Colecţia PLURAL M

Această lucrare a fost sprijinită prin proiectul Ministerului Cercetării și Inovării, CCCDI-UEFISCDI, număr proiect PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0326/49 PCCDI, în conformitate cu PNCDI III.

© 2021 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Pe copertă: © Alisa Franz/Shutterstock.com

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700505
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

Concepte și metode în cercetarea imaginarului: Invitații Phantasma / vol. coord. de Corin Braga. – Iași: Polirom, 2021

ISBN: 978-973-46-8531-8

I. Braga, Corin (coord.)

1
82.02

Printed in ROMANIA

Volum coordonat de
Corin Braga

Concepte şi metode în CERCETAREA IMAGINARULUI

Invitaţii Phantasma

Adriana Babeți, Paolo Bellini,
Mircea Cărtărescu, Caius Dobrescu,
Laura T. Ilea, Ion Manolescu,
Călin-Andrei Mihăilescu,

POLIROM
2021

Cuprins

Cuvânt înainte (Corin Braga) 7

De la postmodernitate la cosmodernitate.
O perspectivă transdisciplinară (*Basarab Nicolescu*) 11
Dezbatere 17

Despre holarhie, metaforă asimptotică, fractali etc.
O introspecţie (*Mircea Cărtărescu*) 61
Dezbatere 73

Antropomorfina (*Călin-Andrei Mihăilescu*) 95
Dezbatere 121

Între mit şi logos. Conceptul de *mitopie*
şi civilizaţia tehnologică (*Paolo Bellini*) 151
Dezbatere 165

Amazoanele. Incursiune (*Adriana Babeţi*) 185
Dezbatere 228

Speciile iubirii. Osmo-dinamica raţiune-emoţie
şi pluralizarea formelor de credinţă în modernitatea
europeană (*Caius Dobrescu*) 257
Dezbatere 276

Legitimitatea benzii desenate. O perspectivă psiho-narativă
(*Ion Manolescu*) 297
Dezbatere 311

Euristici ale fricii sau noi umanisme (*Laura T. Ilea*) 343
Dezbatere 355

Cuvânt înainte

În anul 2007, editura Polirom a avut deschiderea şi generozitatea să publice un volum dedicat unor *Concepte şi metode în cercetarea imaginarului*. Gândit, realizat şi editat în cadrul Centrului de Cercetare a Imaginarului *Phantasma* de la Universitatea „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca, acest volum reunea mai multe contribuţii ale membrilor săi pe marginea unor teme precum anarhetipul (Corin Braga), deprogramarea creierelor (Ruxandra Cesereanu), locurile memoriei (Ovidiu Pecican), rezistenţa prin cultură (Sanda Cordoş), metodele calitative în cercetarea imaginilor (Doru Pop), tranziţia şi reconstrucţia societăţii civile (Marius Jucan), ficţionalizarea (Mihaela Ursa), postmodernitatea – pod cu trei capete (Cornel Vâlcu), estetica fenomenologică (Horea Poenar) şi generaţiile fără memorie (Ştefan Borbély). Pornind de la câte un text-pilot, trimis cu anticipaţie membrilor Centrului, fiecare autor a prezentat şi dezvoltat conceptul respectiv în cadrul unei dezbateri în care participanţii au intrat într-un dialog activ, un brainstorming şi un *think tank* menite să pună în lumină laturile originale, dar şi slăbiciunile lui, într-un mic proces de „moşire" intelectuală.

După încheierea şi publicarea acestui ciclu de dezbateri, Centrul *Phantasma* a continuat să organizeze asemenea întâlniri, de data aceasta cu invitaţi din afară, cercetători lucrând pe teme convergente cu preocupările grupului clujean. Aşa s-au strâns în decurs de mai mult de o decadă textele pentru un al doilea ciclu de dezbateri, desfăşurate după acelaşi ritual (text-pilot şi discuţii), pe marginea unor concepte prezentate, în ordine cronologică, de Basarab Nicolescu (cosmodernitatea), Mircea Cărtărescu (holarhie, metafore asimptotice, fractali), Călin-Andrei Mihăilescu (antropomorfina), Paolo Bellini (mitopia), Adriana Babeţi (amazoanele), Caius Dobrescu (speciile iubirii), Ion Manolescu (benzile desenate) şi Laura T. Ilea (euristici ale fricii şi un nou umanism). Aşadar, acest al doilea volum de *Concepte şi metode în cercetarea imaginarului* reuneşte propunerile teoretice ale invitaţilor grupului clujean.

În cei 15 ani pe care îi acoperă acest ciclu de dezbateri, Centrul *Phantasma* a continuat să se dezvolte, în cadrul unei dinamici

internaţionale mai largi a domeniului imaginarului. Astfel, dacă în anii ’90 şi apoi în prima decadă a mileniului al treilea cercetarea imaginarului fusese concentrată în cadrul unei reţele franceze, CRI-GRECO (Centres de Recherches sur l’Imaginaire – Groupes de Recherches Coordonnées), creată de Gilbert Durand, în care s-a integrat în 2002 şi *Phantasma*, spre finalul decadei, după încetarea programului durandian finanţat de CNRS, centrul de greutate a început să se mute din Franţa în mediul internaţional. Astfel, alături de câteva grupuri străine deja existente, au apărut centre de cercetare a imaginarului într-o serie de ţări din Europa şi din lume: Italia, Spania, Portugalia, Belgia, Polonia, România, Canada, Mexic, Brazilia, Argentina, Tunisia, Maroc, Africa de Sud, Taiwan, Coreea de Sud şi Japonia. Pentru a confedera toate aceste grupuri, a fost creat CRI2i (Centre de Recherches Internationales sur l’Imaginaire), cu sediul în Franţa (preşedinte Jean-Jacques Wunenburger) şi vicepreşedinţi în România (Corin Braga) şi Brazilia (Ana Taís Martins). Polul francez a înscris CRI2i în registrul naţional al asociaţiilor şi asigură administraţia reţelei. Centrul brazilian, localizat în Porto Alegre, oferă site-ul oficial (https:// www.ufrgs.br/cri2i/) pe care sunt afişate activităţile membrilor. La rândul său, centrul clujean publică anual un *Bulletin de liaison des CRI* (pe site-ul phantasma.lett.ubbcluj.ro), prezentând activităţile, congresele şi conferinţele, cărţile şi studiile publicate, cursurile şi tezele de doctorat susţinute în cadrul fiecărui centru, precum şi o serie de volume ale revistei academice *Caietele Echinox* (caieteleechinox.lett.ubbcluj.ro) dedicate diverselor domenii şi tematici ale imaginarului. De asemenea, la Universitatea „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca au fost organizate două dintre congresele CRI2i, primul în 2012 (când a fost decisă crearea CRI2i prin votul Adunării Generale), al doilea în 2020 (ţinut online din cauza pandemiei). Celelalte două congrese au fost organizate la Porto Alegre, Brazilia, în 2015, şi la Hammamet, Tunisia, în 2018; următoarele sunt prevăzute să se desfăşoare în Italia şi în Portugalia.

Cercetările asupra imaginarului au trecut şi ele, în ultimele decade, prin comparaţie cu cele din perioada lui Gilbert Durand, printr-o serie de evoluţii şi inovaţii. Dacă la început conceptul francez de *imaginaire* nu avea un corespondent şi, în consecinţă, nici un public savant receptor, în spaţiul anglo-american el a căpătat în ultima vreme, în special datorită cercetătorilor canadieni bilingvi, o accepţiune anglofonă sub forma *social imaginaries*, care a fost extinsă apoi la *cultural imaginaries* şi alte domenii, cum ar fi imaginarul geografic şi geocritica sau teoria lumilor secundare şi a multiversului. O altă inovaţie constă în înlocuirea sau aducerea la zi a teoriilor prin care creatorii conceptului explicau bazele fiziologice şi psihologice ale imaginarului (teoria instinctelor, psihanaliza) cu ultimele

descoperiri din neuroştiinţe, etologie, neoevoluţionism. Poate cea mai importantă evoluţie, datorată dezvoltării tehnicilor IT şi a civilizaţiei web 2.0, constă în deschiderea conceptului de imaginar către imaginarul mediatic, tehnologic, digital, pentru analiza lumilor virtuale, a creaţiei colaborative, a jocurilor pe computer, a reclamelor, a imagosferei în general. Nu în ultimul rând, fenomenul globalizării, precum şi rezistenţa la masificare şi nevoia de protejare a biodiversităţii culturale, a specificităţilor locale fac din metodologiile de investigare a imaginariilor sociale şi culturale un instrument de cartografiere, inventariere şi conservare a patrimoniilor imateriale. La rândul ei, analiza patologiilor imaginarului colectiv devine tot mai necesară pentru gestionarea unor probleme care merg de la etica ştiinţei (a geneticii sau a transumanismului, spre exemplu) la tensiunile între grupuri majoritare şi minoritare, de la prezervarea ecosistemului şi a homeostazei planetei la definirea unor noi tipuri de comunităţi în acord cu mobilitatea planetară, migraţiile globale, „societăţile gazoase", de la ameninţările universale, cu accente apocaliptice şi postumane (cum sunt pandemiile), la definirea unui nou umanism pentru epoca Antropocenului etc.

În acest sens, în cadrul mai larg al CRI2i au fost organizate congrese şi conferinţe pe teme ca alteritate (hetero-imagini) şi identitate (homo-imagini), utopie, antiutopie, necropolitici, postumanism, imaginar ştiinţific şi tehnologic (inovaţie, modelare, dar şi IT, cyborg, transumanism etc.), planetaritate, migraţie, metaspora şi imaginarii dispersate, imaginariile europene şi cele româneşti, imaginar şi neuroştiinţe etc. *Caietele Echinox*, la rândul lor, au publicat volume cu tematici din aceleaşi arii de interes: *Literature in the Digital Age* (vol. 20, 2011), *Fantômes, Revenants, Poltergeists, Mânes* (vol. 21, 2011), *Imaginaire, Mythe, Utopie, Rationalité* (vol. 22, 2012), *Imaginaire et illusion* (vol. 23, 2012), *Topographies du mal I. Les Enfers* (vol. 24, 2013), *Topographies du mal II. Les Antiutopies* (vol. 25, 2013), *Possible Worlds. Fantasy, Science-Fiction* (vol. 26, 2014), *Paysages et utopie* (vol. 27, 2014), *Media Mythologies* (vol. 28, 2015), *Utopia, Dystopia, Film* (vol. 29, 2015), *Repenser le politique à travers des imaginaires dispersés* (vol. 30, 2016), *La Trahison des images, la déficience des langues* (vol. 31, 2016), *Images of Community* (vol. 32, 2017), *Sujets dépourvus d'importance. Pour une politique du résiduel en littérature* (vol. 33, 2017), *Posthumanist Configurations* (vol. 34, 2018), *Neo-Gothic. Hybridizations of the Imaginary* (vol. 35, 2018), *Imaginaires de l'altérité I. Pour une approche anthropologique* (vol. 36, 2019), *Imaginaires de l'altérité II. Approches littéraires et artistiques* (vol. 37, 2019), *Planetary Spaces. The Humanities at the Crossroads of the Local and the Post-Global* (vol. 38, 2020), *Subversions and Censorship* (vol. 39, 2020).

De asemenea, Centrul *Phantasma* a obţinut finanţări pentru a derula mai multe asemenea programe de cercetare: *Imaginarul românesc/ Imaginarul european* (Grant CNCSIS, 2005-2007), *Gulag şi Holocaust în cultura română* (Grant CNCSIS, 2007-2008), *Theology and Science in the Romanian Ecclesiastical Imageries* (Asociaţia pentru Dialogul dintre Ştiinţă şi Teologie din România, Fundaţia John Templeton, 2007-2009), *Antiutopias. Making and Unmaking the Real – Assessing Possible Worlds* (Grant CNCS, 2011-2016), *The Encyclopedia of Romanian Imaginaries. Historical Patrimony and Cultural-Linguistic Identities* (Grant UEFISCDI, 2018-2021). Acest din urmă proiect a avut drept rezultat publicarea, la editura Polirom, în 2020, a unei *Enciclopedii* în cinci volume: *Imaginar literar* (coord. Corin Braga), *Patrimoniu şi imaginar lingvistic* (coord. Elena Platon), *Imaginar istoric* (coord. Sorin Mitu), *Imaginar religios* (coord. Ioan Chirilă), *Imaginar şi patrimoniu artistic* (coord. Liviu Maliţa).

Volumul de faţă de Dezbateri *Phantasma* este aşadar în sinergie cu aceste turnúri şi direcţii actuale din domeniul larg al imaginarului. El încearcă să dea o imagine a unui spaţiu de cercetare şi de reflecţie aflat în plină efervescenţă. Le mulţumesc pe această cale invitaţilor care au acceptat să îşi discute ideile în mica noastră „companie nemaliţioasă" (cum ar spune Messire Woland) şi membrilor ei care au participat cu inteligenţă şi vervă la aceste dezbateri.

Corin Braga

De la postmodernitate la cosmodernitate
O perspectivă transdisciplinară

Basarab Nicolescu

Voi prezenta, la începutul expunerii, încercarea relativ recentă de conciliere a modernităţii şi postmodernităţii prin conceptul de *transmodernitate*. Ca şi în cazul modernităţii şi postmodernităţii, acest concept are semnificaţii deosebite şi chiar contradictorii de la un autor la altul. Voi ilustra acest aspect prin trecerea în revistă a punctelor de vedere ale câtorva autori.

Prin prefixul „trans", conceptul de transmodernitate pare a fi legat de viziunea transdisciplinară. Voi arăta că nu este vorba decât de o aparenţă, transmodernitatea fiind deseori opusă teoriei şi practicii transdisciplinare.

Clarificarea raportului între modernitate, postmodernitate şi transmodernitate nu este un simplu exerciţiu academic sau ludic. Ea permite înţelegerea celor trei extremisme prezente astăzi: extremismul scientist, extremismul religios şi extremismul relativist. În acest context, voi evoca celebra „afacere Sokal" şi prelungirile sale recente.

Voi încheia prezentând conceptul de *cosmodernitate*, introdus, sub formă de aforism, în cartea mea *Teoreme poetice*. În prezenta conferinţă voi dezvolta acest concept, bazat pe noul Principiu al Relativităţii formulat în cărţile mele *Noi, particula şi lumea* şi *Transdisciplinaritatea. Manifest*: nici un nivel de Realitate nu constituie un sistem privilegiat de referinţă care ar permite înţelegerea tuturor celorlalte niveluri de Realitate. Un nivel este ceea ce este pentru că toate celelalte niveluri există în acelaşi timp. Voi explica în ce măsură cosmodernitatea, terţ inclus între modernitate şi postmodernitate, este o perspectivă transdisciplinară şi cuantică a modernităţii, permiţând integrarea vechii noţiuni de cosmos şi naşterea unei noi spiritualităţi. Rolul terţului inclus în formularea cosmodernităţii va fi, de asemenea, analizat. În sfârşit, statutul transcendenţei va fi evocat, transcendenţa fiind înţeleasă aici ca un concept filosofic, şi nu religios: dincolo de transcendenţa plină a modernităţii şi de cea vidă a postmodernităţii,

cosmodernitatea oferă posibilitatea transcendenţei Subiectului. Noua perspectivă cosmodernă introduce un al treilea termen, ireductibil la Obiect şi Subiect: Terţul Ascuns. Pe acest Terţ Ascuns se fundamentează posibilitatea unei noi metafizici, în acord cu datele ştiinţei moderne.

Actualitatea afacerii Sokal

Afacerea Sokal a început cu o farsă. În anul 1994, un specialist în fizică şi matematică de la Universitatea din New York, cunoscut doar de o mână de fizicieni, trimite la revista *Social Text*, vârf de lance al postmodernismului, un articol cu surprinzătorul titlu „Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”[1].

Textul era înţesat de citate corecte din fizicieni ca Bohr sau Heisenberg sau din filosofi, sociologi, istorici ai ştiinţelor sau psihanalişti precum Kuhn, Feyerabend, Latour, Lacan, Deleuze, Guattari, Derrida, Lyotard, Serres sau Virilio. În bibliografie este citat până şi Lupaşcu: terţul inclus este dat drept exemplu de „logică feministă”... Atunci când comentează aceste citate, prin afirmaţii întru câtva delirante, Sokal dă impresia că aderă total la postmodernism şi în special la curentul relativist asociat cu revista. Editorii sunt încântaţi de mult râvnita adeziune la cauza lor a unui fizician şi publică textul lui Sokal imediat, fără să verifice nimic.

La puţin timp după aceea, farsa a fost dezvăluită chiar de Sokal, în revista *Lingua Franca*[2] şi astfel, cu ajutorul internetului, Sokal devine brusc celebru. În *Lingua Franca*, Sokal îşi expune cinstit motivaţiile intelectuale şi politice. Pe plan politic îndeosebi, Sokal voia ca prin aceasta să le demonstreze prietenilor săi din mişcarea americană de stânga că o revoluţie sau o transformare socială nu se pot îndeplini pe baza noţiunii de Realitate din filosofia relativistă, doar fizica, aşa cum o concepe Sokal, putând juca rolul de fundament filosofic.

Un noian de mesaje pe internet, un mare număr de cărţi şi nenumărate articole în diverse reviste demonstrează că problema este

1. Alan D. Sokal, „Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”, *Social Text*, 46-47, primăvara-vara 1996, pp. 336-361.
2. *Idem*, „A Physicist Experiments with Cultural Studies”, *Lingua Franca* 6 (4), mai-iunie 1996, pp. 62-64.

una reală. Pentru unii, Sokal este un apostol al Iluminismului care ţine piept obscurantismului modern. Pentru alţii, el acţionează ca un poliţist al gândirii sau, pur şi simplu, este un impostor incult.

Afacerea Sokal a avut în mod cert meritul de a lămuri pe deplin un fenomen din ce în ce mai frecvent în cultura contemporană, cel de absolutizare a relativului. Printr-o deturnare abuzivă şi degradantă, *extremismul relativist* îşi arogă onorabilitatea limbajului ştiinţelor exacte. Desprins din context, acest limbaj este folosit pentru a exprima lucruri fără importanţă şi a „demonstra" astfel că nimic nu are valoare. Prima victimă a acestei deconstrucţii este însăşi ştiinţa exactă, care este redusă la rangul de construcţie socială ca toate celelalte, exigenţa verificării experimentale fiind lăsată la o parte. Prin urmare, nu este deloc de mirare că în câteva luni Alan Sokal a devenit eroul unei comunităţi care resimte o contradicţie flagrantă între experienţa practică de zi cu zi şi reprezentarea sa socială şi culturală.

Însă, paradoxal, afacerea Sokal a avut rolul de a revela existenţa unui al doilea extremism – *extremismul scientist*, imagine răsturnată a *extremismului religios*. Într-adevăr, poziţia lui Sokal a primit un sprijin considerabil – cel al laureatului Nobel pentru fizică Steven Weinberg, care a publicat un lung articol în acest sens în *New York Review of Books*[1].

„Abisul neînţelegerii dintre oamenii de ştiinţă şi ceilalţi intelectuali este cel puţin tot atât de adânc ca pe vremea lui C.P. Snow, cu trei decenii în urmă", afirmă dintru început Steven Weinberg. Care este însă cauza acestui „abis de neînţelegere"? În opinia lui Weinberg, una dintre condiţiile esenţiale ale naşterii ştiinţei moderne a fost separarea lumii fizicii de lumea culturii. Aşadar, orice interacţiune ulterioară dintre ştiinţă şi cultură ar fi pur şi simplu dăunătoare. Instantaneu, Weinberg înlătură dintr-o singură lovitură consideraţiile filosofice făcute de fondatorii mecanicii cuantice, considerându-le nişte inferenţe nevalabile.

Argumentele lui Weinberg pot părea surprinzătoare, putând fi luate drept rămăşiţe ale scientismului din alte vremuri: invocarea bunului-simţ pentru a demonstra caracterul real al legilor fizice, descoperirea de către fizică a lumii „aşa cum este ea", corespondenţa biunivocă dintre legile fizicii şi „realitatea obiectivă", hegemonia în plan intelectual a ştiinţei naturale („pentru că ştim exact ce înseamnă «adevărat» şi «fals» într-o teorie dată..."). Este evident însă că Weinberg nu este nici pozitivist, nici mecanicist. Fiind unul dintre cei mai străluciţi fizicieni ai secolului XX, el este în acelaşi timp şi un om

1. Steven Weinberg, „Sokal's Hoax", *New York Review of Books*, 43 (13), 8 august, 1996.

cu o cultură solidă. Se cuvine deci să analizăm cu cea mai mare atenţie temeiurile argumentelor sale.

Ideea centrală a lui Weinberg, reluată fără încetare în scrierile sale, ca o mantra, este cea a existenţei *legilor impersonale* descoperite de fizică. Legi impersonale şi eterne care garantează „progresul obiectiv" al ştiinţei şi care explică abisul de netrecut dintre ştiinţă şi cultură. Tonul argumentării este unul făţiş profetic, în numele unei bizare religii fără de Dumnezeu. Aproape că am fi tentaţi să credem în Zămislirea Cea Fără De Prihană a ştiinţei! Devine astfel evident că pentru Weinberg adevărata miză a afacerii Sokal este *statutul adevărului şi al Realităţii*: prin definiţie, adevărul nu poate depinde de mediul social în care trăieşte omul de ştiinţă; ştiinţa deţine adevărul şi, din această pricină, separarea ei de cultură este totală şi definitivă; există o singură realitate – realitatea obiectivă a fizicii. Weinberg afirmă fără ocolişuri că, din perspectiva culturii sau a filosofiei, distincţia dintre mecanica cuantică şi mecanica clasică sau dintre teoria gravitaţiei a lui Einstein şi cea a lui Newton este lipsită de însemnătate. Dispreţul cu care tratează Weinberg noţiunea de hermeneutică pare deci cum nu se poate mai firesc.

Concluzia lui Weinberg este tranşantă: „Descoperirile fizicii vor putea fi legate de filosofie şi de cultură doar atunci când vom cunoaşte originea universului şi legile ultime ale naturii". Adică niciodată!

În 1997, Sokal ia hotărârea de a contrazice cu argumente faimosul său articol din *Social Text*, adică de a exprima ceea ce gândeşte cu adevărat, luându-l în acest scop drept coautor pe Jean Bricmont, un fizician belgian despre care se presupunea că ar fi cunoscut bine situaţia intelectuală din Franţa. A fost publicat astfel *Impostures intellectuelles*, un volum cu titlu incitant, menit să devină bestseller. Nu am cunoştinţă dacă şi-a împlinit menirea, însă conţinutul cărţii a surprins prin sărăcie intelectuală, iar ecoul stârnit a fost cu mult sub succesul zdrobitor al farsei lui Sokal. Impostorii în cauză sunt Jacques Lacan, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Bruno Latour, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Félix Guattari şi Paul Virilio, mulţi dintre aceştia fiind francezi.

Ar fi fastidios să analizăm în cele ce urmează în ce constă „impostura". Metoda fizicianului american şi a celui belgian este una simplă: se ia o frază, se detaşează din context şi apoi se arată de ce este absurdă ori inexactă din punct de vedere fizic sau matematic. De exemplu, Lacan scrie următoarele: „În acest spaţiu al plăcerii, a lua în considerare un lucru limitat, închis, este un loc, iar a vorbi despre acest lucru este o topologie"[1]. Sokal şi Bricmont comentează:

1. Alan Sokal, Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Odile Jacob, Paris, 1997, p. 27.

„În această frază Lacan utilizează patru termeni din domeniul matematicii («spaţiu», «limitat», «închis», «topologie»), fără să ţină însă cont de *semnificaţia* lor; din punct de vedere matematic, această frază este un non-sens”[1].

Procedeul utilizat de autori descalifica volumul şi s-ar fi crezut că afacerea Sokal a fost închisă pentru totdeauna.

Dar iată că Sokal recidivează. De curând a publicat o altă carte, cu incitantul titlu *Pseudosciences et postmodernisme: Adversaires ou compagnons de route?* Să remarcăm, în treacăt, că Jean Bricmont scrie sau colaborează la o treime din conţinutul lucrării. De altfel, încă din primele pagini Jean Bricmont anunţă fără înconjur nuanţa volumului, citându-l pe Jerry Fodor: „Punctul de vedere la care ader este […] *scientismul*”[2].

Trebuie să recunoaştem că apropierea dintre postmodernism şi pseudoştiinţă este tentantă, chiar dacă Sokal admite că nu a găsit decât puţini gânditori postmoderni care să se ralieze la cauza pseudoştiinţelor.

Însă adevărata noutate a cărţii este cu totul alta şi ea se găseşte în Anexa A a cărţii, intitulată „Religia ca pseudoştiinţă”. Se cuvine să precizăm că, în acest context, Sokal nu se referă la sectele sau mişcările religioase de dată recentă, ci la religiile recunoscute – creştinismul, iudaismul, islamismul şi hinduismul. Prin urmare, nu este deloc uimitor că Sokal îndreaptă un deget acuzator spre Papa Ioan Paul al II-lea, calificat de Sokal drept „capul unui cult pseudoştiinţific major”, cu alte cuvinte al catolicismului[3].

Această afirmaţie este pur şi simplu o defăimare, însă este totuşi interesant de văzut de ce religia este, pentru Sokal (şi pentru Bricmont), o pseudoştiinţă, ca şi astrologia.

Cu o sinceritate dezarmantă, Sokal ne dezvăluie motivaţiile sale mai importante: religia are ca obiect „fenomene reale sau considerate reale ori relaţii cauzale reale sau considerate reale, pe care ştiinţa modernă le socoteşte pe drept cuvânt a fi neverosimile”. El mai scrie şi următoarele: „Ea încearcă să-şi sprijine afirmaţiile pe raţionamente sau dovezi care sunt departe de a îndeplini criteriile ştiinţei moderne în materie de logică şi de validare”[4]. Eroarea epistemologică a lui Sokal este evidentă: el ia ştiinţa modernă drept unic judecător al adevărului şi al Realităţii. Nu are în vedere nici o clipă posibilitatea

1. *Ibidem*, p. 27.
2. Alan Sokal, *Pseudosciences et postmodernisme: Adversaires ou compagnons de route?*, Odile Jacob, Paris, 2005, traducere din engleză de Barbara Hochstedt, cuvânt înainte de Jean Bricmont, p. 7.
3. *Ibidem*, pp. 51, 155.
4. *Ibidem*, p. 158.

ca Realitatea să aibă o multitudine de niveluri, ştiinţa modernă fiind asociată cu unele niveluri, iar religia cu altele. Pentru Sokal, nu există decât un singur nivel de Realitate, mereu acelaşi, ipoteză epistemologică imposibil de susţinut, şi aceasta tocmai în virtutea a ceea ce am aflat graţie ştiinţei moderne.

Atitudinea lui Sokal ne aminteşte într-un mod straniu de poziţia lui Lenin care, în 1908, ataca în *Materialism şi empiriocriticism* teoriile fizice ce implică existenţa unui continuum spaţio-temporal multidimensional, proclamând că revoluţia nu se poate face decât în patru dimensiuni. Ca şi Sokal, Lenin credea că există un singur nivel de Realitate. Ori, mai degrabă, îşi asuma această credinţă pentru a-şi putea justifica revoluţia.

Dincolo de cele trei extremisme

Cu siguranţă, am putea găsi nenumărate argumente care să pună serios la îndoială afirmaţiile lui Sokal şi ale prietenilor săi. Însă, după părerea mea, demersul acesta nu prezintă nici un interes, întrucât, dacă stăruim în acest sens, există pericolul să ne împotmolim într-o polemică interminabilă, în care simplificarea caricaturală a taberei adverse şi chiar insultele nu vor face decât să ia amploare. Cele trei extremisme existente, dintre care cel mai cunoscut de marele public este extremismul religios, au marele merit de a atrage tuturor atenţia asupra unei probleme capitale – cea a statutului adevărului şi al Realităţii – şi de a ne arăta care sunt consecinţele, inclusiv pe plan politic, ale acestei probleme.

În cele ce urmează, se impune să vedem, dincolo de aceste trei extremisme, germeni ai unor forme noi de totalitarism. Afacerea Sokal reprezintă o bună ocazie de a reformula, pe o bază nouă şi riguroasă, nu numai condiţiile dialogului dintre ştiinţele exacte şi cele umane, ci şi condiţiile dialogului dintre ştiinţă şi cultură, ştiinţă şi societate, ştiinţă şi spiritualitate.

În fond, polemica violentă declanşată de afacerea Sokal îşi are originea în confuzia redutabilă dintre *instrumentele* şi *condiţiile* dialogului. Sokal şi prietenii săi au dreptate să denunţe migraţia anarhică a conceptelor dinspre ştiinţele exacte către ştiinţele umaniste, ceea ce nu poate decât să ducă la o falsă impresie de rigoare şi validitate. Pe de altă parte, relativiştii moderaţi au şi ei dreptate atunci când denunţă dorinţa anumitor oameni de ştiinţă de a interzice orice dialog între ştiinţă şi cultură. De fapt, Weinberg face exact aceeaşi confuzie ca şi opozanţii săi. De ce se declară a fi „contra

filosofiei" (titlul unuia din capitolele cărţii sale *Dreams of a Final Theory*[1]? Pur şi simplu pentru că le reproşează instrumentelor filosofiei că nu sunt productive în creaţia ştiinţifică.

Suntem însă obligaţi să facem o alegere între cele trei extremisme, ca şi cum ar fi singurele soluţii posibile? Bineînţeles că nu. Unul dintre mijloacele actuale de apărare împotriva fascinaţiei exercitate de cele trei extremisme este transdisciplinaritatea.

Dacă între diversele discipline există un dialog, acesta nu se poate baza pe conceptele unei discipline sau ale alteia, ci pe ceea ce au în comun toate aceste discipline: subiectul însuşi. Un subiect care, atunci când interacţionează cu obiectul, nu admite nici o formalizare şi îşi păstrează întotdeauna misterul de nepătruns. Subiect care, de-a lungul întregului secol ce a luat sfârşit, a fost considerat obiect: obiectul unor experienţe, al unor ideologii care se voiau ştiinţifice, obiectul unor studii „ştiinţifice" menite să îl disece, să îl formalizeze şi să îl manipuleze, dezvăluind în acelaşi timp un proces autodistructiv cauzat de lupta înverşunată şi iraţională a omului împotriva lui însuşi.

În final, afacerea Sokal ne incită la reînvierea subiectului – demers cu adevărat transdisciplinar şi care presupune strădanii îndelungi, spre formarea unei noi arte de a gândi şi trăi.

Traducere din limba franceză de Maria Matel

Dezbatere

Participă: Corin Braga, Ruxandra Cesereanu, Sanda Cordoş, Anca Haţiegan, Marius Jucan, Basarab Nicolescu, Doru Pop, Vlad Roman, Nicolae Turcan, Mihaela Ursa

Corin Braga: Dragi prieteni, dezbaterile *Phantasma* au intrat, cum se spune în serialele de televiziune, în sezonul al doilea. În decembrie 2005 am încheiat primul sezon, cu o dezbatere pe marginea textului lui Ştefan Borbély despre necesitatea memoriei în societatea actuală. Cu aceasta am epuizat seria de conferinţe dedicate unor concepte şi metode create şi propuse de către membrii Centrului de Cercetare a Imaginarului. Ceea ce am dori să facem în continuare, din 2006, este să deschidem dezbaterile Phantasma către invitaţi

1. Steven Weinberg, *Dreams of a Final Theory*, Pantheon Books, New York, 1992.

din afara Centrului. Primul nostru invitat din acest al doilea sezon de conferinţe este domnul Basarab Nicolescu. Cercetător la CNRS, domnia sa este bine-cunoscut pentru demersurile teoretice privind transdisciplinaritatea, apropierea dintre fizică şi ştiinţele „dure" în general, pe de o parte, şi literatura, artele plastice, filosofia, gândirea umanistă, de cealaltă parte. Încât îi voi da direct cuvântul, ca domnia sa să ne prezinte un concept pe care îl are în lucru, cel de *cosmodernitate*.

Cosmodernitatea

Basarab Nicolescu: Vreau, în primul rând, să-i mulţumesc Ruxandrei Cesereanu pentru această idee, de a crea oportunitatea întâlnirii noastre. De asemenea, vreau să spun că îl cunosc pe Corin de multă vreme, de mai multă vreme decât pe Ruxandra, şi chiar dinainte să fi existat Centrul de Cercetare a Imaginarului. Ne-am întâlnit la Paris şi am discutat lucruri importante pentru amândoi. Ceea ce vreau să prezint acum este ceea ce americanii numesc *a work in progress*. Conceptul de *cosmodernitate* este implicit în toate cărţile mele şi explicit numai într-o carte care se va reedita anul viitor la editura Cartea Românească şi care se numeşte *Teoreme poetice*. *Teoreme poetice* e o carte diferită de celelalte cărţi ale mele din toate punctele de vedere şi, mai ales, prin libertatea de expresie pe care nu am avut-o în celelalte cărţi, care aveau corsetul ştiinţific şi universitar. Aştept foarte mult de la întâlnirea de astăzi, prin interacţiune. Pe mine aceasta mă interesează. E un fel de test pe care îl fac, un test al ideilor care circulă în tot ceea ce am scris, centrate pe ideea de cosmodernitate. Cred că ar fi interesant să dau câteva elemente şi după aceea să avem o discuţie deschisă. Prima idee este resurecţia ideii de cosmos, care, personal, mi se pare elementul cel mai marcant al secolului XX în planul cunoaşterii, idee de cosmos care a reapărut graţie revoluţiei cuantice. Din punct de vedere etimologic, „cosmos" înseamnă ordine, ordinea universului, şi înseamnă de asemenea lumile, iar lumile lumilor nasc cosmosurile, iar totalitatea cosmosurilor alcătuiesc universul.

Fie spus în treacăt, cuvântul „cosmetice" derivă şi el din ideea de cosmos.

Îndrăznesc să spun că resurecţia ideii de cosmos mi se pare evenimentul cel mai marcant al secolului XX în planul cunoaşterii, pentru că ea se află în opoziţie radicală cu scientismul, una dintre caracteristicile importante ale modernităţii. Ideologia scientistă a

apărut în secolul al XVII-lea, ca o ideologie de avangardă şi a cunoscut o înflorire spectaculoasă în secolul al XIX-lea. Pe plan spiritual, consecinţele scientismului au fost considerabile. Din punctul de vedere al scientismului, o cunoaştere demnă de acest nume nu poate să fie decât o cunoaştere ştiinţifică, obiectivă. Singura Realitate demnă de acest nume este Realitatea obiectivă, guvernată de legi obiective. Orice altă cunoaştere este izgonită în infernul subiectivităţii, tolerată ca ornament, privită cu dispreţ ca fantasmă, iluzie, regresiune, produs al imaginaţiei. Însuşi cuvântul „spiritualitate" devine suspect, iar folosirea sa e practic abandonată. În fond, dincolo de imensa speranţă pe care a suscitat-o, scientismul ne-a inculcat o idee persistentă şi tenace, aceea a existenţei unui singur nivel de Realitate, unde nimic nu poate exista, nici viaţă, nici libertate, nici creaţie de nou. În acest sens, spun în scrierile mele că modernitatea este mortiferă – ea vorbeşte despre moartea omului, moartea lui Dumnezeu, moartea naturii, sfârşitul ideologiilor, sfârşitul istoriei, iar mâine, poate, sfârşitul religiilor. Cum am ajuns la această situaţie? Scientismul nu este ştiinţă, bineînţeles, este o ideologie care se sprijină arbitrar pe fizica clasică. Ştiinţa modernă se sprijină pe ideea unei separări radicale a subiectului care cunoaşte Realitatea, Realitate ce este presupusă a fi complet independentă de subiectul care o observă. În acelaşi timp, ştiinţa modernă propunea trei postulate care căutau prelungirea, pe planul raţiunii, a noţiunilor de lege şi de ordine.

Primul postulat: legile universale au un caracter matematic. Al doilea postulat: aceste legi pot fi descoperite prin experienţa ştiinţifică. Postulatul al treilea: reproductibilitatea perfectă a datelor experimentale.

Deci, o viziune cu totul revoluţionară pentru epocă şi care era în contrast cu evidenţa dată de organele de simţ. Nimic nu se comportă, în fond, în felul acesta în Realitatea obişnuită – nici legile universale, nici experienţa ştiinţifică, nici reproductibilitatea perfectă. Ceea ce a mediat această posibilitate de încarnare a celor trei postulate este un limbaj artificial, limbajul matematic, diferit de cel obişnuit, ridicat de Galilei la rangul de limbaj comun între Dumnezeu şi om. Succesele formidabile ale fizicii clasice, de la Galilei până la Einstein, au confirmat justeţea acestor trei postulate. În acelaşi timp, pe planul culturii, ele au contribuit la instaurarea unei paradigme de simplicitate care a devenit predominantă în secolul al XIX-lea şi, în felul acesta, ideea de progres de aici a venit, de la fundamentele fizicii clasice. În jurul acestei paradigme de simplicitate se creează o viziune liniştitoare şi optimistă şi care a generat ideea de progres.

De unde vine paradigma simplicităţii?

În primul rând, ea este fundamentată pe ideea de continuitate, în acord cu dovezile procurate de organele de simţ. Cu alte cuvinte,

nu se poate trece de la un punct al spaţiului şi timpului la alt punct al spaţiului şi timpului fără a se trece prin toate punctele intermediare. Ideea de continuitate este legată de un alt concept-cheie al fizicii clasice, care după aceea a migrat în cultură: cauzalitatea locală, numită în limbajul obişnuit, pur şi simplu, cauzalitate. Adică orice fenomen fizic poate fi înţeles printr-o înlănţuire de cauze şi efecte. Fiecărei cauze, într-un punct dat, îi corespunde un efect într-un punct infinit de apropiat şi fiecărui efect într-un punct dat îi corespunde o cauză într-un punct infinit de apropiat. Cu alte cuvinte, nu există găuri în spaţiu şi timp. Alt concept-cheie, conceptul de determinism, este central în fizica clasică. Ecuaţiile fizicii clasice sunt astfel alcătuite încât, dacă sunt cunoscute poziţiile, vitezele, condiţiile iniţiale la un moment dat, pot fi precizate poziţiile şi vitezele la un alt moment în timp. Legile fizicii clasice sunt legi deterministe. Stările fizice sunt, ele însele, funcţii de viteză şi poziţie şi deci, dacă precizăm aceste funcţii iniţiale, putem prezice, în mod complet, starea la orice alt moment în timp. Cred că înţelegeţi cum au migrat aceste concepte în toate domeniile – în teoria literaturii, în economie, în politică. Obiectivitatea, un alt concept-cheie, este fundamentată, după cum spune cuvântul, pe obiect, care evoluează într-un spaţiu-timp cu patru dimensiuni. Cuvântul „obiect" are aceeaşi rădăcină ca şi cuvântul „obscen" – ceea ce se pune în faţa scenei. Scientismul acaparează această obiectivitate, rezultat al realismului clasic, care este astăzi cu totul depăşit. Deci nu e surprinzător faptul că omul occidental transformă natura dintr-un partener într-un sclav. Natura e făcută, conform scientismului, pentru a fi dominată, posedată, ca o femeie. De altfel, scrierile din secolul al XIX-lea sunt extraordinare pentru un psihanalist – natura e comparată cu o femeie care trebuie dominată, trebuie posedată ş.a.m.d.

Fundamentul scientismului este neantul. Iată de ce: promisiunea mesianică a scientismului este neantizarea. În particular, prostituarea cuvintelor este arma de distrugere în masă a modernităţii. Filosofia germană a încercat fără succes să reziste acestei filosofii nocive, romantismul nu avea nici o putere în faţa forţei brute a tehnoştiinţei. Marele eveniment care a pulverizat fundamentele scientismului a fost revoluţia cuantică, produsă prin explorarea unei lumi aparent foarte îndepărtate de lumea noastră, lumea infinitului mic. Ideea pe care vreau s-o transmit este că fizica modernă nu mai este fizica modernităţii. Voi încerca să argumentez că modernitatea, prin fizica modernă, se întoarce la sursele ei, metamorfozându-se astfel în ceea ce voi numi cosmodernitate. Discontinuitatea cuantică, indeterminismul, aleatoriul constructiv, non-separabilitatea cuantică, *bootstrap*-ul, unificarea tuturor interacţiunilor fizice, dimensiunile suplimentare ale spaţiului, Big Bangul, principiul entropic sunt tot

atâtea poeme ale unei gigantice *Mahābhārata* sub privirea noastră oarbă. Revoluţia cuantică este ignorată de sistemul actual de educaţie. Max Planck este, după părerea mea, un personaj central al acestei *Mahābhārata* a postmodernităţii. Conform descoperirii lui Planck, energia are o structură discretă. Ce înseamnă, în câteva cuvinte simple, discontinuitate? Discontinuitate înseamnă că între două puncte ale spaţiului şi timpului nu există nimic, nici obiecte, nici atomi, nici particule, nici molecule – şi chiar cuvântul „nimic" este de prisos. O cantitate fizică are, conform teoriei cuantice, mai multe valori posibile, afectate de probabilităţi bine determinate. Când facem o măsură experimentală, bineînţeles că găsim un singur rezultat. Această abolire bruscă a pluralităţii valorilor posibile ale unei observabile fizice prin actul măsurării, deci prin actul interferenţei dintre o scară macroscopică, a noastră, şi o scară microscopică, infinitul mic, avea o natură obscură, însă ea arăta cu claritate existenţa unui nou tip de cauzalitate.

La şapte decenii după naşterea fizicii cuantice, natura acestui nou tip de cauzalitate a fost lămurită graţie unui rezultat teoretic riguros – se numeşte teorema lui Bell – şi în felul acesta îşi făcea intrarea în fizică un nou concept, care nu a migrat încă în cultură, pentru că el rămâne ferecat în limbajul tehnic, matematic, al fizicii cuantice. O idee de o mare potenţialitate pe plan cultural este cea de non-separabilitate. Entităţile cuantice continuă să interacţioneze indiferent de distanţa dintre ele. De exemplu, dacă doi fotoni care au interacţionat la un moment dat se află unul într-o galaxie şi celălalt pe Pământ, oricare dintre ei continuă să resimtă în mod instantaneu ce se întâmplă cu celălalt. Nu e vorba de metafizică, de filosofie, de interpretare, ci de fizică. Entităţile cuantice – cuantonii – nu sunt nici particule, nici unde, iar celebrele relaţii ale lui Heisenberg arată fără nici o umbră de îndoială că este imposibil să se localizeze un cuanton într-un punct precis al spaţiului şi timpului. Altfel spus, e imposibil să se atribuie o traiectorie bine determinată unei particule cuantice. Foarte multe dintre conceptele noastre din viaţa de zi cu zi sunt inconştient fondate pe ideea de traiectorie. Indeterminismul ce guvernează lumea cuantică nu este un indeterminism probabilistic, aşa cum se spune în cărţile proaste de popularizare, ci este un indeterminism constitutiv, fundamental, ireductibil, care nu înseamnă în nici un caz hazard sau imprecizie. Aşa-zisele paradoxuri cuantice, precum celebrul caz al pisicii lui Schrödinger, sunt false paradoxuri. Ele se traduc prin contradicţii exclusiv în raport cu limbajul natural, care este cel al realismului clasic. Ele încetează a fi paradoxuri în limbajul propriu al mecanicii cuantice. Deci limbajul este foarte important aici şi el nu este deloc unic. Limbajul realismului clasic e un limbaj, limbajul fondat pe realismul

cuantic e cu totul alt limbaj. Eu încerc să vorbesc în limbajul cuantic în cărţile mele. Obiectul clasic este localizat în spaţiu-timp, pe când obiectul cuantic nu este localizat în spaţiu-timp, el evoluează într-un spaţiu matematic abstract, descris prin algebra operatorilor, şi nu prin algebra numerelor. În fizica cuantică, abstractizarea este o componentă a realităţii, nu doar un mijloc de descriere a realităţii. Obiectul clasic se supune cauzalităţii locale, obiectul cuantic nu se supune acestei cauzalităţi. Este imposibil de prevăzut un eveniment cuantic individual. Nu putem prevedea decât probabilitatea, în limbajul nostru, de producere a evenimentului. Cheia înţelegerii acestei situaţii paradoxale şi chiar iraţionale din punctul de vedere al realismului clasic este conceptul de superpoziţie cuantică. Ceea ce înseamnă că dacă suprapunem două stări cuantice, să spunem „da" şi „nu", obţinem suprapunerea ca o stare fizică tolerabilă, realistă (în realismul cuantic). Revoluţia cuantică ne arată că trebuie să schimbăm în mod radical concepţia pe care o avem despre Realitate dacă vrem să supravieţuim.

Concepţia despre Realitate determină nu numai viaţa socială şi individuală, ci, de asemenea, economia şi politica. Conceptul central al transdisciplinarităţii este acela de nivel de Realitate. Integrarea acestui concept în viaţa de zi cu zi ar avea un impact cultural major. El corespunde repunerii în discuţie a dogmei contemporane de existenţă a unui singur nivel de Realitate. Eu înţeleg prin Realitate ceea ce rezistă experienţelor, reprezentărilor, descrierilor, imaginilor şi chiar formalizărilor noastre matematice. Suntem nevoiţi să atribuim noţiunii de Realitate şi o dimensiune mai pragmatică, de rezistenţă ontologică, în măsura în care natura participă la fiinţa lumii. Prin nivel de Realitate înţeleg un ansamblu de sisteme invariant la acţiunea unui număr minim de legi generale. Aşa sunt, de exemplu, entităţile cuantice supuse legilor cuantice, care la rândul lor se află într-o opoziţie radicală cu legile lumii noastre obişnuite. Deci vom spune că două niveluri sunt diferite dacă, trecând de la unul la celălalt, apare o ruptură a legilor şi a conceptelor fundamentale (de exemplu, cauzalitatea globală în raport cu cauzalitatea locală). Acest fapt corespunde proprietăţii de discontinuitate, pe care o împrumut de la fizica cuantică, dar nu e o aplicaţie a fizicii cuantice. Conceptul de discontinuitate se găseşte în multe civilizaţii. Civilizaţia indiană, de pildă, acum două mii de ani, vorbea de acest concept de discontinuitate, dar conceptul a fost marginalizat.

Existenţa nivelurilor de Realitate diferite a fost afirmată de diverse culturi, însă această afirmaţie se baza fie pe dogme religioase, fie pe explorarea exclusivă a universului interior. Modernitatea a înlăturat universul interior ca nefiind interesant şi l-a înlocuit cu universul exterior. Emergenţa a cel puţin trei niveluri de Realitate în studiul

sistemelor naturale – nivelul macrofizic, nivelul microfizic şi *cyber*-spaţiul-timp – este un eveniment important în istoria cunoaşterii, căci ne poate duce la regândirea vieţii noastre individuale şi sociale, la o nouă lectură a cunoştinţelor străvechi, la un alt tip de explorare a cunoaşterii de sine. În domeniul ştiinţelor sociale, putem distinge nivelurile următoare: nivel individual, nivel al comunităţilor geografice şi istorice (de exemplu, familie şi naţiune), nivelul planetar, nivelul comunităţilor în *cyber*-spaţiu-timp şi, în sfârşit, nivelul cosmic. În prezenţa mai multor niveluri de Realitate, spaţiul dintre discipline sau domenii de cunoaştere este plin, aşa cum vidul cuantic este plin de toate potenţialităţile. Există o legătură directă între noţiunea de nivel de Realitate şi cosmos. Pentru a clarifica această legătură, trebuie să luăm în discuţie un lucru esenţial, care este proximitatea imediată a unui nivel de Realitate faţă de nivelul imediat „inferior" şi „superior". Deci există o structură ternară în această schemă a nivelurilor de Realitate. Proximitatea înseamnă aici interacţiune reciprocă între cele trei niveluri, iar interacţiune înseamnă o acţiune a legilor operând la un nivel dat asupra legilor care operează pe nivelurile imediat proxime. Până acum, am subliniat ideea de discontinuitate între niveluri şi acum încercăm să stabilim o legătură între niveluri, care restabileşte unitatea contradictorie între continuitate şi discontinuitate.

Din nou despre transdisciplinaritate

Doru Pop: Eu am o problemă cu reprezentarea aceasta unidimensională.

Basarab Nicolescu: Poate fi tridimensională.

Doru Pop: Totuşi, nu înţeleg de ce folosiţi o reprezentare „clasică", în plan, pentru că astfel nu e foarte clar cum se produc relaţiile între nivelurile pe care le descrieţi.

Basarab Nicolescu: Remarca dumneavoastră anticipează ceea ce voiam să spun. Este vorba de o reprezentare, bineînţeles, simbolică. Transdisciplinaritatea nu e o teorie matematică, nu e o ştiinţă. Ea este şi artă, şi ştiinţă. În sensul acesta, limbajul care convine transdisciplinarităţii este limbajul simbolic definit, de exemplu, în lucrările lui Gilbert Durand şi Henry Corbin. Noţiunile evocate trebuie înţelese ca simboluri, nu ca reprezentări în spaţiu şi timp. Pentru a respecta o coerenţă raţională, trebuie să atribuim fiecărui nivel de Realitate un spaţiu-timp diferit. Conform teoriei actuale, pentru a

înţelege nivelul cuantic, ne trebuie 11 dimensiuni – 10 dimensiuni de spaţiu şi o dimensiune de timp, ceea ce este complet nereprezentabil pentru imaginile fondate pe organele noastre de simţ. Deci coexistenţa contradictorie în discontinuitate a nivelurilor de Realitate înseamnă, de asemenea, coexistenţa contradictorie în discontinuitate a spaţiilor-timp asociate acestor niveluri.

Doru Pop: Încercam să-mi fac o reprezentare.

Basarab Nicolescu: Reprezentarea e greu de făcut în spaţiul cu trei dimensiuni şi timpul cu o dimensiune. Culianu, de pildă, vorbea foarte mult de a patra dimensiune a spaţiului în legătură cu fenomenele supranaturale. Deja o dimensiune, nu 7, una doar, suplimentară ne scoate cu totul din reprezentările noastre obişnuite. Limbajul matematic, în schimb, are această capacitate de a capta Realitatea fără imagini – firește, se ajută de imagini, dar de imagini speciale, ca nişte „cârje" simbolice, pentru ceva care e tradus în limbajul matematic.

A fost o mare discuţie în timpul nazismului asupra spaţiului-timp, nu ştiu dacă ştiţi. Aşa-numita *Deutsche Physik* nega existenţa dimensiunilor suplimentare, în opoziţie cu *Jüdische Physik*, fizica evreiască, fizica lui Einstein şi a mecanicii cuantice. Heisenberg, într-un text fundamental, un manuscris din 1942, introduce un concept similar cu cel de niveluri de Realitate. L-am descoperit mult după ce eu am introdus, în 1984, nivelurile de Realitate. Am descoperit că nu sunt original, ceea ce mi-a dat o foarte mare satisfacţie. Heisenberg, în 1942, vorbea de niveluri de Realitate ca o reacţie împotriva regresiunii reprezentate de *Deutsche Physik*. Deci a existat chiar o luptă ideologică legată de spaţiu-timp. Manuscrisul lui Heisenberg a rămas în manuscris până în 1984, când s-a publicat în nemţeşte, eu l-am citit spre sfârşitul anilor '90, când s-a publicat în franceză.

Anca Haţiegan: De ce vorbiţi de interacţiune între niveluri proxime? Nu putem presupune că interacţiunea aceasta se poate extinde? Aţi spus ceva mai devreme că în fizica cuantică distanţa nu contează.

Basarab Nicolescu: Întrebarea este întemeiată şi voi trece la problema aceasta în curând. Dar, deocamdată, tentativa pe care o fac aici e de a crea o punte între Realitate şi Real. Realitatea este ceea ce rezistă, ceea ce este accesibil cunoaşterii noastre. Realul este ceea ce este necunoscut pentru totdeauna. Ceea ce încerc să fac aici, prin discuţiile asupra transdisciplinarităţii, este de a crea o punte între Real şi Realitate. În lumea Realităţii, accesibilă nouă, avem nevoie de reprezentări. Deci întrebarea e bună, în sensul că face distincţia între nivelurile de Realitate şi nivelurile de reprezentare. Până acum, eu am vorbit de niveluri de reprezentare.

Corin Braga: Se poate spune că reprezentarea aceasta nu este una geometrică, ci topologică?

Basarab Nicolescu: Într-adevăr, ea nu este geometrică, ci topologică, în sensul de proximitate, în cadrul unei teorii a gravitaţiei generalizate. O piatră cade pe pământ, nu cade în soare. Există, în mod similar, un fel de interacţiune gravitaţională a acestor niveluri de Realitate, în sensul unei proximităţi de interacţiune a legilor lor. Dacă încercăm să ne gândim mai bine, ajungem la o zonă de tip apofatic şi nu vreau să discut despre aceasta, aici şi acum. Dar întrebarea este excelentă. Reprezentarea nu este niciodată reală. Această interacţiune de care vorbesc a fost foarte bine descrisă de un mare fizician contemporan, Walter Thirring. El face nişte afirmaţii interesante, anume: că legile oricărui nivel inferior nu sunt complet determinate de legile nivelului superior, cu alte cuvinte, concepte bine ancorate în gândirea clasică, cum sunt cele de fundamental sau accidental, trebuie reexaminate. Ceea ce este considerat fundamental la un nivel de Realitate bine determinat poate fi cu totul accidental la un nivel superior. Şi invers: ceea ce este accidental într-un anume nivel de Realitate poate fi conform legilor pe alt nivel de Realitate. Este singurul sens raţional pe care, în particular, pot să-l acord cuvântului „miracol". Miracol înseamnă intervenţiile unor legi de la nivel superior într-un nivel inferior. Legile unui nivel inferior depind mai mult de circumstanţele apariţiei lor decât de legile unui nivel superior. Există o istorie a cosmosului, a cosmosurilor, care este o istorie a universului, în sensul fizic. Nimic nu este dat o dată pentru totdeauna. Există deci un fel de autonomie locală a nivelului de Realitate respectiv. Dar legile nivelului superior sunt importante pentru rezolvarea de ambiguităţi existente în nivelul inferior. În sfârşit, ierarhia legilor evoluează odată cu universul însuşi. Legile nu sunt date o dată pentru totdeauna. Ele evoluează în timp, se nasc şi mor. Deci, într-adevăr, în propunerea mea de niveluri de Realitate şi de cosmodernitate dispare fundamentalul, dar, într-un fel, el este recuperat ca fiind mişcarea însăşi. Deci când se vorbeşte, în tratatele de filosofie sau în istoria diverselor mişcări moderne şi postmoderne, despre dispariţia fundamentelor, eu nu înţeleg la ce se face referinţă. Dacă fundament înseamnă nivel de Realitate unic la care te referi, este vorba de un caz cu totul particular. Este cursa în care au picat mari gânditori. Nu le voi menţiona numele pentru că sunt morţi şi trebuie iertaţi.

Nicolae Turcan: Mi-e foarte greu să cred că legea atracţiei gravitaţionale nu va funcţiona la fel pe toată perioada universului.

Basarab Nicolescu: Aveţi şi nu aveţi dreptate. O să vă explic în ce sens. Există o idee veche, din anii '40, a marelui fizician Paul

Dirac, unul dintre fondatorii fizicii cuantice. El se referea nu atât la legi, cât la constante, ceea ce noi numim „constante universale", care indirect exprimă legi. Constanta gravitaţiei e o constantă sau evoluează în timp? Dirac a încercat să stabilească o relaţie între diversele constante ale universului, precum vârsta universului, constanta gravitaţiei universale şi constanta electromagnetică. Efectele de variaţie a constantelor universale se văd la o scară foarte mare de timp. Deci, pe plan pragmatic, pe planul unei generaţii, această variaţie este nesemnificativă. Dacă e vorba de generaţia '80, ea nu va mai fi aici de multă vreme.

Nicolae Turcan: Aşa s-ar putea explica, de exemplu, faptul că patriarhii Vechiului Testament trăiau câteva sute de ani. Să fie vorba de o modificare a unei constante?

Basarab Nicolescu: Aceasta e greu de spus. Acest fapt depăşeşte puterea mea de analiză. Dar cred că explicaţia e de alt gen decât cea despre care vorbim aici. După cum spuneaţi, este vorba de asceză, de punerea în mişcare a unei energii diferite, care este de ordin spiritual.

Despre Big Bang *and Co*

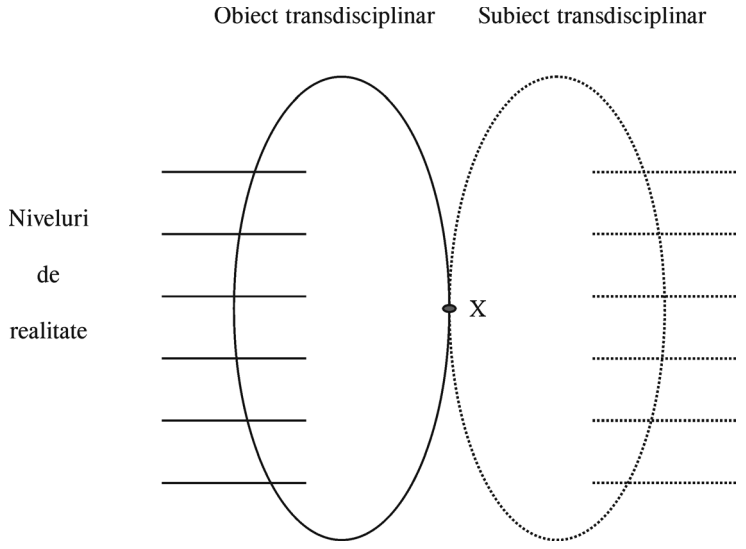
Doru Pop: Dacă există un moment zero al universului cunoscut, care ar fi Big Bangul, atunci e evident că legile pe care noi le cunoaştem acum nu se aplicau în acel moment zero.

Basarab Nicolescu: În momentul Big Bangului nu era nimeni, nu erau laboratoare, dar legile probabil că existau deja. În orice caz, momentul zero nu poate fi definit, fiind vorba de o singularitate.

Doru Pop: Aş fi curios să ştiu, continuând într-un fel întrebarea aceasta, cum se aplică aceste legi, care sunt exclusiv fizice, să zicem unui univers dominat în continuare de prezenţa omului. Putem să explicăm prin nişte legi sau prin nişte explicaţii fizice, care fie anticipează, fie precedă existenţa omului, nişte fenomene specific umane?

Basarab Nicolescu: Singurul lucru pe care-l pot spune imediat este că omul ca atare, dacă nu este numai un animal, deci doar un sistem natural, scapă fizicii. E greu de răspuns la întrebarea dumneavoastră. Eu vorbesc aici despre legile sistemelor naturale. Este de ajuns să fie schimbată infim o constantă fizică, de exemplu,

constanta electromagnetică, pentru a demonstra că nu se pot forma galaxiile, nu se pot forma planetele şi elementele grele care condiţionează apariţia vieţii. Aceasta nu înseamnă fenomenul uman. E adevărat, există o legătură, formulată prin principiul antropic, foarte prost numit, căci nu e vorba de *anthropos*, ci de un principiu de viaţă biologică. Condiţiile vieţii sunt create printr-o ajustare extrem de fină a constantelor fizice. Venind din nou la întrebarea pe care aţi formulat-o, accept ideea de cosmos ca fiind trei niveluri contigue. Unitatea care leagă toate nivelurile de Realitate, dacă există, trebuie în mod necesar să fie o unitate deschisă. În transdisciplinaritate, prin această idee de unitate deschisă în multiplicitatea complexă regăsim ideea foarte veche a interdependenţei universale, care a existat de când există civilizaţia. O regăsim astăzi, într-o formă mai sofisticată, în funcţie de cunoştinţele ştiinţifice pe care le avem. Cu alte cuvinte, din punct de vedere strict ştiinţific, este indiscutabil că există o autoconsistenţă a universului, care pare să guverneze evoluţia universului, de la infinitul mare la infinitul mic, de la infinitul scurt la infinitul lung. Singurul lucru care scapă fizicii este finitul, scara noastră. Revin la ştiinţă. Un exemplu elocvent al unei asemenea evoluţii a ştiinţei moderne este naşterea unei ramuri care este, într-adevăr, transdisciplinară, numită cosmologia cuantică, şi care pune împreună fizica cuantică şi cosmosul, cosmosul aşa cum este el înţeles de fizicieni, fără nici o componentă spirituală. Aşa cum o arată numele, această nouă ştiinţă se întemeiază pe ideea unităţii între două scări ale naturii care erau considerate cu câţiva ani în urmă cu totul diferite, scara cuantică şi scara cosmologică. Cu alte cuvinte, interacţiunile între particule, între cuantoni, ne pot da informaţii asupra evoluţiei cosmosului, iar informaţiile asupra dinamicii cosmologice pot clarifica anumite aspecte ale fizicii cuantice. Într-o lume supusă autoconsistenţei universale, totul are sens. Regăsim o idee veche, a lui Paracelsus, că totul este semn. Putem astfel regăsi înrudirea matricială nu numai cu pământul, dar şi cu cosmosul în întregimea sa. Deci cosmodernitatea, căci la ea voiam să ajung, abordează într-o lumină nouă străvechea problemă a evoluţiei spirituale a omului, a poziţiei sale, a relaţiilor sale cu diversele cosmosuri. Există, desigur, o coerenţă a tuturor nivelurilor de Realitate, iar această coerenţă poate fi descrisă printr-o curbă închisă care traversează în mod continuu nivelurile de Realitate discontinue, ca în schiţa următoare.



Realitate transdisciplinară

Ea exprimă o transmisie de informaţie de la un nivel la altul. Dacă nu există transmisie de informaţie, conform legilor fizice actuale, universul se poate dezintegra instantaneu, imediat. Faptul că nu se dezintegrează e deja un semn al acestei coerenţe, care s-a arătat în fizica secolului XX în multe feluri, de exemplu, prin principiul antropic de care vorbesc în cartea mea *Noi, particula şi lumea* şi prin principiul *bootstrap*, de care vorbesc în alt capitol al aceleiaşi cărţi. Lucrul important pe care voiam să-l subliniez aici este că pentru asigurarea acestei coerenţe care are o bază ştiinţifică suntem obligaţi să considerăm că ansamblul nivelurilor de Realitate se prelungeşte printr-o zonă de non-rezistenţă, care e desemnată printr-un spaţiu unde nu sunt niveluri – ele trebuie să se oprească la un moment dat, dacă subiectul e finit. Organele de simţ sunt limitate, raţiunea noastră este limitată. La un moment dat, explorarea acestor niveluri de Realitate se va opri, este inevitabil. Aceasta nu înseamnă că se va opri cunoaşterea, pentru că între două niveluri de Realitate se pot descoperi un număr infinit de alte niveluri de Realitate. Deci avem ce cunoaşte pentru milenii şi milenii, dar distanţa topologică de care vorbeai, Corin, între nivelul cel mai de sus şi nivelul cel mai de jos este finită. Deci trebuie să considerăm că această zonă de rezistenţă se prelungeşte, pentru ca universul să fie coerent, printr-o zonă de non-rezistenţă, iar această zonă de non-rezistenţă nu se regăseşte numai vizual, în imagine, în afara nivelurilor de Realitate, ea se găseşte de asemenea între nivelurile de Realitate. Această

buclă de coerenţă traversează nivelurile de Realitate. Cu alte cuvinte, este imposibil de înţeles corect ce vreau să spun aici într-o logică binară. În această discuţie, ne situăm într-o logică diferită de „da" şi „nu".

Marius Jucan: E de-a dreptul ezoteric.

Basarab Nicolescu: Dacă vreţi. Dar eu aş spune că este pur şi simplu o idee veche a lui Aristotel, care nu prea era ezoterică. Terţul inclus ţine de logică şi filosofie. Sper să fim amândoi în viaţă când, în 5-10 ani, terţul inclus va fi prezent în calculatoarele cuantice. Terţul inclus este intim legat de lumea cuantică. Lumea cuantică e deja prezentă în ordinatoare. Lectura este clasică, da şi nu; pui la Google numele cutare, vezi da sau vezi nu. Noile calculatoare vor utiliza o logică de tipul rădăcină de „nu" sau rădăcină de „da". Există o teorie nouă, teoria cuantică a informaţiei, care nu este deloc ezoterică. Dar, desigur, depinde ce numim ezoteric.

Marius Jucan: Dar dumneavoastră aveţi o concepţie despre ezoterism ca şi cum ar fi ceva peiorativ. Spuneţi că ar exista o asemenea prezenţă unitară care ar putea transcende foarte multe domenii, un mod de a fi transdisciplinar. În acest sens, ezoteric ar fi sensul ascuns, protejat, al unei unităţi esenţiale.

Basarab Nicolescu: Dumneavoastră îl folosiţi în sensul pozitiv al cuvântului.

Marius Jucan: Absolut.

Basarab Nicolescu: În Franţa, care este o ţară superraţionalistă, acest cuvânt este cu totul devalorizat, este considerat ca exprimând o Realitate de bazar. Singura excepţie este L'École Pratique des Hautes Études, unde există o secţie de ezoterism.

Marius Jucan: Nu mă refer la accepţia tocită a termenului ori la folosirea lui în clasamentele culturii populare, nici la dorinţa de a sublinia prin termen un elitism. Oamenii de litere şi filosofii folosesc termenul într-o accepţie „completă", aş zice, diferită de cea curentă.

Basarab Nicolescu: E foarte important. Sensul unui cuvânt depinde de contextul cultural. Spuneaţi deci că, în contextul românesc, cuvântul „ezoteric" este pozitiv.

Marius Jucan: Pentru mine, da. Şi pentru ceea ce prezentaţi dumneavoastră, pentru că voiam să vă întreb, la un moment dat, deşi nu doresc să devansez discuţia, care va fi legătura între conjunctură, între teoria foarte frumoasă, un fel de cosmo-hermeneutică, şi conceptul de cultură în secolul XX.

Basarab Nicolescu: Am putea păstra această întrebare pentru altă dată? Ar merita o dezvoltare mult mai largă decât pot să dau eu acum în câteva minute.

Marius Jucan: Sunt de acord, dar să nu uităm, suntem totuşi fiinţe muritoare şi, cum spunea un economist, Keynes, „in the long run, we'll be all dead". Până atunci, să încercăm să vedem, să cunoaştem ce se întâmplă, pentru că altfel noi vom dispărea cu toţii între un da şi un nu. Personal, aş prefera un sfârşit decis de unul din termeni.

Basarab Nicolescu: Iar dacă eu vin la *Phantasma* şi în loc să-mi fac lucrările de fizică petrec timpul cu conferinţe şi dezbateri de genul acesta, înseamnă că şi eu împărtăşesc convingerea dumneavoastră. Dar, ca să răspundem serios la întrebarea aceasta, prefer s-o abordăm puţin mai târziu, pentru că trebuie o anumită dezvoltare pentru care n-am pus bazele încă.

Cosmodernitatea, transdisciplinaritatea şi celelalte filosofii

Doru Pop: Ca să înţeleg poziţia dumneavoastră în raport cu celelalte filosofii sau concepţii apropiate, cum se raportează descrierea pe care o faceţi la ceea ce a propus fenomenologia tradiţională a lui Husserl?

Basarab Nicolescu: Anticipaţi. Lucrul ăsta îl voi spune imediat. Deci, pentru a exista o unitate deschisă, trebuie, raţional, să considerăm prelungirea printr-o zonă de non-rezistenţă, care este datorată pur şi simplu limitării organelor noastre de simţ şi a ceea ce prelungeşte organele noastre de simţ, adică ansamblul instrumentelor de măsură. Întotdeauna există o limitare tehnică. Ca să putem vorbi în mod coerent, ansamblul nivelurilor de Realitate structurate la diverse cosmosuri şi zona sa complementară de non-rezistenţă le voi numi obiect, şi ca să îl disting de celelalte obiecte din fizică aşa cum se învaţă ea la şcoală sau în manualele de filosofie, le voi numi „obiect transdisciplinar". Diversele niveluri de Realitate pot fi explicate graţie existenţei în noi, în specia umană, a unor niveluri de percepţie. Ansamblul nivelurilor de percepţie şi zona sa complementară de non-rezistenţă constituie ceea ce numesc „subiectul transdisciplinar". În domeniul percepţiei, mă inspir direct din fenomenologia lui Husserl, nu am nevoie să introduc o noţiune nouă. Numai că ea apare în complementaritate cu obiectul disciplinar de care Husserl

nu vorbeşte, cel puţin în mod explicit. Deci, în acest sens, subiectul cu stratificarea lui pe niveluri corespunzătoare nivelurilor de Realitate ne apare ca un microcosmos care reflectă macrocosmosul obiectului transdisciplinar. Universul cuantic şi transdisciplinar, univers al interconexiunii, implică o participare a subiectului, adevărat microcosmos reflectând macrocosmosul, şi această participare, această conformitate, ne spune că este imposibil să se vorbească serios, riguros, de obiectivitate absolută sau de o subiectivitate absolută a ştiinţei, simple fantasme, în sensul negativ al cuvântului. Cunoaşterea nu este nici exterioară, nici interioară, ci este şi exterioară, şi interioară. Cu alte cuvinte, studiul obiectului universului şi studiul fiinţei umane se susţin reciproc. Experienţa vieţii, experimentarea eului interior au o valoare cognitivă comparabilă, din acest punct de vedere, cu cea a cunoaşterii ştiinţifice. Modernitatea este caracterizată printr-o separaţie binară subiect-obiect, o dogmă care persistă şi acum, în timp ce cosmodernitatea, dacă acceptaţi construcţia pe care v-am prezentat-o până acum, e fondată pe o unificare ternară subiect, obiect şi ceea ce eu numesc terţul ascuns. Trebuie ca aceste bucle de coerenţă să aibă cel puţin un element comun de contact X.

Doru Pop: Întrebarea mea este iarăşi una de natură schematică şi cred că este utilă pentru înţelegerea reprezentărilor. Pentru că, din punctul de vedere al direcţiei reprezentării, aţi prezentat cele două scheme, una aparţinând, să zicem, direcţiei de deplasare şi de intersectare a nivelurilor realităţii cu acest spaţiu, să zicem, parantetic – folosesc limbajul husserlian –, şi această descriere husserliană pe care aţi prezentat-o ca pe o altă direcţie, unde nivelurile din prima reprezentare erau liniile realităţii. Consideraţi că obiectului îi aparţine prima reprezentare şi subiectului cea de a-doua?

Basarab Nicolescu: Aceasta este o separare operată de limbaj. Ar trebui gândit în trei, nu în doi. E adevărat că trecerea de la doi la trei e teribil de grea, simbolic şi logic vorbind. Trebuie să ne obişnuim să folosim limbajul cuantic de care vorbeam adineauri.

Doru Pop: Atunci, dacă putem să imaginăm, putem să descriem un al treilea nivel similar, nivelul acesta al întâlnirii, înseamnă că acesta este punctual, sau este şi el descriptibil într-o astfel de schemă?

Basarab Nicolescu: Dacă sunt coerent cu ce am spus până acum, el este indescriptibil. Nu putem spune nimic, în afară de faptul că trebuie să existe. Facem deci o afirmaţie raţională de existenţă. Dar tot ceea ce este dincolo de această afirmaţie va fi o raţionalizare, ceea ce nu e echivalent cu raţionalitatea. Ne vom lansa astfel într-un discurs asupra raţionalităţii. Cred că multe dintre doctrinele ezoterice şi filosofice sunt raţionalizări ale unor aspecte foarte generale.

Eu încerc să nu cad în raţionalizare. Ştiu că tentaţia este cea a raţionalizării, pentru că ea îţi dă o siguranţă a discursului, eliminarea fricii de ceea ce este necunoscut. În sensul acesta, în paranteză fie spus, vorbesc de o gândire transdisciplinară, care poate merge de la aspecte pragmatice în domeniul psihologiei şi educaţiei până la aspecte apofatice, ale nereprezentării, ale nelimbajului, ale necuvintelor, cum spunea Nichita Stănescu.

Nicolae Turcan: Dacă am suprapune schema pe care o faceţi dumneavoastră cu schema blagiană din *Trilogii*, avem de-a face cu o schemă care reprezintă o teorie a cunoaşterii. Terţul ascuns pe care l-aţi numit nu este perfect superpozabil cu misterul blagian, pentru că misterul blagian presupune o anumită dinamică, este un mister care permite cunoaşterea, dar în afara lui rămâne şi o zonă rezistentă, niciodată cognoscibilă. Întrebarea mea ţine de teoria cunoaşterii: există ceva intermediar între subiectul transdisciplinar şi obiectul transdisciplinar, şi anume chiar cunoaşterea care nu există, dar va exista în urma interacţiunii dintre cele două?

Basarab Nicolescu: Asta spuneam adineauri, între două niveluri pot fi plasate un număr infinit de niveluri. Cunoaşterea prin limbaj, prin raţionalitate, va fi recuperată în domeniul obiectului. Blaga nu face diferenţa între ceea ce eu numesc punctul X, care ar fi, poate, Marele Anonim, şi buclele de coerenţă. Misterul de care vorbeşte Blaga ar fi mai degrabă această buclă de coerenţă care traversează nivelurile, le in-formează. Blaga are dreptate, misterul poate fi adâncit, dar punctul X nu poate fi adâncit niciodată, pentru că el este sursa totală a întregii realităţi.

Marius Jucan: Există o pluralitate de simboluri aici... Colegul nostru s-a gândit la Blaga, eu mă gândesc, de pildă, la schema plotiniană, cu trei termeni, în care spiritualitatea este *nous*-ul, sau mă gândesc la trinitatea creştină, în care spiritualitatea este chiar Duhul Sfânt, care acoperă şi salvează ceva – şi iniţiază, de fapt, lumea, deci o face să existe. Vreau să spun, la un moment dat, dumneavoastră vreţi să ne translaţi toate aceste posibilităţi pe un punct unic...

Basarab Nicolescu: Unic şi multiplu.

Marius Jucan: Unic şi multiplu, da, deci spre un centru atunci, cu mai multe periferii sau centru cu mai multe niveluri, care este această „filosofie cuantică", aş spune eu, între ghilimele.

Basarab Nicolescu: Ambiţia mea e să dau o schemă care se poate aplica în mai multe situaţii. *Noi, particula şi lumea* în franceză se numeşte *Nous, la particule et le monde*, un joc de cuvinte care îl are în centru pe *nous*. În legătură cu trinitatea, în 1993 am prezentat,

în colaborare cu Thierry Magnin, un preot catolic foarte bine documentat, un studiu al dogmei creştine a Trinităţii, al apariţiei sale şi al diverselor formulări existente. Deci ceea ce încerc eu să fac este să dau o schemă care nu este reductibilă la o teorie, dar care reflectă o multitudine de teorii. Pe plan iconografic, de asemenea, m-am amuzat să fac tot felul de secţiuni ale modelului meu de Realitate şi să găsesc astfel diverse reprezentări care se pot găsi în iconografia creştină şi budistă. Ideea unităţii transcendentale a religiilor, de care vorbea şi Eliade, poate să fie de această natură, adică un fel de mecanism cosmologic universal, un fel de structură care a existat în diversele contexte culturale religioase.

Realitatea cuprinde şi subiectul, şi obiectul, şi terţul ascuns. Fără aceste faţete, Realitatea nu mai e reală, ci e o fantasmagorie. Problema subiect-obiect a fost în centrul reflecţiei filosofice a părinţilor fondatori ai mecanicii cuantice, Heisenberg, Pauli, Bohr, şi, de asemenea, a lui Husserl, Heidegger, Cassirer. Ei au contestat, ca şi mine, axioma fundamentală a metafizicii moderne, adică separarea totală între subiect şi obiect. Terţul ascuns nu poate fi redus nici la subiect, nici la obiect. Natura devine astfel vie şi, aş adăuga, vieţuirea socială devine posibilă. Ternarul axial al cosmodernităţii – nivelurile de Realitate, nivelurile de percepţie şi nivelurile de terţ inclus – este mijlocul esenţial de investigaţie, dar el trebuie contextualizat, altfel rămâne o schemă vidă. Putem defini astfel o serie întreagă de niveluri extrem de utile în foarte multe situaţii, de la situaţii sociale la situaţii de educaţie, de teorie estetică, psihanalitică ş.a.m.d. Care sunt aceste ternare: niveluri de organizare, niveluri de structurare, niveluri de integrare; niveluri de confuzie, niveluri de limbaj, niveluri de interpretare; nivel fizic, nivel biologic, nivel psihic; niveluri de ignoranţă, niveluri de inteligenţă, niveluri de complexitate; niveluri de cunoaştere, niveluri de înţelegere, niveluri de fiinţă; niveluri de spiritualitate, niveluri de materialitate, niveluri de non-dualitate. Facem astfel trecerea de la structura virtuală – niveluri de Realitate, niveluri de percepţie şi terţ ascuns – la nivelurile de reprezentare. Astfel o mulţime de teorii pot fi compatibile cu o singură metodologie.

Niveluri de fiinţă

Ruxandra Cesereanu: Aş vrea să vă întreb ce înţelegeţi prin „niveluri de fiinţă".

Basarab Nicolescu: Ştiam că întrebarea cea mai dură va veni de la Ruxandra. Aceasta e o idee foarte nedemocratică, foarte periculoasă,

foarte *politically incorrect*. Toată civilizaţia mărturiseşte existenţa unor fiinţe care au ajuns la un nivel de înţelegere, aş spune de contemplaţie în sensul cunoaşterii, care presupune un nivel de fiinţă diferit de nivelul nostru obişnuit de funcţionare. Cred că nivelurile de fiinţă le avem în mod potenţial fiecare dintre noi, dar ele sunt adormite dacă nu sunt structurate, educate, exercitate, puse la încercare. Ca să fiu concret, cred că Sfântul Ioan al Crucii, de exemplu, a fost o fiinţă de genul acesta. Sunt oameni care au ajuns la un alt stadiu de fiinţă şi dacă citeşti, de exemplu, *Ascensiunea pe muntele Carmel*, acolo vezi descrisă lumea interioară în felul în care un fizician modern descrie lumea exterioară. Deci nu dau expresiei „niveluri de fiinţă" un sens elitist, în sensul culturii sau erudiţiei. Universul interior este tot atât de bogat, dacă nu mai bogat, decât universul exterior. Prin acest univers interior avem acces la mai multe niveluri de fiinţă.

Ruxandra Cesereanu: Este vorba, prin urmare, de niveluri de autocunoaştere şi de cunoaştere fiinţială.

Basarab Nicolescu: Exact.

Corin Braga: Şi nebunii, schizofrenicii să spunem, s-ar afla la linia inferioară?

Basarab Nicolescu: Nebunia este o noţiune foarte ambiguă. Schizofrenia, de exemplu, e patologică, dar nebunia, în general, poate fi o cale de acces la o stare diferită de fiinţare, de funcţionare, însă fără să avem pregătirea necesară pentru a face faţă unui flux de informaţie prea bogat.

Corin Braga: Mă gândesc la nebunie în sensul medical, ca diverse forme de scădere a funcţiilor mentale. Am avea atunci trei planuri: deasupra sunt asceţii, sfinţii, misticii, şamanii; la mijloc, noi, normalii (mă rog...), iar sub linia de dedesubt s-ar afla cei cu funcţiile mentale împuţinate în sens medical.

Basarab Nicolescu: E o idee foarte interesantă, pentru că înseamnă unitatea acestui cosmos de care vorbeşti, şi aceasta îmi place, e conformă cu ceea ce gândesc. Cred că nebunia e tratată prost şi în mod foarte periculos, cu medicalizare din ce în ce mai mare, când, în fond, poate să fie vorba de stări de experimentare a unui mod de funcţionare anormal, dar extrem de înrudit cu starea mistică.

Mihaela Ursa: Ceea ce aş vrea să întreb se leagă direct de ultima dumneavoastră trimitere, la nebunie şi la maniera noastră grăbită de a o expedia în spaţiul disfuncţiilor intelectuale. Vedeţi nebunia ca pe un fenomen născut din discrepanţa între o supraabundenţă informaţională, pe de o parte, şi lipsa instrumentarului cu care am

gestiona-o, pe de alta? Ceea ce vreau să subliniez este că, din câte se pare, nu atât instrumentele de gestionare lipsesc în tipurile acestea de nebunie, cât o formă de unitate, de coerenţă mentală, respectiv memoria. Bănuiesc că putem imagina experienţe care să ne oblige la un acces de „nebunie", fără a ne dizolva memoria: atâta timp cât păstrăm coerenţa dintre cei care suntem într-un prezent aberant şi patologic (la un pol) şi cei care eram înaintea instituirii crizei (la celălalt pol), mi se pare că avem şansa de a contrabalansa şi de a echilibra în cele din urmă surplusul informaţional despre care vorbiţi, sau supraabundenţa energetică, revenind ulterior la nivelul intermediar, al funcţionării obişnuite.

Basarab Nicolescu: Când eşti într-o stare de şoc, de suferinţă, când un eveniment oribil se întâmplă în viaţa ta, cred că memoria nu funcţionează decât dacă a fost exercitată îndelung printr-o educaţie specială. În domeniul transdisciplinar există mulţi psihanalişti şi psihiatri care s-au interesat de lucrurile acestea şi, într-adevăr, sunt cazuri şi cazuri, nu se poate generaliza. De exemplu, memoria poate deveni un factor al stărilor patologice atunci când ea devine un fel de bagaj, de valiză prea grea care trebuie aruncată.

Două cuvinte despre ceea ce numesc pluralitate complexă şi unitate deschisă. Pluralitate complexă înseamnă că fiecare nivel este legat de celelalte niveluri, identitatea lui fiind condiţionată de interacţiunea dintre toate nivelurile, deci de interacţiunea cosmosurilor de cosmosuri, în limbajul meu. Unitate deschisă înseamnă că nimeni nu poate să spună că ştie tot. Gândirea unică este o prostie imensă, dar care e foarte fertilă. În transdisciplinaritate am formulat un nou principiu, pe care l-am numit „principiul relativităţii", fără nici o aluzie directă la Einstein, în sensul că nici un nivel de Realitate a obiectului sau nici un nivel de Realitate a subiectului nu constituie un nivel privilegiat de unde se pot înţelege toate celelalte niveluri de Realitate. Multe teorii, religii, ideologii postulează ideea celei mai bune teorii, celei mai universale religii, celei mai perfecte ideologii. E greu să înţelegi lucrurile acestea dacă nu ai o pregătire prealabilă şi rişti ca în anumite cercuri fundamentaliste să fii tratat imediat drept eretic. Vom reveni la problema aceasta şi la ce înseamnă că o religie e universală. Dumnezeu poate să fie universal, dar religia e o raţionalizare a misterului. În transdisciplinaritate există o coexistenţă a diverselor puncte de vedere şi teorii, însă ea nu este o coexistenţă haotică, ci o coexistenţă structurată prin unitate, dar care, ea, este întotdeauna inaccesibilă. Deci, obţinem astfel o nouă perspectivă asupra culturii, religiei, politicii, vieţii sociale, dacă viziunea noastră se schimbă, lumea se schimbă. Nici o cultură şi nici o religie nu pot constitui locul privilegiat din care pot fi judecate alte culturi şi alte religii. Deci în acest sens vorbesc în cărţile mele de

transcultural şi transreligios, dar nu în sensul unei noi religii universale şi nu în sensul unei noi culturi universale, ci în cel al coexistenţei pluralităţii complexe a culturii, a religiilor, într-o unitate întotdeauna deschisă.

Vlad Roman: Care e diferenţa dintre transcultural şi transreligios, pe de o parte, şi multicultural, pe de altă parte?

Basarab Nicolescu: Aş adăuga întrebării dumneavoastră interogaţia asupra diferenţei între multi- şi intercultural. Dar vreau să vă dau câteva repere de provocare, o provocare reciprocă, de altfel. Folosesc deci cuvintele „transcultural" şi „transreligios" în sensul de ceea ce traversează, de ceea ce trece dincolo de diversele culturi şi religii. Am putea astfel aduce în discuţie conceptul de „transistorie", propus de Eliade, care ţine deopotrivă de domeniul inimaginabilului şi al epifaniei.

În încheiere, aş dori să menţionez încercarea relativ recentă de conciliere a modernităţii şi a postmodernităţii prin conceptul de „transmodernitate", un cuvânt mai recent, apărut în anii '80. Bineînţeles, ca de obicei, conceptul are semnificaţii diferite şi chiar contradictorii de la un autor la altul. Terminologic, transmodernitatea pare să facă apel în mod direct la transdisciplinaritate. După cum voi arăta imediat, unii autori se inspiră într-adevăr din transdisciplinaritate, dar alţii sunt în contradicţie cu transdisciplinaritatea.

Ca să lansez câteva piste de reflecţie asupra raportului dintre modernitate, postmodernitate, transmodernitate şi cosmodernitate, aş rezuma toate lucrurile acestea în tabloul următor:

MODERNITATE	POST-MODERNITATE	TRANS-MODERNITATE	COS(MO)-MODERNITATE
Realitate	Simulacru	Virtualitate	Niveluri de Realitate
Temporalitate	Sfârşitul istoriei	Instantaneitate	Fiecare nivel de Realitate este asociat unui spaţiu-timp diferit
Raţiune	Deconstrucţie	Gândire unică	Diversitate prin unitate şi unitate în diversitate
Ierarhie	Anarhie	Haos integrat	Heterarhie şi sisteme haordice
Cultură	Multicultură	Transcultură	Transcultural şi transreligios

MODERNITATE	POST-MODERNITATE	TRANS-MODERNITATE	COS(MO)-MODERNITATE
Naţional	Postnaţional	Transnaţional	Transnaţional prin dezvoltarea naţiunilor
Economie industrială	Economie postindustrială	Noua economie informaţională	Economie centrată pe uman
Global	Local	Glocal	Global prin local, local prin global
Public	Privat	Obscenitatea intimităţii	Public/Privat/ Spiritualitate
Centralitate	Fragmentare	Reţea	Reţea de reţele
Sex	Erotism	Cybersex	*Agapé*
Masculin	Feminin	Transsexual	*Hierogamos*
Spirit	Corp	Cyborg	Noua naştere a fiinţei umane
Efort	Hedonism	Individualism comunitar	Politica în serviciul evoluţiei individuale
Progres (Viitor)	Reactualizarea trecutului (Trecut)	Fantezia finală (Prezent)	Evoluţie (Prezentul ca terţ inclus al trecutului şi viitorului)

Deci în coloana din stânga este vorba de modernitate, în a doua coloană, de postmodernitate, în a treia coloană, de transmodernitate, iar în a patra coloană, de cosmodernitate. Fiecare linie a tabloului ar putea face obiectul unei discuţii separate. O să fac numai două comentarii.

Să considerăm linia masculin, feminin, transsexual, *hierogamos*. Folosesc aici cuvântul *hierogamos* cu sensul terţului inclus între Real şi Realitate. *Hierogamos* este căsătoria sacră între Real şi Realitate. În multe reprezentări alchimice ale cuplului bărbat-femeie apare un al treilea. În cosmodernitate, *hierogamos* e net diferit de transsexual.

Să considerăm, de asemenea, ultima linie, spirit, corp, cyborg şi, în cosmodernitate, noua naştere a fiinţei umane. Vorbesc de o nouă naştere acum, în viaţă, nu de o nouă naştere după moarte. Am scris

multe lucruri privind acest aspect într-o carte de discuţii cu Michel Camus, *Rădăcinile libertăţii*, care s-a publicat în română la Curtea Veche. Sensul pe care-l atribui acestei sintagme exprimă responsabilitatea noastră, cum ai spus adineauri, pentru autocunoaştere şi autotranscendenţă, care e terţul inclus între ştiinţă şi conştiinţă. Am numit *homo sui transcendentalis*, în manifestul care s-a publicat la Polirom, omul care se autotranscende şi care sper că este pe cale de a se naşte. El nu este un om nou oarecare, ci un om care se naşte din nou. Această nouă naştere mi se pare o potenţialitate care este înscrisă înăuntrul fiinţei noastre. Bineînţeles, nimic şi nimeni nu ne poate obliga să evoluăm. Putem alege între evoluţie şi dispariţie.

Anca Haţiegan: Evoluţia înţeleasă ca mişcare între diferitele niveluri de Realitate?

Basarab Nicolescu: Exact.

Anca Haţiegan: Dar ce motivaţie aş avea să evoluez dacă, aşa cum spuneţi, pe nici un nivel de Realitate nu pot avea cuprinderea totală, nici un nivel nu e privilegiat?

Basarab Nicolescu: De ce vreţi totul deodată? Să spunem că locuieşti într-un fel de pivniţă abominabilă, igrasioasă. Ştii că sus e o cameră curată, frumoasă. O s-o refuzi pentru că nu este un palat? În fond, această modestie a cunoaşterii cred că face parte din evoluţie. Cunoaşterea faţă în faţă este un mister pe care eu nu-l pot discuta aici. Sper în el, dar nu ştiu ce este. Poate că în momentul morţii îl voi înţelege, dar eu vorbesc de lucruri acum şi aici. Deci, putem alege între evoluţie şi dispariţie, evoluţie nu în sens biologic, ci în sensul unei autotranscendenţe, iar în centrul acestei evoluţii posibile se află problema raportului între trezirea individuală şi trezirea colectivă. În Franţa, de exemplu, unde am plecat în 1968, se face o distincţie totală între sfera socială şi sfera individuală. Bineînţeles că nu statul va legaliza trezirea individuală şi trezirea colectivă, dar el poate crea condiţiile de manifestare a lor. Dacă un om trăieşte într-un megalopolis de tipul São Paulo, el nu va avea condiţiile unei dezvoltări globale, colective. Aici e o problemă foarte delicată, concretă, care mă interesează din ce în ce mai mult. În orice caz, evoluţia astăzi nu e o evoluţie biologică, ci a conştiinţei, şi în acest sens a crea condiţiile actualizării acestei evoluţii devine o responsabilitate politică. Asta voiam să spun.

Ruxandra Cesereanu: Aş vrea să întreb care este totuşi argumentul esenţial pentru care transmodernitatea mediază între modernitate şi postmodernitate. De ce, de pildă, transmodernitatea n-ar putea să fie mai degrabă o stază, o etapă ulterioară postmodernităţii?

Basarab Nicolescu: În opinia mea, postmodernismul nu a înlocuit modernismul. Transmodernitatea e coexistentă cu postmodernitatea şi modernitatea. Nu există o succesiune cronologică, una nu a înlocuit-o pe cealaltă. Conciliere înseamnă păstrarea a ceea ce este luminos în modernitate: rolul raţiunii, rolul individualităţii ş.a.m.d. De asemenea, sunt aspecte ale postmodernităţii care sunt extrem de valabile, ca de exemplu multiplicitatea punctelor de vedere. În sensul acesta înţeleg transmodernitatea, un cuvânt pe care eu îl evit din motive evidente, anume pentru a evita confuzia cu cosmodernitatea. Această tentativă de conciliere rămâne de ordin teoretic, dar ea răspunde unei necesităţi reale.

Ruxandra Cesereanu: În schema propusă avem următoarele coordonate: modernitate, postmodernitate, transmodernitate, cosmodernitate. Dar mi se pare că nu există o separare atât de mare între ele. De ce, de pildă, modernităţii îi corespunde doar sexul, iar postmodernităţii doar erotismul? În cadrul modernităţii există şi sex, şi erotism. La fel, de ce cybersexul ar fi neapărat specific pentru transmodernitate, şi nu mai degrabă pentru postmodernitate?

Basarab Nicolescu: În primul rând, am precizat sursa bibliografică a primelor trei coloane. Nu e vorba de inexistenţa unei caracteristici, ci e vorba de dominanţă. Ca să înţelegem, trebuie să distingem. De exemplu, accentul pe cybersex este evident dacă înţelegem transmodernitatea ca pe ceva care nu se mai leagă de erotism, de un sex real, ci de un sex virtual. Nu ştiu dacă ai avut curiozitatea să te uiţi pe internet pentru a-i observa pe cei care se autofilmează. Că în modernitate se pune accentul pe sex mi se pare evident. Că după aceea s-a produs o alunecare înspre ceva mai învăluitor mi se pare la fel de evident. Deci ai dreptate, aspectele acestea coexistă. E vorba de predominanţă. Să luăm, de exemplu, ternarul public – privat – obscenitatea intimităţii. Bineînţeles, obscenitatea intimităţii a existat chiar în modernitate. Dar acum devine o tehnică, chiar pentru copiii de 8, 9 sau 10 ani. Schematizarea este, bineînţeles, grosolană, ca orice schematizare.

Ruxandra Cesereanu: O ultimă nuanţare. Vorbiţi de cultură, multicultură, transcultural şi transreligios. Aţi evitat, şi aici mă refer şi la faptul că ne-aţi mărturisit că sunteţi ortodox, aţi evitat anume sau v-aţi gândit vreodată să folosiţi termenul „ecumenism”? Vă feriţi de acest termen?

Basarab Nicolescu: Ca de diavol. Faptul că multiculturalul devine o caracteristică a postmodernităţii e o evidenţă. E de ajuns să mergi în orice librărie americană şi vei vedea rafturi întregi cu studii feministe, homosexuali, lesbiene ş.a.m.d. Multicultural înseamnă juxtapunere,

fără nici o legătură între cele ce sunt juxtapuse în afară de faptul că ele coexistă în acelaşi mediu. Intercultural înseamnă un transfer care se realizează de la o cultură la alta, deci e diferit de simpla juxtapunere. Transcultura, în sensul folosit, de exemplu, în cercuri de intelectuali americani din jurul preşedintelui Bush, este înţeleasă ca o cultură unică, deci e opusul transdisciplinarităţii de care vorbesc. Transcultura, în această accepţie, înseamnă o simplă dizolvare, o simplă fuzionare într-o cultură unică. Ceea ce numesc eu transcultural nu este o juxtapunere, ci este căutarea a ceea ce uneşte sau traversează diverse culturi şi transgresează toate culturile. Transreligios înseamnă, în mod similar, ceea ce este între, traversează şi este dincolo de orice religie. Nu este vorba de o ierarhie superior/inferior, ci de unitate în diversitate, de funcţionare într-un cadru comun.

Dar cum rămâne cu postmodernitatea?

Vlad Roman: Nu înţeleg de ce nu implicaţi pluralitatea în postmodernitate.

Basarab Nicolescu: După ştiinţa mea, n-am auzit de scriitori postmodernişti care aplică noţiunea de niveluri de Realitate. Puteţi să-mi daţi un exemplu?

Vlad Roman: A, nu, mă refeream la acest exemplu.

Basarab Nicolescu: Transcultural înseamnă niveluri de Realitate şi niveluri de percepţie… dacă nu, nu ştim despre ce vorbim.

Mihaela Ursa: Mai există o diferenţă fundamentală între transculturalitate, aşa cum o definiţi dumneavoastră, şi multiculturalitate sau multiculturalism. Multiculturalitatea este, cum bine aţi spus, o contiguitate, o alăturare de culturi, şi în plus, chiar mai important decât atât, e o încercare ideologică evidentă: fiecare dintre aceste microculturi îşi proferează supremaţia la un moment dat.

Basarab Nicolescu: Nu există neapărat o tendinţă de hegemonie, este doar o coexistenţă.

Mihaela Ursa: Poate o microcentralizare.

Basarab Nicolescu: Aceasta da.

Mihaela Ursa: Or, în momentul în care, transcultural vorbind, susţii că nici un nivel de Realitate nu e privilegiat ca punct de observaţie, spui cu totul altceva. Oferi exact garanţia libertăţii.

Basarab Nicolescu: Exact.

Nicolae Turcan: Dacă facem o separaţie clară între fizic şi metafizic şi dacă în zona cultură, multicultură, transcultură, transcultural lucrurile sunt cât de cât configurabile, în ceea ce priveşte transreligiosul lucrurile nu mai sunt chiar aşa de clare. În această zonă, ceea ce se află dincolo de toate religiile, între religii şi traversează religiile este un obiect transdisciplinar, ca să reiau limbajul dumneavoastră, care nu deţine nici o posibilitate de manifestare fizică. Deci, în acest domeniu suntem în plină metafizică. Iar dacă suntem în plină metafizică şi obiectul transdisciplinar este absent, atunci ceea ce numim transreligios ţine de transcendental, adică, în ultimă instanţă, este reductibil la ceva de ordinul umanului, nu de ordinul a ceea ce religiile susţin, ceva de ordinul transcendentului. Aşadar, acest caz religios are un minus: el nu se referă decât la ceva ce poate fi configurabil din perspectiva umanului, adică a subiectului transdisciplinar, şi ratează, oarecum, obiectul transdisciplinar, care nu poate fi surprins.

Basarab Nicolescu: Ce spuneţi dumneavoastră este foarte corect, numai că faceţi o ipoteză pe care aţi spus-o în trecere, dar pe care am remarcat-o. Care este ipoteza de bază ce v-a dat dreptul să faceţi toate înlănţuirile acestea? Aţi spus „dacă fizicul e separat de metafizic", or eu refuz această separare binară, care nu are nici un sens. Există metafizic în fizic şi fizic în metafizic. Terţul aceasta înseamnă, refuzarea acestei împărţiri binare. Dacă faceţi ipoteza aceasta, tot ce spuneţi este adevărat, dacă nu o faceţi, nu mai este adevărat.

Nicolae Turcan: Se mai poate cădea într-o altă aporie: dacă nu faceţi distincţia între fizic şi metafizic…

Basarab Nicolescu: N-am spus aceasta, nu m-aţi ascultat. Eu fac distincţia, dar nu fac separarea totală. Nu fac ipoteza fuzionării sau a separabilităţii. Şi una, şi alta, în sensul terţului. Terţul este transcendentalul de care vorbiţi. Atenţie, foarte mare atenţie: limbajul este o cursă nemaipomenită. Sunt multe demonstraţii care au ipoteze ascunse în limbaj.

Nicolae Turcan: Aporia în care totuşi se cade este că, atunci, orice altă teorie coerentă poate reclama acelaşi nivel de plauzibilitate ca teoria pe care dumneavoastră ne-o expuneţi.

Basarab Nicolescu: Eu nu propun un sistem de gândire sau o ideologie, ci o metodologie. Nu contest teoriile care sunt adevărate într-un domeniu restrâns. Dacă vrei să depăşeşti acest domeniu restrâns, trebuie să faci sacrificiul de a renunţa la teorii.

Doru Pop: S-a rostit aici cuvântul „metodologie". Aş dori să nuanţaţi puţin. Dacă pornim de la premisa că produsele culturale ale modernităţii sunt cauzate de un anumit tip de ideologie, şi vorbesc

despre faptul că literatura majoră debutează odată cu apariţia unei noi filosofii de viaţă, Shakespeare fiind produsul unui mod de viaţă specific anglo-saxon care ne domină pe toţi astăzi, dacă pornim de la această premisă, toate producţiile literare, culturale sunt rezultatul acestei presiuni ideologice. Fenomenologia la rândul ei a generat o metodă analitică a produselor culturale care se vede în antropologia vizuală, în ceea ce se cheamă „studiile calitative". Există o metodologie foarte precisă în *qualitative studies*, care abandonează tehnicile strict cantitative ale empirismului şi care promite, să zicem, o nouă metodologie. Întrebarea mea ar fi în ce măsură termenul propus de dumneavoastră, „cosmodernitate", are o metodologie care să poată fi aplicată unor manifestări ale umanului, ale realului.

Basarab Nicolescu: Nu ştiu să răspund în mod general la această întrebare, îmi trebuie un caz concret.

Doru Pop: Să spunem, textul shakespearian, care poate fi şi chiar este analizat de lingvistica de tradiţie saussuriană în termeni strict cantitativi. În sens calitativ, noile abordări spun că textul shakespearian poate fi privit din, să zicem, perspectiva analizei lacaniene. Atunci obiectul literar este abordat pe baza unor noţiuni „prestabilite" – stadiul oglinzii, numele tatălui ş.a.m.d. În ce fel vorbiţi despre o metodologie sau, altfel spus, unde duce cosmodernitatea în sens metodologic?

Basarab Nicolescu: O paranteză: printre membrii fondatori ai centrului de studii transdisciplinare pe care l-am constituit în 1987 a fost şi Peter Brook, care a montat o mulţime de piese de Shakespeare. Cu el am avut discuţii interesante cam pe aceeaşi temă. Ideea este următoarea: ceea ce poate oferi această metodologie nu este excluderea celorlalte metodologii. Eu cred în coexistenţa, pluralitatea metodologiilor. Metodologia înseamnă ştiinţa metodelor. Eu spun un singur lucru: această metodologie transdisciplinară este fondată pe existenţa nivelurilor de Realitate şi de percepţie, pe logica terţului inclus şi pe complexitate. Aceste principii metodologice pot să dea naştere la o infinitate de metode, deci nu există o metodă unică de analiză a unui text de Shakespeare. Dar este o multiplicitate care poate tinde spre unitate: de exemplu, care sunt nivelurile de Realitate în *Regele Lear*, cum operează terţul inclus în sonete ş.a.m.d. Sunt întrebări precise, contextuale, care pot fi analizate.

Corin Braga: Puteţi da un exemplu, chiar dacă îl inventăm *ad hoc*? Care sunt nivelurile de Realitate în *Regele Lear*?

Basarab Nicolescu: Ar trebui o analiză directă, pe text, discutată la concret. Un nivel de Realitate la care poate fi studiat *Regele Lear*

este nivelul unui bătrân care e trădat de cei care îi erau apropiaţi şi se află în completă decădere. Există şi un cu totul alt nivel. La Kurosawa, *Regele Lear* apare ca o dramă cosmică, unde nu mai este vorba de o dramă a unei familii într-un context bine determinat. E foarte diferită viziunea lui Kurosawa faţă de alte reprezentări. Fiecare îşi aduce bagajul lui, în funcţie de nivelul de Realitate respectiv.

Mihaela Ursa: Ceea ce spuneţi nu este oare congruent cu ceea ce susţin teoreticienii literaturii cu privire la lumile posibile, de pildă? Şi nu mă gândesc neapărat la Toma Pavel, cât la Lubomír Doležel, mai ales în lumina interesului pe care schema dumneavoastră îl arată faţă de noţiunea de cosmos. Şi pentru Doležel, organizarea cosmotică se află în centrul teoriei lumilor posibile, teoreticianul decelând ficţiunile de tip utopic, imposibile în orice lume actuală, de nişte ficţiuni de tip heterocosmic (chiar aşa se numeşte una dintre cărţile lui, *Heterocosmica*), posibile în orice tip de lume actuală. Şi mă gândesc că la nivelul analizei literare, pe text, aceasta ar constitui o bună aplicare a metodologiei de tip cosmodern.

Basarab Nicolescu: Iertare, nu cunosc autorul. Nu mă pronunţ cu privire la lucrurile pe care nu le cunosc. Dar am eu o întrebare, ca să înţeleg despre ce vorbiţi. Eu folosesc cosmodernitatea în sensul că spiritualitatea este inevitabil prezentă. Deci dacă spiritualitatea nu e prezentă în ce spuneţi, poate că nu e nici o legătură.

Mihaela Ursa: Cred că la Toma Pavel nu e prezentă, dar la Doležel găsesc destule referinţe cu privire la acest aspect.

Gândirea apofatică

Marius Jucan: Aş avea un preambul înainte de a ajunge la întrebare. Am citit *Transdisciplinaritatea*, volumul dumneavoastră cu valoare de manifest, la data apariţiei în română şi am fost entuziasmat de perspectiva unei cercetări calitative, de care s-a amintit aici, tocmai pentru că aducea în câmpul de analiză al ştiinţelor umane un suflu nou. Trebuie spus însă, fără a intra in detalii, că transdisciplinaritatea a fost adesea redusă la o formulă ideologică. Atacul care s-a produs din partea unor oameni de ştiinţă, ai ştiinţelor tari, împotriva studiilor culturale, atac concretizat prin cazul Sokal, este relevant. Mai apoi, vă mărturisesc că în materie de fizică sunt absolut inocent, deci nu am putut controla nimic din ceea ce aţi spus dumneavoastră. Am fost însă fascinat de cosmosul care s-a putut încarna aici prin cuvintele dumneavoastră, cu o voce extrem de persuasivă, cu tonuri

joase şi înalte după aceea, deci aveam chiar o diagramă, la un moment dat puteam chiar să evoluez în ea, şi totuşi fiara din mine spunea: „Trebuie să te rupi de această vrajă, pentru că e vraja unui spaţiu străin, a acelui străin, despre care este vorba în orice discurs religios". Fără să am argumentaţia dumneavoastră extrem de solidă, sistematică, impresia mea este că efortul dumneavoastră teoretic, şi aţi folosit acest cuvânt de câteva ori, este de reconciliere. Doriţi să reconciliaţi ceea ce începutul modernităţii sau modernitatea însăşi a secţionat – un plan al spiritualului de unul al practicului. Această tentativă de reconciliere există la diverşi gânditori care trăiesc tocmai în perioada înfloririi scientismului şi care nu sunt scientişti. De pildă, Hegel ne aminteşte că noi trăim într-o perioadă de doliu, în care percepem absenţa magnitudinii lumii, diminuarea bogăţiei ei spirituale, cu mult mai mare cândva. Doliul trebuie să ne facă să racordăm amintirea plenarităţii pierdute la ştiinţă – fenomenologia spiritului este ştiinţa de a ajunge la conştiinţă. Acest efort de conciliere a marii rupturi care s-a produs în gândirea carteziană sau în alte tipuri de gândiri moderne este realizat, din câte am văzut eu aici, pe această coloană, printr-un limbaj ezoteric, de tip religios. Religios pentru că vrea să reîntregească o esenţă primordială, religios fiindcă încearcă să restaureze un adevăr cvasi-pierdut din cauza fragmentării cunoaşterii, religios deoarece refuză iconicitatea. Un limbaj religios refuză relaţia cu imaginea propriu-zisă. Vă întreb: este acest limbaj un lucru pe care îl plănuiţi? Pentru că atunci demersul dumneavoastră căpătă un sens hermeneutic major, după părerea mea. Abordarea dumneavoastră este un fel de pasaj dinspre cunoaşterea ştiinţifică spre un limbaj apofatic al cunoaşterii moderne, care permite concilierea între toate planurile cunoaşterii. Aceasta era întrebarea mea: fiindcă vă propuneţi să ajungeţi la Realitate, aţi spus de câteva ori, Realitatea este ceea ce rezistă, ceea ce ne este refuzat, incognoscibilul, de fapt, invizibilul, dumneavoastră realizaţi o foarte interesantă tentativă de a surprinde acest incognoscibil într-un limbaj apofatic. Cum se leagă această tehnică de rigurozitatea demonstraţiei ştiinţifice?

Basarab Nicolescu: O să vă surprindă poate ce o să vă răspund, pentru că întrebarea şi comentariul dumneavoastră mă ating foarte mult, în multe din cele spuse şi nespuse, adică reflectă foarte bine ceea ce încerc să fac. Vă surprinde, poate, dar eu nu am fost inspirat de vocabularul religios. Eu nu am fost inspirat de gândirea apofatică, ci am ajuns la gândirea apofatică. Care a fost punctul meu de plecare? E foarte deschis ceea ce vă spun şi exprimă o ciudăţenie într-un anume sens. Referinţele mele fundamentale sunt Heisenberg, Pauli, Bohr şi Gödel. Gödel, pentru mine, reprezintă apogeul unui

apofatism matematic şi ştiinţific. A fost un miracol când am înţeles în sfârşit ce vrea să spună. Am intrat până şi în demonstraţia teoremei sale de incompletitudine. Punctul meu de plecare a fost deci ştiinţa modernă, contemporană. Am învăţat astfel un anume lucru, că rigoarea nu este deloc principiul non-contradicţiei. Astfel am fost interesat mai apoi de Lupasco. Rigoarea nu are nimic de-a face cu precizia limbajului în sensul obişnuit al cuvântului. Pentru mine, precizia vine din două surse diferite. În primul rând, din formaţia ştiinţifică. Am publicat multe lucrări ştiinţifice care au fost, pentru mine, un fel de parapet care te apără ca să nu ajungi în abis. Pentru mine, ştiinţa rămâne un fel de parapet împotriva delirului ezoteric sau delirului religios, delirului de orice gen. În acelaşi timp, ştiu că ştiinţa e incompletă. În *Teoreme poetice*, spun că poezia este tot atât de riguroasă, dacă nu mai riguroasă, ca fizica cuantică. Când colegi de ai mei au văzut această afirmaţie, s-au speriat, dar eu spun foarte exact ce vreau să spun. De obicei, să ţii amândouă aceste aspecte într-un discurs este un exerciţiu de echilibristică, vă asigur, extrem de dificil şi care implică o onestitate, intelectuală şi spirituală. De aici vin, poate, rigoarea şi vigoarea. E adevărat că am avut o practică religioasă importantă, când eram copil, am avut şansa să am ca educator religios un preot pe atunci anonim, care după aceea a devenit un nume important, Părintele Galeriu, pe care l-am reîntâlnit după 40 de ani. E adevărat, de asemenea, că Hegel a jucat un rol important în formarea mea, pentru că s-a întâmplat ca profesorul meu de materialism dialectic, în loc să ne pună să studiem textele conducătorilor Partidului Comunist, ne-a pus să studiem Hegel, ceea ce a fost o şansă nemaipomenită. Deci surse sunt, deşi referinţele sunt puţine.

Într-adevăr, ruptura provocată de gândirea carteziană a fost necesară, însă dacă ea continuă, devine extrem de pernicioasă. Dar pe mine mă interesează clocotul unei umanităţi care se pregăteşte în momentul în care nu s-a produs încă ruptura. De aceea am scris cartea despre Jakob Boehme. Deci limbajul pare religios, dar nu e inspirat din religie.

Ruxandra Cesereanu: Şi eu, de pildă, remarcasem la coloana cosmodernităţii noua naştere a fiinţei umane şi automat mă gândisem la epistolele Sfântului Pavel, unde acesta vorbea despre noul om. Apostolul nu se referea la un nou om care se va naşte în general, ci la noul om care va trebui să se nască prin convertirea la creştinism. Şi pe mine m-a frapat, ca şi pe Marius...

Basarab Nicolescu: Noţiunea poate să fie şi o noţiune ezoterică, care nu are nimic de-a face cu religia. De exemplu, în limbajul lui René Guénon este un lucru curent. Limbajul lui Vasile Lovinescu,

ca să venim în contextul românesc, nu este creştin. Ideea noii naşteri traversează multe culturi şi multe religii, dar pare un proces extrem de obscur. Sfântul Ioan al Crucii vorbeşte chiar în mod tehnic despre acest proces care are de-a face cu abandonarea bruscă şi totală a tuturor obişnuinţelor de gândire sau de comportament, un sacrificiu teribil, dar care nu e neapărat în sens religios. Una dintre principalele mele referinţe este Charles Sanders Peirce, care spunea că nu putem inventa neologisme. E o tentaţie să inventezi cuvinte noi.

Doru Pop: Nu v-aţi sfiit totuşi să inventaţi cosmodernitatea. Apoi deveniţi, dintr-odată, timid şi recurgeţi la aceşti termeni care, în anumite cercuri, reprezintă sinucidere curată?! *Agapé* este încărcat cu nişte conţinuturi culturale „prefabricate" – Denis de Rougemont e un exemplu, să zicem, care a cumulat aceste conţinuturi culturale într-un text coerent.

Basarab Nicolescu: E bine că-mi spuneţi. Dar nu cred că trebuie să refuzăm minunate cuvinte doar pentru că ele au fost prostituate într-un anume context cultural. Trebuie să refuzăm prostituarea cuvintelor, şi nu cuvintele înseşi.

Doru Pop: Eu vreau să spun doar că există acest pericol al seriozităţii, despre care vorbea şi Marius Jucan, pe de o parte, care este extraordinar de important. Vreau să spun că, în anii '80, termenii pe care i-aţi propus au avut un rol foarte important, aşa că nu vorbesc despre un context negativ, ci despre o încărcătură culturală prea puternică. Iar în momentul în care dumneavoastră asociaţi termenului de „cosmodernitate" cuvinte cum ar fi, de exemplu, *agapé*, *hierogamos*, mi se pare că faceţi un deserviciu „noţiunii-sursă".

Basarab Nicolescu: O să ţin, poate, seama în scris. Mulţumesc pentru observaţie, care este foarte preţioasă. Unele noţiuni, care s-au folosit în unele contexte culturale bine determinate, nu sunt deloc epuizate. *Hierogamos*, pentru mine, noţiune apărută acum peste două mii de ani, e un subiect inepuizabil. El exprimă căsătoria sacră. Şi, în epoca noastră, resurecţia sacrului este problema esenţială pe plan individual şi social. Dar aveţi dreptate, trebuie să ţin seama de contextul cultural în care mă exprim.

Doru Pop: Ca să fiu şi mai explicit, iată acest exemplu pe care îl folosiţi în tabel. Avem termenii: „efort", „hedonism", „individualism comunitar" şi apoi „politică în serviciul evoluţiei individuale", lângă care eu am scris repede „cosmosocietate". Rămânând în logica semantică a cosmodernităţii, „cosmosocietate" e un termen corect. Pot să-l accept, pot să nu-l accept, dar dacă spuneţi „politică în serviciul evoluţiei individuale", intrăm pe un câmp semantic minat. Dacă ar fi să mă duc, să zicem, ca ucenic al dumneavoastră – ficţionalizăm,

evident – într-un context serios, academic, nord-american, aş fi executat pe loc, cu un dispreţ similar celui pe care l-a avut Apostolul Pavel când s-a dus pe Acropole şi a spus „Hristos a înviat din morţi", iar filosoful spune „da, da, da, vorbim despre aceasta săptămâna următoare". Întrebarea mea este...

Basarab Nicolescu: Sau dacă te-ai duce în China, scuză-mă că te întrerup...

Doru Pop: Dacă mă duc în Islam şi spun *agapé*, s-ar putea să-mi taie o mână, chiar o bucată de cap...

Basarab Nicolescu: Eu aceste cuvinte nu le-am folosit până acum, dar le folosesc la Cluj, la *Phantasma*, cu ocazia reînvierii spiritului grupului Eranos. În textele mele nu găsiţi aşa ceva şi sunt obişnuit cu tentativele de executare sumară, care nu au efect asupra mea. Singura carte în care mi-am permis să trec dincolo de constrângerile contextuale este *Teoremele poetice*. Restul au acest baraj semantic, util poate, dar obositor... Dar aici mi-am imaginat că nu sunt într-un mediu academic modernist. Dovadă este cum reacţionaţi şi ce îmi spuneţi. Cuvintele sunt într-adevăr foarte importante. Pentru că ele pot distruge. Cuvintele muşcă.

Terţul ascuns între modernitate şi postmodernitate

Sanda Cordoş: Muşcă, dar depinde cum muşcă. Muşcă pe orizontală. Dar dacă le citim pe coloana lor verticală, există un context, propriul context al gândirii dumneavoastră, şi acolo ele se îmblânzesc şi devin aproape neutre, devin instrumente. Însă altceva voiam să spun. Am şi eu nişte întrebări atât de mici, de inocente, încât mă tem că sunt vecine cu prostia, pentru că şi eu sunt o necunoscătoare în materie de matematică, de fizică, dar sunt fascinată, ca aproape toţi, cred, de aici, şi graţie profesorilor noştri, de tot ce înseamnă aceste punţi între o gândire ştiinţifică şi una literară. Şi când spun profesorii noştri, mă gândesc la Ioana Petrescu, în primul rând, şi la Liviu Petrescu şi cred că un stil al lor de a gândi anumite teme se regăseşte printre noi, cei de faţă, cel mai bine în cărţile şi în tentativele ştiinţifice, ca să zic aşa, ale lui Corin Braga. Întrebările mele mititele şi sugestiile sunt cam aşa: întâi de toate, în ceea ce priveşte această ultimă coloană, cosmodernitatea, cred că ceea ce ne-a încurcat pe noi puţin a fost faptul că această coloană e a patra aici, este *după* postmodernitate şi transmodernitate, şi de când am început

să discutăm eu m-am gândit că mai normal ar fi, ca reprezentare într-o schemă, ca această coloană să fie distribuită în spaţiu ca *alternativă* la postmodernitate şi transmodernitate, pentru că este în simultaneitate, eventual un triunghi.

Corin Braga: Înainte ca domnul Nicolescu să răspundă, pot să adaug o mică nuanţă? Nu ştiu dacă sistemul cosmodernităţii este o alternativă la postmodernitate, mai degrabă cred că este terţul ascuns între modernitate şi postmodernitate.

Basarab Nicolescu: Corin exprimă exact ceea ce voiam să spun. Există o imagine pe care o folosesc des în cărţile mele, imaginea triunghiului. Nivelurile sunt cu trei bucle de coerenţă, iar aceste bucle unesc triunghiuri. Triunghiuri având ca două vârfuri două contradictorii, situate pe un nivel de Realitate, al treilea vârf fiind situat pe alt nivel de Realitate. În acest sens, conceptul de transmodernitate este un terţ inclus între modernitate şi postmodernitate, înţelese ca fiind contradictorii. În sensul în care vorbea Corin, putem vizualiza un alt gen de triunghi interesant. Modernitatea a pus accentul pe obiect, postmodernitatea a pus accent pe subiect, iar cosmodernitatea încearcă să facă joncţiunea, prin terţul ascuns de data aceasta, între subiect şi obiect. Există multiple niveluri de lectură triangulară, în sensul complexificării. Tabloul este un tablou liniar, din care tot aspectul de terţ dispare. Într-adevăr, tablourile didactice sunt distrugătoare.

Sanda Cordoş: Spuneaţi că, pentru dumneavoastră, modernitatea continuă şi sunteţi oarecum rezervat faţă de termenul „postmodernitate". În postmodernitate găsim multe din datele modernităţii. E o altă vârstă, să zicem. Or, ceea ce mi se pare partea cea mai interesantă a ipotezei dumneavoastră e că încercaţi să identificaţi, contrar lecturilor cunoscute mie, punctele de armonizare şi de rearmonizare în această vârstă a modernităţii, în această cosmodernitate. Şi aici, ipoteza dumneavoastră are puncte asemănătoare cu cea lansată de Ioana Em. Petrescu într-un articol foarte interesant, „Modernism/postmodernism. O ipoteză". Şi chiar mă gândeam, poate nu e lipsit de importanţă că, iată, există nişte puncte comune între articolul Ioanei Em. Petrescu şi ceea ce aţi spus dumneavoastră, în condiţiile în care amândoi sunteţi cititori mai mult decât calificaţi ai lui Ion Barbu. Ioana Em. Petrescu, de altfel, vrea să facă, într-o carte foarte ingenioasă apărută postum, din Ion Barbu tocmai un scriitor emblematic pentru acest tip de postmodernitate. Mi-a mai venit în minte un gând, cu totul periferic. În momentul în care vorbeaţi de spaţiu-timp aşa cum l-au gândit fizicienii, mie mi-a venit în minte cronotopul lui Bahtin, concept inventat de acesta cam în aceeaşi perioadă, dacă eu v-am urmărit cu atenţie, cu aplicabilitate, sigur, mult mai

redusă. Dar interesantă mi s-a părut mie această vecinătate a preocupărilor şi a ipotezelor. Altminteri, eu rămân, dincolo de fascinaţie, cu o enigmă după tot ce am citit. Dumneavoastră spuneţi – nu? – că toate aceste lucruri se armonizează, prin transdisciplinaritate, dar în acelaşi timp conceptele, care au accepţiuni cât se poate de clare şi de precise, când ne jucăm, când operăm cu ele, o iau razna, aşa cum aţi demonstrat. Şi încheiaţi aşa: transdisciplinaritatea se poate întemeia pe un dialog, iar acesta nu se poate baza pe conceptele unei discipline sau ale alteia, ci pe ceea ce au în comun aceste discipline, subiectul însuşi. De aici încolo vine enigma pentru mine: subiect care atunci când interacţionează cu obiectul nu admite – spuneţi dumneavoastră – nici o formalizare şi îşi păstrează întotdeauna misterul de nepătruns. Dacă dialogul se întemeiază pe subiect, iar subiectul nu admite nici o formalizare, cum percep tocmai dialogul acesta pe care eu încerc să mi-l fac sensibil?

Basarab Nicolescu: Structuralismul, de pildă, a eşuat pentru că a încercat să facă o formalizare a subiectului. Subiectul nu poate fi obiect, deci nu văd contradicţia exactă. Vreau să înţeleg mai bine întrebarea dumneavoastră.

Sanda Cordoş: E o enigmă pentru mine cum se realizează dialogul, conceptele fiind vicioase, în opinia dumneavoastră. Dialogul se întemeiază pe subiect, dar subiectul poate fi văzut şi într-o disciplină, şi într-o altă disciplină, fără să devină obiect, şi subiectul însuşi e cel care întreţine dialogul.

Basarab Nicolescu: Subiectul nu e dialogul. Cuvântul „dialog" înseamnă subiect, obiect, terţ ascuns, punerea în mişcare a celor trei elemente.

Sanda Cordoş: Dar dacă subiectul nu poate fi formalizat, dialogul acesta mai este accesibil?

Basarab Nicolescu: Da, este accesibil. Când iubiţi, doamnă, formalizaţi iubirea?

Sanda Cordoş: Da, da, sigur că o formalizez, ca s-o întreţin.

Basarab Nicolescu: Întreţinerea constă tocmai în tehnicile de care vorbesc, fondate pe apofatism, pe terţul inclus, pe noţiunea de ezoterism în sensul înalt de care vorbea domnul Jucan. Practica terţului este o asceză.

Sanda Cordoş: Deci subiectul nu poate fi formalizat, dar se poate exprima.

Basarab Nicolescu: Bineînţeles, exact aceasta vreau să spun. El se poate exprima, dar nu poate fi formalizat. Pentru mine, formalizarea înseamnă concepte, axiome, teorie, ideologie.

Întoarcerea contemporană a unui refulat religios

Corin Braga: Daţi-mi voie să încerc o mică explicaţie a demersului lui Basarab Nicolescu, din perspectiva întoarcerii contemporane a unui refulat religios şi a unui limbaj religios. Mica analiză psihoistorică pe care v-o propun este următoarea: timp de mai multe milenii, diverse civilizaţii au avut diferite concepţii religioase asupra lumii, au crezut în zei sau într-un singur zeu, apropo de politeism şi monoteism. În cadrul acestor populaţii, aceste credinţe au funcţionat bine şi eficace, indiferent dacă există sau nu o realitate pe care putem s-o numim „zeu", „dumnezeu". Chiar dacă nu au fost demonstrabile ştiinţific, aceste religii au funcţionat la modul concret, oferind nişte modele de conduită, de comportament, un mod de viaţă. Faptul că s-au construit pe realităţi neverificabile empiric nu a făcut ca aceste civilizaţii să colapseze pur şi simplu, ele au rezistat timp de milenii folosind acest tip de gândire, ceea ce înseamnă că, măcar la nivel uman, aceste religii exprimau un adevăr, dincolo de demonstrabilitatea lor fizică sau ontologică. Odată cu perioada modernă, a venit scientismul, au venit ateismele de secol al XVIII-lea, al XIX-lea, moartea lui Dumnezeu proclamată de Nietzsche şi golirea transcendenţei. Toate aceste forme de religie au început să fie tratate cu dispreţ, ca opiu al popoarelor, ca modalităţi de autoinducere în eroare, ca forme de misticism, singura alternativă corectă fiind ştiinţa tare, cea care-ţi dă adevărul. Or, după revoluţiile cuantice din secolul XX, adevărurile ştiinţei – tot ce spun e arhicunoscut – au devenit insuficiente, s-au dovedit locuri de impas. Ele nu mai puteau garanta certitudinea, aşa cum optimist credeau Comte şi ceilalţi gânditori pozitivi, că ştiinţa va merge progresiv, că va lumina tot ce acum este în umbră. Ştiinţele contemporane, fizica cuantică, alte forme de meditaţie pornind din fizică au pus în evidenţă nişte principii de incertitudine, de interacţiune între subiect şi obiect, de indeterminare cuantică, care au făcut să colapseze certitudinea ştiinţelor tari. Legea aristotelică a terţului exclus încetează să funcţioneze, descoperire care, practic, reface legătura cu modul de gândire al religiilor din mileniile anterioare. Din această perspectivă, teoria cosmodernităţii nu mi se pare o simplă regresie la concepte de tip ocultist, medieval, ci o convergenţă, de pe altă bază, a ştiinţei fizice cu teologia. Ca şi cum fizica şi-ar fi descoperit limitele şi, ca să progreseze, a trebuit să accepte incapacitatea ei de a explica definitiv, final, complet, natura realităţii. În acest caz, religia nu mai apare ca un fel de fantomă care stă undeva în fundal şi încearcă să ia în posesie şi să paraziteze discursul ştiinţific, ci ca o modalitate de gândire redescoperită de pe

baze ce păreau inițial să o contrazică – științele exacte. Ceea ce înainte era numit *agapé* sau *hierogamos* ar putea fi numit acum „heterarhie", „sisteme haotice", „heterocosmie" ș.a.m.d. Dar prin aceasta nu rezolvăm marea întrebare, marea provocare: ce anume se află în spatele acestor cuvinte, indiferent de discursul din care provin ele? Care este acea Realitate pe care o descriu aceste sisteme convergente ce folosesc principiul terțului inclus – pe de o parte religia, pe de altă parte fizicile cuantice? Poate este mai confortabil să denumim această realitate oarecum terifiantă prin noțiuni fizice, și nu prin termeni ezoterici sau religioși, dar asta nu ne împiedică să vedem că referentul acestor limbaje este în continuare acolo, în afara noastră, și că din acest punct de vedere discursul științific modern nu este decât un fel de *update* al discursului religios din societățile tradiționale.

Doru Pop: Iarăși, regret că trebuie să vorbesc din perspectiva unui om antrenat într-un mediu nord-american, primejdia cea mai mare este aceea că, folosind formula lui Malraux, cea cu secolul XXI care va fi religios sau nu va fi deloc, din păcate se pare că *secolul XXI va fi religios și ca urmare nu va mai fi deloc*. Pentru că tendințele, din punctul de vedere al evoluției socioumanului, din ultimele decenii sunt chiar acestea: președintele SUA vorbește despre Dumnezeu în momentul în care își concepe strategiile globale; Islamul se răspândește cu o viteză care amenință existența Europei. Discursul religios dă năvală peste noi din toate direcțiile. Noi suntem produsele unei *forma mentis* care spune tot mai vehement: „Religia e bună, putem s-o acceptăm". Vedem o recrudescență peste tot, chiar și în societățile liberale, a unor discursuri religioase, iar eu poate că sunt deformat ideologic, dar mă tem de o astfel de abordare.

Basarab Nicolescu: Vă spun foarte cinstit, eu sunt într-o stare de mare perplexitate interioară. E prima dată când mi se vorbește despre aceasta, despre limbajul religios, și e foarte interesant. Trebuie să știți, nu ca să îmi fac autopropagandă, că eu merg în multe țări ale lumii și țin un număr mare de conferințe. Africa de Sud este ultima mea descoperire. Nu mi s-a spus niciodată acolo că folosesc un limbaj religios. Mi s-au spus, în treacăt, unele lucruri – un discurs spiritualist sau un discurs gnostic. Mi se pare fascinant faptul că, venind în România, s-a făcut un fel de identificare între spiritualitate și religie. Există aici un context cultural care mi se pare interesant, în sensul că puneți sub semnul egalității spiritualitatea și religia, ceea ce eu nu fac deloc. Eu vreau să restabilesc noblețea spiritualității, dar poate fi o spiritualitate laică, care nu are nimic de-a face cu religia. Preocuparea mea esențială nu este religia.

Doru Pop: Eu tocmai ziceam că nu mă refer strict la discursul dumneavoastră. Corin a deschis discuţia despre un proces istoric. În momentul acesta, din perspectiva cercetătorului ştiinţelor umane, nu pot să nu remarc că acest drum istoric duce într-o direcţie nefericită. Din păcate, iar semnele lui sunt în afara a ce discutaţi dumneavoastră, consecinţele sunt nefaste. A utiliza un limbaj de acest gen continui să cred că e fatal.

Basarab Nicolescu: Eu vă respect şi înţeleg acest lucru. Încă o dată, ce mă interesează pe mine este să înţeleg de ce s-a făcut transferul acesta, între spiritual şi religios.

Marius Jucan: Revin cu o adăugire. Nu spuneam că dumneavoastră folosiţi un limbaj religios propriu-zis, ci că înapoia unui asemenea plan reconciliator al cunoaşterii există, la un moment dat, schema de salvare, de plenitudine a gândirii religioase. Ce ar fi rău în asta? Dincolo de *religare* există totdeauna restaurarea. Ne punem mari speranţe în acest „trans", „transcultural", „trans-etc.", şi să nu uităm că este în spiritul oricărei religii să predice o asceză a sfârşitului, al cărui ecou degradat, poate, este şi pasiunea noastră pentru „trans-". Pe baza aceasta am spus că există la un moment dat un temei religios pentru o recuperare, o restaurare a ceva care s-a pierdut. Ce anume s-a pierdut în modernitate? S-a pierdut gândirea analogică. Gândirea modernă nu mai este analogică, cum era la Paracelsus şi la ceilalţi, ci este o gândire bazată pe experiment. Reprezentările ştiinţifice, apoi cele estetice sunt absolut controlabile. Proiectul ştiinţelor este acesta: „Atenţie, domnilor, nu mai antropomorfizaţi societatea şi lumea, fiindcă acesta este tipul gândirii analogice, ci priviţi-le ca pe un experiment". Or, asistăm astăzi la pasul înapoi pentru recuperarea acestei mari drame, pierderea gândirii analogice. În acest sens am spus că aveţi o gândire de tip religios, sau care are fundamente religioase, dar nu m-am referit în nici un caz la un limbaj religios.

Basarab Nicolescu: Ar fi diferenţa dintre gust şi diferitele tipuri de mâncăruri. Adică pot să apreciez mâncarea chinezească, mâncarea franceză, italiană, românească cu aceeaşi bucurie de descoperire a virtualităţii gastronomice. Gustul permite aceasta. Cel care se cantonează numai în mămăligă cu brânză nu cunoaşte gustul. Ce vreau să spun prin această metaforă este că, pentru mine, religiile sunt creaţii istorice. Dar religiozitatea nu este o creaţie istorică. Eu de acel lucru anistoric vreau să vorbesc. Deci refuz cuvântul „religios" în acest sens. Pentru mine, religiile sunt istorice, apar ca bucătăriile respective pe teritoriul cutare, într-o cultură cutare, în contextul cutare. În acest sens, nu mă văd legat de o gândire religioasă. Unii din acelaşi orizont religios mă vor trata, de pildă, de eretic. S-a întâmplat deja acest lucru în România, într-un manual de teologie

ortodoxă. Deci această lectură multiplă e foarte interesantă. Eu nu vorbesc în numele unui Dumnezeu raţionalizat, care nu are nici măcar de-a face cu religia, nu mai vorbesc de spiritul religios. Nivelurile acestea de confuzie cum să le evit? Este imposibil.

Doru Pop: Poate refuzând acest limbaj.

Basarab Nicolescu: Repet, nu limbajul trebuie refuzat, ci prostituarea lui.

Corin Braga: Aş face două distincţii în ceea ce priveşte cosmodernitatea şi religia. Întâi aş distinge cosmodernitatea de limbajul religios. Faptul că Basarab Nicolescu foloseşte termeni din discursul ezoteric, ocult, hermetic, teologic poate fi un accident de natură stilistică. Într-un anumit cadru, ei pot avea o încărcătură *chic*, pot fi mai atrăgători, dar e vorba de un artificiu, ei nu sunt determinanţi pentru sistemul expus, nu îi afectează, nici măcar la nivel metaforic, consistenţa conceptuală. A doua distincţie pe care aş face-o se referă la afirmaţia lui Marius că în spatele gândirii cosmoderne s-ar afla, dincolo de opţiunile de limbaj, o *forma mentis* religioasă. Nici acest lucru nu cred că este adevărat. Cosmodernitatea nu mi se pare a fi un sistem religios deghizat într-o teorie ştiinţifică. Realitatea, mult mai provocatoare, mai gravă, ar fi aceea că gândirea ştiinţifică ce îşi urmează propriile axiome şi principii ajunge să conveargă cu gândirea religioasă. Iată, cosmodernitatea, fizica cuantică sunt obligate să vorbească despre nişte referenţi care au făcut obiectul religilor, chiar dacă acum aceştia sunt trataţi într-un limbaj şi un sistem conceptual care ar putea să nu aibă absolut nimic de-a face cu religia.

Basarab Nicolescu: Termenul *hierogamos* nu este neapărat religios, el se întâlneşte în alchimie, iar alchimia a fost tratată ca o erezie.

Corin Braga: Excomunicate sau nu, alchimia şi ocultismul sunt tot nişte forme de gândire religioasă.

Nicolae Turcan: Gândirea religioasă presupune totdeauna în spate existenţa unor raţiuni, a unor anumiţi zei. Din câte am înţeles eu, domnul Basarab Nicolescu se detaşează de asemenea presupoziţii. Ceea ce îşi propune să facă este să găsească ceea ce este comun tuturor acestor concepţii, or comunul este o formă de sacru şi o formă de spiritualitate în fond amorfă. Ea nu presupune zeii sub forma lor individualizată istoric...

Basarab Nicolescu: Nu este amorfă, este premorfă, înaintea formelor. Cum vi se pare termenul „transreligios”?

Doru Pop: Poate că am aruncat prea mult atenţia asupra unor termeni ca *agapé* şi, în fond, nu aceasta voiam să afirm. Iarăşi, revenind la efort, hedonism, individualism comunitar şi după aceea

utilizarea sintagmei „politică în serviciul evoluţiei individuale". Chiar dacă spunem „cosmosocietate", faceţi referire directă la megalopolis. Pentru mine, această referinţă este una care mă trimite la un spaţiu orwellian.

Basarab Nicolescu: Înţeleg, e foarte importantă reacţia aceasta, dar luaţi-o ca testare de limbaj. Ideea interacţiunii între sensul individual şi responsabilitatea politică am exprimat-o în *Rădăcinile libertăţii*. Ar fi bine-venit să fie create condiţiile sociale ale dezvoltării evoluţiei individuale, ceea ce nu are nimic de-a face cu controlul social. E vorba de condiţii, iar condiţii orwelliene pot să existe şi într-o societate extrem de liberală.

Doru Pop: Când legi politica de serviciul evoluţiei individuale, dacă luăm aceşti doi termeni, pe mine mă apucă nişte fiori pe coloana vertebrală.

Nicolae Turcan: O să vă dau un citat din *Rădăcinile libertăţii* pentru a vă prăbuşi definitiv: „Pentru mine, politica nu are nici un sens dacă nu este legată de problema trezirii".

Doru Pop: Dar aceasta e cumplit, m-aţi prăbuşit complet, într-adevăr. Dacă leg politica de trezire, automat…

Basarab Nicolescu: E curioasă alunecarea aceasta într-un context care a fost totalitar şi care văd că lasă urme foarte serioase aici, pe când eu evoc un aspect inocent. Eu vorbesc de o politică care să nu mai fie bazată exclusiv pe economic. Ce poate fi mai orwellian decât omul conceput ca instrument al societăţii de consum?

Nicolae Turcan: Eu sunt de acord. Ce nu ştiu este cum veţi putea aplica acest lucru.

Basarab Nicolescu: N-am ajuns încă în condiţia să pot să aplic, dar am libertatea să gândesc şi să propun. Aplicarea poate s-a făcut, acum peste două mii de ani, în Egipt.

Marius Jucan: De pildă, am putea inventa castele?

Basarab Nicolescu: Cred că s-au făcut tentative în unele societăţi, zise tradiţionale, nu neapărat religioase.

Corin Braga: Doru, eu aş tempera puţin spaimele tale. Da, spaimele sunt reale şi stau călare pe noi, dar problema este că negarea religiei, închiderea într-un discurs laic nu este o soluţie, ci chiar o parte a problemei. Nu cumva pozitivismul excesiv este cel care dă naştere, prin contrareacţie, la fanatisme religioase? Nu inflaţia raţională este, chiar ea, cauzatoare de revolte fanatice? Poate că ceea ce tratează credinţa religioasă sau alternativele ei exprimă o necesitate

reală, o realitate ontologică sau poate psihologică pe care nu o putem şterge sau refula pur şi simplu. În ultimii ani s-au dezvoltat în Statele Unite o serie de cercetări numite neuroteologie. Folosind tomografe de înaltă performanţă, aceşti cercetători au început să studieze aşa-numitele stări de conştiinţe alterate, stările religioase ale şamanilor, misticilor, yoghinilor. Constatarea lor este că există o zonă cerebrală care se activează în stările transnormale, în stările mistice. Un titlu foarte sugestiv sună aşa: *Why God won't go away*.

Doru Pop: Dar e corect să analizezi o realitate transcendentă cu nişte mecanisme ale scientismului?

Corin Braga: Bine, sunt de acord că aceste cercetări nu spun nimic despre conţinutul stărilor respective.

Basarab Nicolescu: Nu e chiar aşa de simplu. Poate că fără contribuţia raţiunii totul n-are nici un sens.

Nicolae Turcan: Acestea merg împreună. În momentul în care cineva vede pe altcineva levitând, o face prin mijloacele ştiinţifice, adică prin percepţia oculară…

Doru Pop: Nu, pentru mine raţiunea înseamnă, cu riscul de a cădea în oprobriul public, abilitatea mea de a pune la îndoială totul. Este un drept natural pe care l-am primit de la Descartes. Apropo de levitaţie, în India, de exemplu, există o categorie socială de profesori care testează afirmaţiile unor indivizi ce afirmă că deţin calităţi care transgresează Realul…

Despre laicitate şi transreligios

Basarab Nicolescu: Dar eu nu vorbesc de lucrurile acestea, ne rătăcim… Aş reveni la observaţiile lui Corin, când a spus „laic". Eu am tot respectul pentru lucrurile laice, dar fac distincţia în raport cu ateii. Ateii sunt un lucru, laic este altceva. Ateii pentru mine sunt, în fond, credincioşi, pentru că, dacă neagă ceva, înseamnă că există acest ceva, pe când agnosticii sunt cei mai capabili, în fond, de a percepe genul acesta de chestionare apofatică de care vorbesc. Deci cuvintele au rolul lor. Laicitatea este, pentru mine, un lucru esenţial, dar pe plan politic, pe plan social. E o altă poveste, n-are nimic de-a face cu religiosul sau cu areligiosul. „Laic" înseamnă separarea puterilor.

Marius Jucan: Există totuşi o confuzie, daţi-mi voie să fiu mai radical. De cel puţin 120 de ani, Europa gândeşte prin sociologi,

dacă vreţi prin Durkheim, Weber, până la Bourdieu, care pun la baza înţelegerii culturii un ligament religios. Eu despre aceasta am vorbit. Este imposibil ca noi să înţelegem cultura fără această chestiune magmatică reprezentată de religios şi religiozitate. Deci dacă eu nu ştiu ce se întâmplă acolo, nu pot să vorbesc despre transcultural. Mă leg încă o dată de acest termen. Ce este transreligiosul, este ideologicul? Secularizarea a însemnat încercarea de a fundamenta o transreligie.

Basarab Nicolescu: Dincolo de orice.

Doru Pop: E o dinamică.

Marius Jucan: Dacă spuneţi „transcultural", de care definiţii ale culturii ne îndepărtăm?

Sanda Cordoş: Deocamdată noi avem în faţă doar o schemă.

Basarab Nicolescu: Despre transreligios m-am explicat în multe locuri şi în multe cărţi.

Marius Jucan: Asta este foarte frumos. Dar cum l-aţi putea defini?

Basarab Nicolescu: El este definit prin schema discutată, care este în acelaşi timp iconică şi aniconică. Religiile le putem înţelege ca nişte secţiuni ale realităţii, care secţiuni nu sunt transversale, ci orizontale. Secţiunea transversală aici înseamnă ştiinţe umane, ştiinţe exacte. Secţiunile pe orizontală sunt de o cu totul altă natură. Ele privesc fragmente, niveluri de Realitate ale obiectului, niveluri de Realitate ale subiectului şi această zonă comună tuturor nivelurilor de Realitate şi tuturor nivelurilor de Realitate dintre obiect şi subiect care este terţul ascuns. Deci cultură şi religie, pentru mine, sunt nişte secţiuni orizontale. Partea comună este acest terţ ascuns al tuturor culturilor, al tuturor religiilor. Majoritatea religiilor serioase au o dogmatică şi o teologie. În sensul ăsta, budismul nu e o religie, e o filosofie. O teologie înseamnă că există nişte personalităţi extrem de importante într-un teritoriu determinat, în ţara cutare, în epoca cutare (ceea ce numesc eu niveluri de Realitate ale obiectului), care au captat anumite niveluri de Realitate ale subiectului din contextul respectiv, dar care, în acelaşi timp, au acces la acest termen comun. Transreligiosul, pentru mine, înseamnă ceea ce traversează şi este dincolo de toate aceste secţiuni. Transreligiosul nu este numai sacru, numai transcendenţă, lucrurile sunt şi una, şi alta, separate şi unite în acelaşi timp: transcendenţă şi imanenţă. Transreligiosul înseamnă această zonă comună a tuturor culturilor şi a tuturor religiilor. Cu toate că o limbă nu se poate traduce în mod serios într-o altă limbă, iar poeţii ştiu asta foarte bine, în ciuda acestui fapt, un francez, de pildă, va putea avea acces la sensul poeziilor lui Ion Barbu. E acelaşi curent care traversează diferitele limbi.

Nicolae Turcan: Are acces prin altă poezie sau prin poezia lui Ion Barbu? Va putea avea aceleaşi experienţe barbiene citindu-l pe Rilke sau un alt poet?

Basarab Nicolescu: Mallarmé, de exemplu, pentru Barbu, în context cultural francez.

Nicolae Turcan: Atunci o întrebare despre transreligios. Dacă transreligiosul ia ceea ce este comun în toate religiile, vom putea găsi, la nivelul limbajului, o singură aserţiune care să fie valabilă pentru toate? De exemplu, în ipoteza că aş scrie o etică transdisciplinară, voi pune „să nu ucizi" ca formulă valabilă în toate religiile?

Doru Pop: Vei pune „să nu", nu vei pune „să nu ucizi".

Basarab Nicolescu: La ceea ce vă referiţi, să nu ucizi, nu văd legătura cu religia, văd legătura cu o problemă filosofică foarte importantă, a naturii umane. Dacă natura umană se reduce la natura animală, nu înţeleg de ce să fii împiedicat să ucizi. Criminalii au instinctiv ideea de obiect reductibil la un conglomerat de celule, de neuroni. Dacă natura umană nu se limitează numai la biologic, în acel moment nu ai dreptul să ucizi, dar nu pe baza unei religii, ci pe o bază filosofică generală. Religia doar transformă aceasta în comandamente, în porunci.

Nicolae Turcan: Ar putea exista o fantă a transreligiozităţii în care să fie cuprinse nişte formule general valide? Am sentimentul că plutim, că suntem atât de apofatici, încât nu vom putea formula niciodată o teorie concretă.

Basarab Nicolescu: Dar aţi încercat să trăiţi ceea ce spuneţi? Pentru mine, transreligiosul e un subiect de cercetare fenomenologică şi deci nu pot să răspund prin da şi nu. Valid sau non-valid, asta trebuie să fie rezultatul cercetării întreprinse prin punerea în coerenţă a cunoaşterii exterioare şi a cunoaşterii interioare. Deci, dacă se poate pune în limbaj scris, aceasta nu ştiu. Dar se poate pune în limbaj experimental, cu siguranţă, deşi ştiu că aceasta, pentru dumneavoastră, nu e satisfăcător. Dacă eu şi dumneavoastră am trăi acelaşi lucru, ajunge o privire ca să ştim despre ce e vorba. Cuvintele nu sunt de ajuns.

Nicolae Turcan: Dar în acest caz se pierde exact baza tare a demonstraţiei dumneavoastră. Ea este foarte convingătoare tocmai pentru că vine din fizică, or lucrul acesta se pierde şi nu vă rămân decât procedeele de seducţie.

Basarab Nicolescu: Seducţia nu mă interesează şi mi se pare o pacoste care e comună tuturor celor care se exprimă în public. Ceea

ce mă interesează pe mine e experimentul. Dacă, de exemplu, într-o colectivitate se experimentează transreligiosul, el va fi judecat precum e judecat un arbore – prin fructele lui, şi nu prin teorii asupra fructelor.

Vă dau un exemplu, trăit, care m-a fascinat. În Africa de Sud, mă aşteptam să văd negri pe străzi şi am văzut albi. Mă aşteptam la mizerie şi am descoperit superbe condiţii economice. Toate imaginile mele despre Africa au fost puse sub semnul întrebării. Când le-am vorbit despre terţul inclus, a fost foarte curios că pentru ei s-a declanşat ceva extrem de precis, contextual, practic. În 6-7 luni au pus deja în aplicare unele aspecte transdisciplinare. Care este experienţa lor fundamentală care le-a dat acces la o Realitate fără medierea discursurilor? Experienţa de apartheid. Politic vorbind, nu mai există apartheid. Negrii au puterea politică, dar nu au puterea pe plan economic. La Stellenbosch sau la Cape Town vedeam puţini negri pe stradă. Am descoperit, până la urmă, la sfârşitul sejurului, unde erau: continuau să fie concentraţi, să rămână în acele comunităţi-ghetouri numite *township*. Deci pentru ei terţul inclus n-avea nevoie de teorii, pentru că terţul exclus a fost o experienţă dramatică trăită prin apartheid. La ei există juxtapunerea limbajelor: vorbesc peste 30 de limbi diferite. Religia africană coexistă cu religia catolică şi protestantă. Şi acum ei aplică într-o comunitate şi o şcoală lângă Stellenbosch ideile transreligioase şi transculturale.

Cred că în România blocajul vine din experienţa sistemului totalitar, care a creat un fel de traumatism general, care a atins conştiinţele înăuntrul lor. În Africa de Sud, cei ce şi-au pus problema reformelor sunt albi care nu mai vor să aibă singuri puterea economică. Experienţa devine un limbaj. Lucrurile acestea nu le-au învăţat la şcoală. Inteligenţa emoţională şi instinctivă este la fel de importantă ca aceea analitică. Educaţia acestei triple inteligenţe este un aspect esenţial al educaţiei transdisciplinare. În această triplă inteligenţă, noţiuni ca transreligios şi transcultural devin evidente, dar pentru aceasta trebuie o lungă educaţie. În educaţia veche, de tip analitic, toate lucrurile acestea par, cum spuneţi, imposibil de aplicat, dar posibilităţile de aplicare sunt locale, nu sunt universale.

Alex Goldiş: În exemplul pe care l-aţi dat, nu este vorba mai degrabă de multiculturalism decât de transculturalism?

Basarab Nicolescu: Nu, pentru că multiculturalismul presupune o confruntare imediată.

Nicolae Turcan: Vreau să vă mai pun o întrebare pornind de la Lucian Blaga. Blaga anunţa că eonul dogmatic se va instaura tocmai datorită confruntărilor dintre multiplele ideologii şi idei contemporane, prin similitudine cu epoca elenistă. Aşa cum la sfârşitul

Antichității a fost formulată dogma Treimii, în noul eon dogmatic două teorii contradictorii vor fi acceptate, amândouă în același timp, fără medierea unui al treilea.

Basarab Nicolescu: Aceasta e problema lui Blaga. El a ajuns la un lucru minunat în analiza antinomiilor transfigurate, minunat, dar incomplet. În schema triunghiulară pe care am evocat-o adineauri, Blaga se plasează numai pe apexul terțului inclus. E o tentativă extrem de interesantă. Cioran, de pildă, rămâne suspendat în interiorul triunghiului și devine un negator continuu, adică rămâne suspendat în contradicție. Soluția pe care Blaga o oferă corespunde realizării absolute, orgasmului cosmic permanent. O soluție, deci, puțin mai utopică decât a mea. Eu vorbesc atât despre lucruri foarte concrete și precise, cât și despre lucruri care merg, poate, la un nivel mai înalt. Fără utopie, mi se pare că omul va dispărea. Știu că și aceasta poate să fie o provocare pe planul limbajului, dar fără utopie omul dispare. El are nevoie de utopie ca să supraviețuiască, să-și dea un sens. Bineînțeles că există și utopii distrugătoare, dar aceasta nu înseamnă că toate utopiile sunt distrugătoare. Utopia creștină, de pildă, este tot o utopie.

Ruxandra Cesereanu: Cred că acesta e cel mai bun final.

Transcriere de Alex Goldiș

Despre holarhie, metaforă asimptotică, fractali etc.
O introspecţie

Mircea Cărtărescu

Corin Braga: Dragi prieteni, continuăm noul sezon al dezbaterilor *Phantasma*. Avem marea plăcere de a-l avea alături de noi pe Mircea Cărtărescu, nu am să-i fac nici o prezentare, toţi l-am citit, iar unii îl predaţi la cursuri şi seminarii. Înainte de a începe discuţia, vreau să relatez o mică anecdotă: l-am întrebat pe Mircea despre ce ne va vorbi şi el mi-a spus că nu ştie încă, pentru că tehnica cea mai bună este să deschizi gura şi apoi să aştepţi să vezi ce îţi spune îngerul sau ce va spune zeul prin gura ta. Aceasta îmi aduce aminte, cum v-am povestit cu alt prilej, de tehnica atenţiei liber flotante pe care dezvoltat-o un psihanalist din şcoala kleiniană, Wilfred Bion. Bion aplica tehnica atenţiei liber flotante în psihanaliză propunându-şi să evite pe cât posibil interpretările gata stabilite şi să rămână cât mai aproape de toate asocierile pe care le fac subiecţii săi. Anecdota spune că, întrebat înainte de a intra la un simpozion despre ce va conferenţia, Bion ar fi răspuns: „De abia aştept să aflu şi eu". Iar acum îi dau cuvântul lui Mircea Cărtărescu să ne prezinte viziunea sa asupra propriei creaţii.

Mircea Cărtărescu: Este foarte mult spus, nu o să fac exact lucrul ăsta; vreau să vă spun şi eu cât de mulţumit sunt că mă aflu aici şi cât de înspăimântat sunt că sunt aici. De altfel, încă de la început voiam să vă spun că dorinţa mea de a veni, de a reveni la Cluj, a fost atât de mare încât am ignorat până şi primejdia de a ţine o conferinţă la *Phantasma*. Dar m-am gândit până la urmă că m-am făcut eu de râs în faţa unor publicuri de toate felurile, de la cele mai joase la cele mai înalte, aşa încât încă o dată nu contează. Ceea ce-i spuneam prietenului meu Corin era că de obicei prefer să nu-mi pregătesc astfel de *blind dates* (cum am putea să numim altfel întâlnirea noastră când ştim atât de puţin unii despre ceilalţi?). Să nu

mi le pregătesc dinainte decât în linii foarte mari. Vă amintesc povestea din Scripturi când Iisus le recomanda discipolilor pe care îi trimitea pe drum să nu se gândească dinainte la ce vor avea de spus, pentru că nu vor vorbi ei, ci Duhul va vorbi prin ei. Fac şi legătura cu ceea ce Wittgenstein spunea: dacă vorbim, gândirea se naşte în gură, iar dacă scriem, gândirea se naşte pe hârtie. Ceea ce vă voi spune va fi în cea mai mare parte gândire care se naşte în această sală, între noi. Fireşte că mi-am făcut un punctaj, pentru că vă respect şi pentru că încerc totuşi să colaborez cu Duhul, măcar la etajul de jos, punctaj pe care o să încerc să îl şi urmez, fără să trebuiască să scot prea des hârtiuţa pe care mi-am notat câte ceva, din buzunar. Totuşi, probabil, în momente de cumpănă, o voi scoate. De la început trebuie să vă spun că aş dori să consideraţi întâlnirea cu mine drept un interludiu în şirul întâlnirilor voastre cu oameni asemenea vouă, cu teoreticieni, oameni care se dedică fenomenului literar din interiorul şi, mai ales, din exteriorul acestuia, încercând să-i observe fiziologia, anatomia, gramatica. Mai trebuie să vă spun că, la fel ca mulţi dintre membrii generaţiei mele, şi eu am fost silit să optez la un moment dat între o carieră de teoretician şi una de practician al literaturii, şi în cele din urmă am ales-o pe cea pe care am considerat-o mai potrivită pentru mine, cea de practician. Întotdeauna însă m-a frustrat această alegere, am considerat că teoreticianul din mine, omul care încearcă să înţeleagă articulaţiile textului literar s-a chircit, s-a atrofiat prin nefolosire. De aceea vă propun astăzi nu un discurs teoretic, nu vă aduc în chip de floare, aşa cum am înţeles că se obişnuieşte aici, un concept nou (am să încerc şi să vă explic de ce, mai bine zis să încerc să îmi găsesc o justificare). V-aş fi adus un concept, ca acel trandafir absent din orice buchet al lui Mallarmé, dacă aş crede în concepte în primul rând, şi apoi dacă aş fi în stare să concep un astfel de concept. Mai întâi, un concept seamănă foarte mult cu acele mutaţii care se petrec în biologie, între care extrem de puţine sunt benigne şi duc la un real progres al organismului sau al speciei: cele mai multe sunt maligne, nefaste, sunt mutaţii care duc spre diminuare, întunecare şi moarte. A doua mea neîncredere în privinţa conceptelor rezidă în situaţia noastră de cultură izolată şi marginală, în care nu numai geniile întristate mor în cerc barbar şi fără sentiment, ci şi ideile. Ideile nepromovate, nehrănite, neiubite intelectual sunt, asemenea femeii din *Strada mare*, faimosul film spaniol, sortite să fie abandonate undeva şi să rămână de cele mai multe ori singure. Ca dovadă cât de puţine concepte culturale există în literatura română, în cultura românească, concepte care au părut la un moment dat să aibă vocaţia universalităţii, dar care au fost silite să rămână şi să se veştejească în spaţiul nostru îngust, care nu este cu nimic mai bun, deşi fiecare

dintre noi suntem mai buni decât el, decât altele care nu ne spun nimic: cel bulgar, macedonean, uzbec şi aşa mai departe. Al treilea şi cel mai important motiv pentru care am mefienţă faţă de concepte este cel al iubirii mele pentru Wittgenstein, primul dintre filosofii europeni care şi-au manifestat îndoiala şi neîncrederea în privinţa Ideii platonice. Ce este un concept decât trecerea în sferă intelectuală a Ideii lui Platon? Wittgenstein este primul care se îndoieşte de faptul că există ceva de felul unui concept al unui copac sau al unei frunze în care există cumva trăsăturile tuturor copacilor sau ale tuturor frunzelor care există în realitate. El s-a îndoit de faptul că mintea noastră operează cu astfel de imagini abstracte şi a încercat să înlocuiască această idee de concept abstract, care întruchipează sintetic toate trăsăturile clasei pe care o reprezintă, cu faimoasa imagine sau metaforă a asemănărilor de familie. El a arătat că nu există o sinteză abstractă a tuturor obiectelor aparţinând unei clase, ci foarte multe *asemănări de familie*, aşa cum membrii unei familii au câte doi aceeaşi culoare a ochilor, câte doi sau trei aceeaşi formă a feţei, alţii aceeaşi formă a nasului, dar nici unul dintre ei nu întruchipează de fapt toate trăsăturile familiei, putând sta ca un fel de sinteză, ca un portret-robot al întregii familii.

Pentru toate aceste motive, m-am gândit nu să vă aduc astăzi, aici, spre dezbatere, un nou concept, ci să vă prezint câteva dintre instrumentele, până la un punct subconştiente sau inconştiente, de la un punct încolo foarte conştiente şi foarte teoretice, cu ajutorul cărora am încercat să îmi scriu textele, propriu-zis, de-a lungul unei evoluţii (combinate, vai, cu destule involuţii) spirituale şi literare. Aceste instrumente pe care doresc să vi le prezint aici sunt un fel de jocuri de limbaj wittgensteiniene, între care nu există decât asemănări parţiale, asemănări de familie. În ultima sa scriere, *Investigaţii filosofice*, Wittgenstein asemăna limbajul cu o trusă de scule, în care există un ciocan, un cleşte, cuie, un borcănel de clei, o şurubelniţă şi multe alte lucruri. Între acestea nu există asemănări propriu-zise: un cleşte nu se aseamănă în nici un fel cu un borcan de clei. Dar toate funcţionează pentru a construi edificiul limbajului, care este uluitor de complex. Vreau, deci, să vă prezint lădiţa mea cu scule. În ultimul timp am încercat şi eu de multe ori, şi în jurnalele mele, dar mai ales în gândurile mele, să îmi dau seama ce am făcut pe lumea asta, să încerc să înţeleg care au fost liniile de forţă ale bietelor mele scrieri şi ce-am realizat cu uneltele despre care vă vorbesc. A fost ciocanul meu un ciocan funcţional sau unul cu coadă de cauciuc? Au fost cuiele mele nişte cuie de metal sau de cârpă? Şi la un moment dat mi-am dat seama că tot ce-am scris vreodată s-a subordonat unor foarte puternice imagini primare, primitive, fiecare dintre ele dăltuită cu altfel de unealtă. Dar toate având o asemănare

de familie şi toate, într-un fel semănându-mi: unele la ochi, altele la nas, altele la gură.

Mi-am regăsit de curând texte foarte vechi scrise în clasa a V-a, a VI-a, primele mele „romane". Cu ghilimelele aferente, firește: şi Sartre, în *Cuvintele*, povestește că scria romane la o vârstă asemănătoare... Unii numesc aceste scrieri din copilărie *prototexte* şi consideră că de multe ori acolo poţi găsi, într-o formă grosieră, viitoarele teme şi obsesii ale viitorului scriitor. Mi-am recitit naivele pagini din acea epocă, încercând să văd dacă ele, fie şi în filigran, au ceva care îmi seamănă. Una dintre povestirile mele de copil se clădea pe o idee extrem de simplă: citind eu că atomul seamănă cu un sistem solar (ceea ce ştiinţific e, firește, o prostie) format dintr-un nucleu în jurul căruia se învârt electronii, m-am gândit: oare nu cumva sistemul nostru solar este un atom al unei lumi mult mai mari şi nu cumva atomul este de fapt o lume populată, o lume alcătuită la rândul ei din atomi care sunt sistemele solare ale altor lumi? Această idee a lumilor în lumi, a lumilor care se îmbucă una în alta asemenea păpuşilor ruseşti mi-a sărit imediat în ochi, citind această povestire, pentru că ea este una dintre ideile adesea inserate în diverse locuri ale scrisului meu, alcătuind uneori coloana vertebrală a câte unei poveşti, alteori câte o articulaţie de la genunchi sau ştiu eu de unde, dar în orice caz, sub diverse metamorfoze, este una dintre ideile cele mai puternice ale scrisului meu dintotdeauna. Deci eu cred că există nişte lucruri pe care le-am urmărit fără să fiu multă vreme conştient de ele, şi probabil că, fie şi dacă am conştientizat ideea respectivă, ea va găsi o cale să reintre în subteran şi să meargă mai departe în scrisul meu. Astfel încurajat, mi-am îndreptat privirea către alte tipuri de astfel de idei şi am încercat să definesc câteva dintre ele, pe care aş vrea să vi le propun astăzi în locul conceptului promis. Împreună, ar putea forma ceva de genul acelui trandafir absent din buchetul lui Mallarmé.

Despre holon şi holarhie

Prima dintre aceste linii de forţă se leagă direct de prototextul de care vă vorbeam, de ideea păpuşilor ruseşti închise una în alta, la infinit. Este ideea *holonului* şi a *holarhiei*. Ideea că lumile sunt un fel de cascadă care curge din nivel în nivel, fiecare element al unui nivel devenind nivelul următor, alcătuit la rândul său din alte elemente, ce se alcătuiesc din alte elemente, holonul iniţial fiind de fapt stâlpul de bază al holarhiei, al întregului care, în cele din urmă,

privit într-o perspectivă ameţitoare, devine Totul. Toate sistemele gnostice cuprind astfel de holarhii, ele sunt de fapt coborâri ale spiritualului în mundan prin nenumărate diade, triade sau ogdoade... Şi atunci am înţeles că una dintre sursele arhetipale ale modestelor mele încercări literare este această sursă gnostică, această inconştientă derivare a entităţilor spirituale unele din celelalte, alcătuind o scară care merge din cer până în infern. Mai târziu pasiunea mea pentru gnosticism a crescut foarte mult, am citit mult despre asta şi am aflat că gnozele sunt mult mai complicate, că există o problematică a gnozelor care depăşeşte cu mult această imagine a scării lui Iacob de la cer la pământ, a coborârii spiritualităţii în materie şi în păcat. Există o doctrină a răului, toate gnozele încearcă să arate sursa răului, să arate că răul păstrează o sămânţă divină, că există doi dumnezei, cel bun, inaccesibil, deasupra tuturor posibilităţilor noastre de a-l cunoaşte, cel rău, identificat cu Iehova din Biblie, domnind asupra lumii sublunare. O altă idee gnostică, a omului străin pe pământ, a omului care nu este de aici, care este din altă ordine a realităţii, este iarăşi una care, fără ca eu să conştientizez legătura aceasta cu sistemele gnostice, a animat o bună parte din scrisul meu. Am încercat la un moment dat să interpretez una dintre povestirile mele din tinereţe, care se numeşte *Mendebilul*, prin această grilă gnostică. Copilul divin care structurează prin puterea fabulaţiei, a fantasmelor existenţa pământeană a lumii sale, alcătuită din grupuri de copii, pe care îi fascinează şi îi îndrumă o vreme, mi se pare un rit gnostic *sui generis* pe care eu l-am inventat total dominat de impulsuri şi forţe interioare.

Aici poate ar trebui să fac o paranteză, să includ câteva lucruri foarte concrete din evoluţia mea, să vă spun mai întâi că vorbesc despre mine, cu cea mai mare modestie, pentru că pur şi simplu literatura mea este zona pe care o cunosc cel mai bine. Dacă aş cunoaşte la fel de bine cum cunosc scrierile mele opera lui Baudelaire, de exemplu, sau a lui Eminescu, sau a lui Dostoievski, aş vorbi despre ei, şi nu despre mine. Aş vrea, prin urmare, să vă spun în acest interludiu că, de fapt, scrisul meu cuprinde bucăţi ce par din zone diferite şi unele chiar total diferite ale literaturii. Acest lucru se datorează zonelor de lumină şi de umbră pe care le-am traversat în biografia mea (despre care chiar nu merită să vorbim). Începutul meu a fost unul culturalist. În adolescenţă nu voiam să fac altceva decât să fiu asemenea scriitorilor pe care îi descopeream unii după alţii şi de care mă îndrăgosteam atât de puternic, încât în fiecare clipă credeam că există un singur scriitor, cel pe care-l iubeam în acel moment, şi că toţi ceilalţi ar trebui să stea în umbra lui. Apoi îl detronam şi descopeream altul, din aproape în aproape. Evident, fiecare dintre dumneavoastră aţi trăit faza aceasta adolescentină de

entuziasm maxim pentru cultură. Şi, de aceea, primele mele scrieri, pe care le-am adunat în *Faruri, vitrine, fotografii* sunt impregnate de cultură. Credeam pe atunci că sensul vieţii mele este să ajung un personaj în marea poveste a culturii mari. Prin poezie sau prin alte mijloace. Primele mele texte erau impregnate de lecturile din ultimii ani, şi nu urmăreau să mă exprime pe mine, ci să ducă mai departe cultura, poezia... Cu toate acestea, şi în primul meu volum există un text, chiar cel din deschiderea cărţii, care, deşi împănat de aluzii şi de citate absolut indigeste, avea în interior ADN-ul despre care v-am vorbit în parte şi despre care urmează să vă vorbesc şi în continuare.

Acest început „culturalist" a fost întrerupt brutal în momentul în care, intrând în facultate, am început să frecventez Cenaclul de Luni. Mulţi dintre cei care încă mă citesc mă consideră un poet optzecist al Cenaclului de Luni. Astăzi însă eu consider acel episod un accident marginal al evoluţiei mele. Nu mă mai identific deloc cu efigia optzecistă a generaţiei mele. Pentru mine a fost o aventură, o aruncare într-o zonă contrară instinctelor mele. Presat de modelele din jur, am devenit un poet neoavangardist, un jongleur cu cuvintele, un ins care inventa, inventa, inventa permanent, făcea imagini, mici fabule narative, se arunca de pe toate trapezele, uitând uneori că, de fapt, trebuia să facă lucrurile care erau vocaţia sa în literatură. Chiar şi în acea perioadă am fost un poet optzecist atipic, pentru că în trilogia optzecistă *Poeme de amor*, *Totul* şi *Dragostea* (de fapt, un singur mare volum împărţit aproape arbitrar în trei cărţi), fiecare dintre ele cuprindea lucruri total neoptzeciste, poeme grave şi intense. Cedasem însă la extraordinara forţă de persuasiune a poeziei optzeciste. Îi citisem pe colegii mei de generaţie, pe Coşovei, pe Iaru, pe Ion Mureşan şi aşa mai departe, prea brusc, şi entuziasmul meu fusese poate prea violent, aşa încât am fost deturnat într-un fel de la literatura pe care voisem s-o fac. Mi-a luat foarte mult timp să mă redresez din această aventură. Nu vreau să credeţi că mă dezic de poeziile acelea. Este cu totul altceva. Poeziile de atunci există, sunt ok, uneori le mai citesc şi astăzi, dar ele nu urmează drumul principal al scrisului meu. Poate că au lăsat o umbră colorată peste scrisul meu mai târziu, dar idila mea cu optzecismul trebuia să se termine. Am simţit tot mai intens, pe măsură ce mă apropiam de 30 de ani, că rătăceam prin pădurea obscură a poeziei optzeciste şi că nu mai reuşeam să mă regăsesc pe mine însumi. Aş fi putut face imagini până la sfârşitul vieţii, dar, vorba lui Voronca, „La ce bun?". Mi-a fost extrem de greu să ies din această lume de care eram legat cu cătuşe de flori. Mi-a fost cu atât mai greu, cu cât poezia mea de atunci a avut succes, aşa că eram împins pe această cale, pe această ţeavă ghintuită, şi ar fi trebuit să rămân şi astăzi (şi cu puţin ghinion

aş fi rămas) poetul optzecist fantast şi verbios care am fost. Locul pe unde am evadat din această bolgie fermecătoare a fost *Levantul*. Pornind de aici, am refăcut cu mare greutate drumul către fosta mea poezie şi către fostele mele aspiraţii culturaliste, poate chiar metafizice, printr-un mic roman care a fost cel mai puţin înţeles, cel mai lipsit de succes dintre romanele mele, *Travesti*. *Travesti* a fost şansa vieţii mele de fapt, aşa cum văd eu lucrurile astăzi, pentru că el, deşi nu este o carte reuşită, a fost un fel de poartă către recuperarea mea de sine. În *Travesti* am îndrăznit prima dată să fac lucruri pe care nici nu le visasem până atunci, să mă apropii extraordinar de mult de miezul creaţiei, cum spunea Paul Klee (deşi „nu îndeajuns de aproape", cum adăuga tot el în jurnalul său). Apoi mi-a fost mult mai uşor să încep cartea la care scriu şi acum, *Orbitor*, pe care o consider cea mai apropiată, dintre toate scrierile mele, de ceea ce doresc cu adevărat să fac, de imaginea pe care vreau să mi-o construiesc mie însumi. După ce voi termina *Orbitor* voi avea sentimentul că mi-am plătit biletul în această călătorie, în această lume. Ce va veni după asta vor fi nişte daruri făcute mie, pentru care am să fiu recunoscător...

Metafora asimptotică

Am închis paranteza şi voi continua cu ideile-pivot, idei-unealtă despre care începusem să vă vorbesc. Prima dintre ele, reiau, a fost holarhia, faptul că lumile derivă unele din altele. A doua este ceea ce aş numi *metafora asimptotică*. Firește, ca orice scriitor care se respectă, ca orice poet, de fapt, în poezie sau în proză, dorinţa mea a fost să îmi creez un fel de praştie textuală, un fel de instrument textual care, pornind din real şi concret, să atingă infinitul, Nirvana, absolutul. Uitându-mă de foarte aproape la unele texte ale mele, am ajuns să identific un mic procedeu pe care l-am folosit destul de des, ceea ce numesc o metaforă sau spirală asimptotică. Descoperim puterea extraordinară a creşterii exponenţiale în imagini pe care orice matematică distractivă ne-o pune la dispoziţie. De pildă, povestea inventării şahului. Întrebat de regele perşilor cu ce poate fi răsplătit pentru acel joc uimitor, inventatorul şahului i-ar fi răspuns: „Nu vreau decât un bob de grâu pe prima căsuţă a tablei de şah, două boabe pe a doua căsuţă, patru boabe pe a treia, opt pe a patra, şaisprezece pe a cincea etc., până la ultima căsuţă". „Daţi-i o traistă de boabe!", a răspuns mirat padişahul, dar vistierul, după un calcul nu foarte dificil, i-a spus că în mii şi zeci de mii de ani ţara sa nu

va produce atâta grâu. Iată şi altă enigmă asemănătoare: avem o foaie de hârtie pe care-o pliem în două, apoi o pliem iar în patru, în opt etc. Întrebarea este: de câte ori trebuie s-o pliem pentru ca grosimea sa să fie cât distanţa de la Pământ la Lună? Răspunsul pare la fel de nebunesc: de aproximativ cincizeci de ori! Aceste dezvoltări pe care mintea refuză să le înţeleagă şi să le accepte pot avea un corespondent textual în formule de tipul: avem un şir A-B-C. C este faţă de B ceea ce B este faţă de A. În astfel de mecanisme extraordinar de simple stă o putere extraordinară. O putere care transcende firul realităţii şi ne transportă într-un dincolo absolut fizic, absolut senzorial. Este ca o spirală asimptotică: după una sau două rotaţii dispare din câmpul nostru vizual, spre deosebire de spirala lui Arhimede, care se roteşte egal, cuprinzând din aproape în aproape toată suprafaţa. După cum ştiţi, când Brâncuşi a trebuit să facă portretul lui Joyce, el l-a făcut sub forma unei spirale a lui Arhimede. O spirală terestră, care ţine bine Pământul, dar care nu se întinde către vreun dincolo bănuit. Spre deosebire de ea, spirala care are la prima rotaţie pasul 1, la a doua rotaţie pasul 2, la a treia pasul 4, la a patra pasul 8 şi aşa mai departe, după două sau trei rotaţii umple pagina şi curba se pierde undeva în infinit. Rotaţia următoare va fi probabil de diametrul Pământului, cealaltă de diametrul sistemului solar, cealaltă de diametrul universului. Eu am folosit de câteva ori acest gen de dezvoltare nerezonabilă a unor imagini. Unul dintre exemple este cel din *Travesti* la pagina unde vorbesc despre creşterea adolescentului. Adolescentul are sentimentul că va creşte la infinit, că nimic nu va opri evoluţia sa, a minţii sale către viitor, către Dumnezeu, către nemurire. Încă mai poate crede că, dacă, începând din starea ovulară şi până în starea de adolescent, creşterea organismului a urmat acest pas asimptotic, ea nu se va sfârşi niciodată: segmentele vor fi din ce în ce mai ample până când, scriam eu, el va ajunge nu doar Dumnezeu, ci Dumnezeu la puterea Dumnezeu, şi aşa mai departe. Este o idee care îţi ridică părul pe braţe, dar care trece prin mintea (conştientă sau subconştientă) a fiecărui adolescent. Adolescenţa este exact această perioadă de levitaţie în care absolut totul pare posibil, în care te simţi nu numai un Dumnezeu în devenire, ci cu mult mai mult. Nu te simţi Totul, ci Totul la puterea Totul. Mai târziu am citit despre opera faimosului matematician german din secolul al XIX-lea, Georg Cantor, care a scandalizat lumea matematicii cu operaţii cu infinituri, cu infinituri de infinituri, şi care şi-a pierdut sănătatea mintală concepând inconcevabilul: infinit la puterea infinit. Şi infinit la puterea infinit la puterea infinit la puterea infinit... Iată deci că şi de data asta, ca şi cu holarhiile, am descoperit împreună cu mulţi alţii ceea ce fusese descoperit înaintea mea, pentru că tot ce cunoaştem a mai fost cunoscut şi nimic nu e nou sub soare: faptul că mintea, care nu

poate concepe infinitul, are totuşi instrumente care pot duce către el. Instrumente foarte simple, ca dublarea continuă sau ridicarea continuă la putere. Prin aceste „cricuri" sau „praştii" textuale poţi exprima, cum spunea Rimbaud, inexprimabilul. Metafora asimptotică este o idee pe care am folosit-o mai târziu foarte intens în *Orbitor*, şi care a produs câteva dintre paginile cele mai bune din această carte, pe care le citesc şi acuma cu recunoştinţă.

A treia şi cea mai puternică unealtă a mea este cea care ţine de o lume întreagă a postmodernităţii actuale, şi anume dezvoltările recente din matematici în general dar şi din celelalte ştiinţe, pe baza cărora, inconştient până la un anumit punct, hiperconştient de la un punct încolo, am făcut romanul *Orbitor*. E vorba despre lumea foarte sofisticată matematic, dar simplă şi poetică la nivelul matematicii popularizate, singurul la care am acces, a ecuaţiilor neliniare. Această lume este foarte populată de idei şi teorii, dar cele mai cunoscute dintre ele, din anii '70 până astăzi, sunt teoria catastrofelor a lui René Thom, teoria haosului şi teoria fractalilor a lui Mandelbrot, toate derivate sau având legătură cu cea mai stranie şi mai interesantă, pentru mine, zonă a matematicii, şi anume topologia sau „geometria de cauciuc". Fiecare dintre aceste teorii m-a fascinat epistemologic la un moment dat prin poezia naturală pe care o conţine. Fiecare a produs o breşă sau, dimpotrivă, o creastă, un fluture, un vârtej de zăpadă, un cuib de rândunică thomian în textele mele. Într-un fel, modul în care eu gestionez textul, mai ales în *Orbitor*, dar şi în alte scrieri ale mele, este „catastrofic" în sensul lui René Thom: pornesc de la o stare de echilibru extrem de precar. O sferă aşezată pe o lamă de cuţit cade imprevizibil la dreapta sau la stânga lamei, pentru că o infinitate de condiţii locale îi distruge echilibrul. Fiecare frază a mea se comportă la fel, este total imprevizibilă pentru mine. Nu ştiu nici o clipă încotro mă-ndrept, nu ştiu nici o clipă cum va arăta pagina următoare şi nici măcar fraza următoare. Ştiu doar ce-am scris până atunci, recitesc câteva pagini de câte ori mă aşez la masa de scris, iar fraza următoare pur şi simplu cade. Pe cap, pe pajură şi uneori pe muchie.

Cu cât am încercat să intru mai adânc în aceste speculaţii intelectuale, care pentru mine au fascinaţia poeziei, mi s-au oferit nenumărate idei colaterale. Sunt fascinat de idei din diverse zone ale cunoaşterii, fizică cuantică, embriologie, geometrie sau mistică, mereu căutând în toate aceste căi convergente ţinta spre care ele converg: poezia. Teoria haosului merge exact în această direcţie. Leg de această teorie o mică metaforă despre care am mai vorbit, cea a *termitierei*. Îmi concep o scriere nu ca un arhitect, ci ca o termită. Termita nu are în minte un model prealabil al termitierei pe care începe să o construiască. Pare că aşază fragmentele de noroi sau pastă lemnoasă la întâmplare. Şi totuşi cuibul terminat arată perfect structurat

arhitectural, cu tunele de aerisire, cu camere ferite de umezeală, care au exact temperatura potrivită... Termita nu face calcule inginereşti, dar îşi face cuibul după un plan scris nu în mintea, ci în mandibulele ei, în mărimea corpului, în elasticitatea articulaţiilor etc. Cuibul e o prelungire a corpului şi a programului ei genetic, adică a „personalităţii" ei. La fel, eu nu mizez în scrisul meu pe nici un fel de proiect preexistent. Forţa care mă împinge să scriu mai departe în ciuda tuturor depresiilor şi a sentimentului de inutilitate este credinţa că într-un fel sau altul ceva în mine va face ca această carte să devină coerentă şi să aibă o structură, deşi nici una dintre frazele mele nu duce către aşa ceva. Cred, deci, că această carte se va organiza de la sine, se va rotunji în măsura în care eu însumi sunt rotund, în măsura în care mintea mea nu mă trădează şi îşi face jocul în mod cinstit faţă de ea însăşi, de mine şi, poate, de altceva. Am derivat principiul termitierei, ca şi altele asemănătoare, din teoriile haosului. (Am mai vorbit undeva, în legătură cu generarea romanului *Orbitor*, despre metafora simultanului de şah, dar, credeţi-mă, am uitat de-atunci de ce romanul meu seamănă cu un simultan de şah. Poate vă gândiţi dumneavoastră...)

Teoria fractalilor

Fără îndoială, cea mai mare influenţă asupra scrisului meu a avut-o teoria fractalilor, şi dacă pot defini cumva în mod decisiv romanul meu *Orbitor*, l-aş numi un roman fractalic. După cum ştiţi, fractalii sunt într-un fel înţeleşi matematic şi în cu totul alt fel pricepuţi de diletanţi ca noi: matematicianul înţelege prin fractali cu totul altceva decât imaginile mirific colorate de pe computer. Pentru mine fractalii, la nivelul cel mai bazal, sunt figuri ale căror detalii repetă identic figura-mamă, devenind la rândul lor figuri-mame pentru propriile detalii, la nesfârşit. Ceea ce duce iar la ideea de holon şi holarhie, şi din nou la ideea de creştere a curbei asimptotice în spaţiul pur al minţii, ca o praştie care aruncă, la un moment dat, piatra din cupa ei de piele. Veţi găsi nu numai o mare structură fractalică în *Orbitor*, cartea care ar trebui să fie, când va fi terminată, o imagine scintigrafică a propriei mele minţi. Nu veţi găsi fractali numai la nivelul acesta uriaş: *Orbitor* este şi o expoziţie de milieuri, la 2-3 pagini veţi găsi un fractal, fie că este vorba despre o frânghie alcătuită din mii de fire, fiecare din acestea alcătuite la rândul lor din mii de fire (pare simplu, dar este extraordinar de greu de descris un obiect de acest fel în care te cufunzi la nesfârşit, fără să ai sentimentul că ajungi vreodată la o structură finală, căci

de fapt toate structurile continuă, ieşind din orizont unele şi adâncindu-se într-un altfel de orizont, celelalte). Undeva descriu o faţă de masă a mamei, de pe masa noastră din sufragerie, alcătuită din octogoane de macramé. Era un obiect octogonal, alcătuit din octogoane, şi fiecare octogon era alcătuit din octogoane şi fiecare octogon din octogoane de aţă din ce în ce mai subţire, până când de fapt se pierdeau din vedere. E de presupus că ele duceau spre un adânc infinit. În *Orbitor* sunt nenumărate astfel de gadgeturi: niciodată nu m-am distrat mai mult decât să descriu cu minuţie acest fel de imagini. Un anumit personaj al meu are unghiile pictate. Pe una din unghii, dacă îmi mai aduc bine aminte, se afla desenată o scenă religioasă: Steaua care călăuzeşte magii către ieslea unde se află pruncul Iisus. Dar în acea stea, dacă o priveai foarte atent, se vedea un univers întreg, cu nenumărate planete şi constelaţii. Dacă te apropiai şi mai mult şi focalizai pe una dintre planete, vedeai o floră şi-o faună fantastică; dacă te concentrai pe o singură frunză dintr-o singură floare, vedeai o structură de celule etc., la nesfârşit, imagini în care sunt imagini în care sunt imagini în care sunt imagini. Firește că din punct de vedere realist nu poate să existe o astfel de pictură pe o unghie, care să se subdivizeze la nesfârşit. Dar eu m-am amuzat de foarte multe ori să construiesc imagini cu o rezoluţie infinită. De asemenea, când este tuns părul unei tinere femei, se vede un tatuaj pe toată ţeasta ei cheală şi lucioasă. Tatuajul acesta, privit de mine de deasupra, reprezintă cu fidelitate chiar faţa mea, de parcă ţeasta fetei ar fi o oglindă convexă, dar privind mai de aproape acea faţă, vezi că este alcătuită din nenumărate fiinţe fabuloase, întortocheate unele în altele şi alcătuind liniile mai groase ale feţei. În fiecare pupilă a fiecărui personaj vezi oraşe şi fortăreţe etc. Cred că principiul fractalic, care se leagă de cel al păpuşilor ruseşti, fără să fie acelaşi lucru, a modelat puternic viziunea din această carte, reuşită sau nereuşită cum este ea.

Atractorii textuali

Alte unelte din lădiţa mea de scule pe care am deschis-o azi pentru dumneavoastră sunt de altă natură. Unele ţin de o zonă a textualităţii, de exemplu opoziţia pe care mi-a inspirat-o prietenul meu, regretatul Mircea Nedelciu, între ceea ce el numea „lansatori textuali" şi ceea ce teoria postmodernă numeşte „atractori textuali" sau *textual pools*, lacuri sau iazuri textuale. După ce am citit această teorie de sorginte americană, mi-am dat seama că romanele mele sunt pline de atractori textuali, funcţionând ca un soi de cumpănă

a apelor, locuri unde motive şi teme se intersectează şi se întind unele în altele ca nişte vopsele încă neuscate cum trebuie. Mi-am dat seama, mai ales după ce am încheiat al doilea volum din *Orbitor*, că există foarte multe astfel de lacuri, de iazuri în care se varsă râurile, fluviile, pârâiaşele scripturale. Sau clişeele („E rău când nu mai poţi distinge un arhetip de un stereotip", scria John Robert Colombo): evitate îndeobşte de scriitori, ele au totuşi forţa lor primitivă, pentru că au în spate consensul unor enorme mase umane, aşa cum se spunea în glumă despre Gorki că este incontestabil un mare scriitor, pentru că are în spate douăzeci de divizii sovietice... Scriitorii adevăraţi nu evită locurile comune, ci, ca într-un fel de jiu-jitsu narativ, se folosesc de forţa lor colosală pentru a le dezechilibra şi învinge. Eu n-am inventat mituri sau simboluri, ci am folosit de multe ori unele străvechi, ca simbolul fluturelui, de pildă, şi le-am folosit tocmai pentru confuzia care se poate face, în mod legitim, după părerea mea, între un arhetip şi un stereotip. De altfel, aş putea spune că tot poemul meu *Levantul* este o colecţie de clişee mai vechi sau mai noi din toată istoria culturală românească, şi că după intenţia mea un cititor va fi cu atât mai bucuros să găsească o anume imagine acolo, cu cât o cunoaşte mai bine. Căci şi literatura e reamintire...

Hermeneutică versus mantică

Ultimul lucru pe care doresc să vi-l spun în această seară este o idee care mi-e foarte dragă şi pe care, de data aceasta, nu am mai întâlnit-o nicăieri. Sau poate nu am ştiut unde s-o caut, pentru că nimic nu e nou sub soare. E una dintre distincţiile dintre textele tipic moderniste şi cele postmoderne, care arată, de fapt, două feluri de a gândi şi, până la urmă, desparte două lumi: *hermeneutică vs mantică*. Textul modernist, ca să fie înţeles, are totdeauna nevoie de o hermeneutică, pentru că este un text multistratificat, în care sensul este ascuns în profunzime. În acest sens, textul modernist este construit după logica şi gramatica visului: un strat manifest care ascunde (dar şi dezvăluie iniţiatului) un strat latent. Textul modernist are întotdeauna nevoie de descifrare pentru că este încifrat, de decriptare pentru că are o criptă în subteran, de decodare pentru că suprafaţa sa e un cod şi nu mesajul însuşi. Hermeneutica nu poate fi aplicată niciodată unui text postmodern, pentru că el nu e stratificat, este „indeterminat şi imanent", după expresia lui Ihab Hassan. Cum citim atunci un astfel de text care se dispensează de interpretare? Care este acţiunea legitimă pe care o putem performa

când avem în față un text postmodern? După Susan Sontag acțiunea legitimă ar fi *erotica*. Ea propune ca descifrarea hermeneutică să fie înlocuită de o erotică a textului, de o mângâiere a suprafețelor nesfârșite, sinuoase și complicate ale textului postmodern. Într-adevăr, câștigi foarte mult mângâind, pipăind, mirosind, gustând senzuala scriitură din zilele noastre, dar ai putea profita și mai mult dacă ai încerca să *ghicești* în ea. M-am gândit că hermeneutica poate fi înlocuită în textul postmodern cu o *mantică*, o artă a ghicitului într-o palmă cu nesfârșitele linii care se intersectează și alcătuiesc desene vizibile doar de foarte sus, ca în Nazca.

În finalul acestei foarte modeste prezentări, dacă aș sta să adun toate gândurile pe care vi le-am propus, cu mare neliniște și emoție, dumneavoastră, unor cercetători serioși și nu unor bieți poeți ca mine, și dacă aș căuta un cuvânt care să rezume toate căutările mele de până acum, în viață și-n scris, în cărțile citite și-n cele scrise de mine, acesta ar fi cuvântul care, poate nu întâmplător, dă titlul unuia dintre volumele mele de poezii, și anume cuvântul *Totul*. Vă mulțumesc foarte mult.

Dezbatere

Participă: Ștefan Borbély, Corin Braga, Ruxandra Cesereanu, Sanda Cordoș, Anca Hațiegan, Laura Pavel, Horea Poenar, Doru Pop, Vlad Roman, Călin Teutișan, Mihaela Ursa, Cornel Vâlcu

Ruxandra Cesereanu: A fost un regal Mircea Cărtărescu, pe bună dreptate.

Corin Braga: Și acum discuțiile. Avem aici, între noi, omul, autorul, creatorul.

Ruxandra Cesereanu: Mircea, am o curiozitate. Ne-ai prezentat niște principii după care ți-ai construit textele literare (proza, în principal) sau pe care le-ai gândit ca pe un fel de origine a textelor tale. Eu am o mică obsesie legată de lumea onirică, coșmarescă, psihedelică; ne-ai spus că nu știi ce vei scrie în momentul următor, că nu știi cum va arăta fraza ta de proză, că nu știi cum va fi cealaltă pagină. Dar pentru anumite scene onirice (hai să folosim convenția onirică deocamdată, cu sau fără ghilimele), cu precădere în *Orbitor*, există un mecanism specific ție prin care comiți ori transpui scenele onirice? Există un mecanism specific pentru scenele onirice?

Despre logica onirică, transă şi altele

Mircea Cărtărescu: Nu e cine ştie ce de spus aici, cele mai multe dintre dezvoltările onirice din textele mele sunt vise pe care le-am avut, pur şi simplu. Nimeni nu-l crede pe Coleridge când spune că anumite poeme ale lui, ca de pildă *Kubla Khan*, au fost compuse în vis. Dar eu îl cred. Nu numai dezvoltările evident onirice din paginile scrise de mine sunt povestiri de fapt de vise pe care le-am avut cu-adevărat, ci chiar şi unele povestiri întregi, dintre care una în mod sigur, *Arhitectul*, care încheie primul meu volum de povestiri, este un vis adevărat, transcris literal de la un capăt la celălalt al poveştii acesteia de aproximativ 25 de pagini. Pe-atunci visam monstruos de mult, acum fluxul acesta s-a redus: în unele nopţi nu mai visez deloc, sau nu-mi mai aduc aminte visele. Iar în privinţa viselor „artificiale", pe care le-am construit deliberat, ele provin din sentimentul meu că scena la care lucram în acel moment nu era destul de bogată în semnificaţie, aşa că, recitind pagina cu scena realistă respectivă, de pildă mama care ţese la covorul de ţesut, caut puncte unde iluzia realităţii să poată fi dezlipită mai uşor şi unde să pot încorpora o supravaloare sau o plusvaloare narativă: culisarea textului în fantastic şi oniric. Şi cum de cele mai multe ori scenele realiste nu mă satisfac, bule şi prelungiri din acestea apar cam peste tot, deformând cele mai banale fapte pe care le descrisesem pe o pagină anterioară. Cele mai multe bule de onirism apar în preajma personajului „mama", care într-un fel parcă atrage aceste lucruri. Probabil că totul e, firește, psihanalitic, vine din diferenţa dintre mama fabuloasă, cum trebuie să fi fost în ochii mei din copilărie, şi imaginea concretă şi fără mister a mamei mele, pe care o am acum. Am încercat tot timpul s-o recuperez pe mama, cea din copilărie, care era, cum am spus undeva, singura imagine a lui Dumnezeu pe care mi-o puteam închipui atunci. Mama a lucrat cu adevărat, o vreme, la covoare persane. Încă îmi aduc aminte cum bătea cu o furculiţă printre iţele covorului, de pe ghergheful montat în dormitor. Când am descris-o în roman, i-am dat o dimensiune fabuloasă, de Shiva creator şi distrugător de lumi, care dansează cu o mulţime de braţe printre iţele acelea, furculiţa transformându-se în trăznetele divinităţii. Aşa cum s-a zis despre un roman al lui Kundera, *L'Immortalité*, că în el ceea ce trebuia să fie afară era înăuntru şi ce trebuia să fie înăuntru era afară, *Orbitor* are viscerele în afară, asemenea stomacului stelei de mare, care şi-l proiectează în afară ca să digere scoicile, iar ceea ce ar trebui să fie exteriorul, adică stratul realist, este înăuntru. Şi în *Travesti* un personaj spune că simţea că are plămânii, inima

şi creierul în exterior, iar cerul albastru, şinele de tramvai şi bălţile de pe jos în interiorul său.

Ruxandra Cesereanu: Aveam o întrebare mai precisă. Există în provocarea şi statutul scrisului tău starea de transă? Ai parte de stare de transă când scrii? Sau refuzi transa?

Mircea Cărtărescu: Asta este o problemă atât de bazală, încât n-am simţit nevoia să mă refer la ea.

Ruxandra Cesereanu: Prin urmare, transa este esenţială.

Mircea Cărtărescu: Firește. Tot ce am scris a fost în stare de transă.

Ruxandra Cesereanu: Intuiţia mea aşa spunea. Că tot ceea ce scrii tu în proză are de-a face cu transa. Iar lucrul acesta mă satisface (pentru că şi eu teoretizez/practic transa).

Mircea Cărtărescu: De fapt cei ce scriu literatură dintre dumneavoastră cred că au trăit sentimentul de cufundare în sine la un nivel foarte precis din momentul scrierii. Eu nu pot să încep să scriu până când nu simt că am coborât în mine însumi exact la înălţimea sau la adâncimea de care am nevoie. De obicei, îmi reprezint această cufundare la un nivel puţin mai jos de rădăcina nasului, dar la câţiva centimetri în interior, cam la baza craniului, acolo unde apasă creierul cel mai tare. Fără această concentrare a privirii mi se pare imposibil să scriu altceva decât articole... Foarte multă vreme m-a ajutat în concentrarea asta a mea un fel de drog, cum era pentru mine ness-ul foarte tare pe care mi-l făceam înainte de lucru. Din păcate, după câţiva ani efectul său, copleşitor la-nceput, s-a estompat. Astăzi pot să beau cu kilogramul şi cafea şi ness, nu mai are nici o importanţă. Dar prima oară când am început să beau, pe la 23-24 de ani, aveam acea senzaţie de explodare a minţii pe care probabil ţi-l dă un *shot* de heroină... Asta însă mi-a ruinat foarte repede ficatul şi a trebuit să renunţ la „drog” şi să mă bazez pe propriile mele puteri.

Despre anarhetip

Corin Braga: Aş interveni aici în discuţie. Nu mă pot împiedica, mă mănâncă degetele, limba, în legătură cu o anumită chestiune. În urmă cu câţiva ani (doi ani, de fapt), chiar în acest cadru, la *Phantasma*, colegii şi prietenii mei mi-au făcut onoarea de a mă ajuta să dezvolt, şi-mi cer scuze pentru că reiau aici acest lucru, un concept numit

„anarhetip". Spuneam despre anarhetip că se aplică, printre altele, de la Lewis Carroll la Mircea Cărtărescu.

Sanda Cordoş: De fapt, Corin te-a folosit ca exemplu, Mircea (vorbind despre *Orbitor*), şi în momentul în care a iniţiat conceptul de anarhetip, acum câţiva ani.

Corin Braga: Dacă tot eşti aici, Mircea, aş vrea să aflu de la tine dacă acest concept ţi se pare aplicabil pe proza ta. Defineam anarhetipul şi structurile anarhetipale, prin opoziţie cu cele arhetipale, ca pe nişte structuri care nu au centru, nu pot fi povestite, nu pot fi reduse la o schemă, la un pattern, la un arhetip. În *Jurnalul* tău, pe care l-am recitit acum în vederea întâlnirii noastre, am găsit nişte definiţii care vin în calea mea. Iată, ca să nu mai teoretizez în gol, voi aduce câteva citate din tine. Spui, apropo de *Orbitor*: „Cartea nu are şi nici nu ar putea avea coerenţă scripturală sau compoziţională. Îmi iese din privire ca desenele de la Nazca. Nu am mijloace de elevaţie ca să-mi pot ghida volutele şi liniile perfect drepte de sus. Dimpotrivă, ele cresc organic de dedesubt, cum mi se văd apofizele şirei spinării prin piele. Cartea va fi coerentă în măsura-n care eu sunt coerent, ea e din nou o hartă a minţii mele, un lucru care e bun şi adevărat în măsura în care nu-l pot înţelege şi controla" (*Jurnal II*, pp. 251-252). Sau, vorbeşti la un moment dat de plictiseala viziunilor încălecate unele peste altele, de neconcludenţa onirismelor, de incongruenţa ismelor, unde aceste isme, dincolo de nuanţa peiorativă, definesc nişte structuri prestabilite, nişte poetici constrângătoare. Ceva mai încolo, îţi reprezinţi *Orbitorul* drept o carte ilizibilă: „din cauza dificultăţii ei – nu conceptuale neapărat, ci mai ales senzoriale –, ea va stârni reacţii violente de respingere, asemenea greţei celor care s-au ghiftuit cu prăjituri, zeci de prăjituri. E o carte care cade greu la stomac, pe care creierul n-o poate digera ca pe o glucoză" (p. 271). Aceste reflecţii mă trimit la unul din aspectele anarhetipului, şi anume faptul că efectul estetic (şi de orice alt fel) se creează în cazul său nu prin construcţie arhitecturală, ci prin acumulare cuantică. Anarhetipul presupune acumularea statistică de imagini, reacţii, sinestezii, care la un moment dat ating un prag de explozie. În acel moment, cartea te copleşteşte, te invadează, te îneacă, efectul se declanşează spontan şi total, nu printr-o creştere liniară.

Citatele acestea, şi cu atât mai mult ceea ce ne-ai prezentat astăzi, nu sunt deloc, cum ne previi tu, modeste. Dimpotrivă, ne-ai expus nişte concepte cu putere. Precum în teoria haosului, teoretizezi aşa-numitele puncte de dezechilibru care, puse în text, dau naştere unor fraze şi dezvoltări complet imprevizibile. Te citez: „nu ştiu nici o clipă cum va arăta pagina următoare, fraza următoare". Ne-ai mai spus că îţi creezi, că îţi construieşti proza nu ca un arhitect, ci ca o termită,

că textul sfârşeşte prin a căpăta forma ta interioară, chipul tău de dinăuntru. Ai vorbit de atractori textuali sau de iazuri textuale care fac să se unească sensurile, nu după o logică a fluviului unic, ci după o logică a şiroirii şi osmozelor. Întrebarea pe care ţi-aş adresa-o pornind de la toate aceste idei vizează felul concret în care creezi, „ductul" scrisului tău, al inspiraţiei. Să presupunem că ai încheiat o scenă, o viziune de o anumită amploare şi rotunjime. Mai apoi, fie astăzi, peste o oră, fie mâine, fie peste o săptămână, va trebui să scrii următorul fragment, să construieşti următoarea scenă. Care este tipul de asociere, logica (o spun între ghilimele) care cheamă următoarea scenă? Este vorba de o asocierie aleatorie, după modelul acelei bile în echilibru pe o lamă de sabie a cărei cădere într-o parte sau alta nu poate fi prevăzută? Este ceva absolut incontrolabil, sau funcţionează totuşi nişte mecanisme invizibile, legate de vis, de asociere spontană, de sinestezie? Cum atragi pe hârtie scena următoare? De unde ştii că după episodul cu Mircişor va veni episodul cutare, şi nu altul?

Mircea Cărtărescu: Da, eu ştiam foarte bine despre anarhetipul tău, am citit destul de mult despre asta şi chiar, dacă n-aş fi uitat, l-aş fi pomenit atunci când spuneam că în cultura românească conceptele noi sunt extrem de puţine. Trebuia să amintesc şi de anarhetipul tău, şi de „noul antropocentrism" al lui Muşina, şi stau să mă gândesc dacă mai există astfel de concepte astăzi, în cultura noastră vie... E trist, dar cred că în toată cultura română un singur concept cu adevărat puternic a supravieţuit până azi, sincronismul lui Lovinescu. Alte false concepte ideologice, ca protocronismul, au avut soarta pe care au meritat-o. Sărăcia asta intelectuală extraordinară care caracterizează aria noastră culturală cred că vine pe de o parte, firește, din lene intelectuală, dar pe de alta şi dintr-o resemnare adâncă, dintr-o senzaţie de inutilitate, de mlaştină în care încercăm cu toţii să supravieţuim. Mă şi gândeam la marea diferenţă dintre ceea ce voi faceţi aici, în cercul acesta care merge cu încăpăţânare mai departe, ocupându-se cu fleacuri cum ar fi geneza intelectuală a ideilor, pe când în frumoasa noastră Capitală, uneori considerată un arhetip al vieţii intelectuale româneşti, oamenii îşi dispută lucruri cu mult mai interesante: influenţa, sferele de putere, împărţirea feudelor proprii. De fapt, de câţiva ani buni, ceea ce se întâmplă fundamental la Bucureşti este nu dezbaterea intelectuală şi inventarea conceptelor de tipul anarhetipului sau a altora de acelaşi fel, ci probleme de despărţire a apelor de uscat, a boierilor de oieri etc. De-aceea mi se pare atât de minunat jocul cu mărgele de sticlă pe care voi îl jucaţi aici. Nu ştiu să existe în Facultatea de Litere de la noi, după 1989 (înainte existau câteva astfel de nuclee), grupuri

ca al vostru. Nici măcar grupuri de studenţi, cercuri literare, cercuri ştiinţifice, cenacluri care făcuseră odată gloria Facultăţii de Litere din Bucureşti – şi acelea s-au redus până la dispariţia aproape totală...

Întorcându-mă la întrebarea ta, Corin, frazele acelea din jurnal nu mi le mai aminteam, am crezut că îmi vin în minte spontan. Întrebarea ta este foarte legitimă, pentru că, firește, din descrierea pe care am făcut-o, un necunoscător ar crede că romanul meu este de fapt un roman dadaist, în care dai cu banul la fiecare nouă frază. Aceasta este însă o metaforă care funcţionează pe spaţii mai ample. Eu nu pretind că modific o scenă de pe o zi pe alta în datele ei realiste. Nu pot să întrerup în seara asta o scenă în care povestesc un joc al unor fetiţe, ca în *REM*, pentru ca a doua zi să reiau cu o pagină din *Enciclopedia zmeilor* sau din altceva. Firește că urmăresc niște linii la nivelul pur realist, și poate și la alte niveluri. Ceea ce vreau să spun este că aceste scene se dezvoltă imprevizibil, că în mijlocul unei fraze poate apărea un accident care să schimbe cu totul intenţia mea iniţială. Și dacă într-o seară scriu că un personaj întinde mâna către un perete, a doua zi nu știu ce va face acest personaj cu mâna respectivă: își trece mâna prin perete, ca omul care trece prin zid, sau atinge peretele și îi simte răceala, sau altceva. Numai în sensul acesta vorbesc despre imprevizibil și despre jocul hazardului. Nu înseamnă că fiecare frază și fiecare cuvânt sunt așezate după această metodă. Sigur că sunt fraze întregi și scene întregi care își urmează logica lor realistă ca în Rebreanu, dar ceea ce Rebreanu nu face niciodată este să aleagă, într-un anumit punct „catastrofic" al textului său, o soluţie nerezonabilă, necreditabilă, într-un fel care să distrugă convenţia realistă. Dacă romanul doric și romanul ionic (în termenii lui Manolescu) din perioada interbelică diferă foarte mult prin opoziţia obiectiv/subiectiv, ele au și o trăsătură comună care este la fel de importantă, și anume respectarea verosimilităţii. Indiferent că într-o parte e verosimilitate propriu-zisă, realistă, iar în cealaltă parte una psihologică. Niciodată, nici în Holban și nici în Rebreanu, un personaj nu-și poate lua zborul, deși romanele sunt atât de diferite între ele. În schimb, criteriul verosimilităţii desparte fundamental romanul corintic de celelalte două tipuri de roman, pentru că în romanul corintic exact asta se poate întâmpla oricând: Remedios Buendia (dacă nu mă-nșel) poate să-și ia zborul cu cearșaful pus la uscat... Și, cum romanul fractalic în mod sigur este o dezvoltare a romanului pe care Manolescu îl numește corintic și pe care eu l-aș numi mai simplu „poetic", firește că verosimilitatea este tot timpul încălcată. Diferenţa faţă de un roman corintic interbelic, *Craii de Curtea Veche*, să zicem, sau de alte romane de acest fel este că eu și alţi autori, Agopian, de pildă, identificăm punctele acestea de echilibru foarte fragil între două „faze" (cum s-ar

zice în teoria cuantică) ale lumilor noastre şi acolo, în acele puncte foarte fragile, dăm cu banul, aşa încât cartea o poate lua imprevizibil într-o direcţie sau alta. Asta se întâmplă mereu în *Sara* lui Agopian, în romanele lui Nedelciu, ale lui Crăciun etc. Şi în unele cărţi ale mele.

Sanda Cordoş: Acum voi interveni eu; şi pentru noi este o premieră. Este întâia dată când la *Phantasma* este invitat un scriitor. Aşa încât, dar vorbesc numai în numele meu, şi eu am venit la întâlnirea din seara aceasta cu mare teamă. Sigur, cu mare interes, cu bucurie că sunteţi aici, că vă ascultăm şi că avem această întâlnire, dar mie mi-e teamă. Şi ar trebui să identific şi mărturisesc măcar două motive ale acestei temeri: o dată pentru că sunteţi un scriitor care, şi vorbesc ca un cititor în general, a creat o familiaritate prin cărţi, aşa încât, când vă avem într-o întâlnire faţă în faţă, e inevitabil un decalaj, o tensiune şi aş zice, o inautenticitate. Mi-e mult mai uşor să vorbesc cu Cărtărescu din cărţile pe care le iau de pe rafturi, pe care mâzgălesc, le piscălesc, le redeschid, decât cu Cărtărescu în carne şi oase.

Mircea Cărtărescu: Altă dată replicam la fraza asta: „mai mult oase decât carne", cu timpul n-a mai fost cazul... Acum aş spune „în burtică şi oase...".

Sanda Cordoş: Un al doilea motiv e înrudit cu acesta, dar nu e mai puţin, din punctul meu de vedere, sau pentru mine, tulburător. Adică citindu-vă, eu sunt o cititoare, iată, şi asta e greu de formulat, care are numai admiraţie pentru scriitorul ce semnează acest text. Mi-e mult mai uşor să vorbesc despre admiraţie sau într-un mod care reclamă superlative, e mult mai uşor să vorbesc cu cititori ca mine, decât cu scriitorul în carne şi oase. După cum, iată, pe lângă motivele existente, de câteva zile ştiam că ne vom întâlni şi mă gândeam la întâlnirea asta cu teamă, mai există un motiv livrat chiar în această seară. E o mărturie. Eu nu scriu deloc literatură, eu sunt o cititoare, şi atunci mi se pare că orice întrebare pe care aş încerca să o formulez într-un fel, de analiză, de sugestie, ar fi o formă agresivă sau chiar de intruziune în lumea scriitorului. Aşa încât, în ce mă priveşte, am făcut o mărturie confuză de cititoare care, în seara asta, va tăcea, ca niciodată la *Phantasma*. Dar probabil ei, care sunt nişte cititori bărbaţi [*Sanda Cordoş arată spre Cornel Vâlcu şi Horea Poenar*], dacă pot să spun aşa, au nişte întrebări acolo. Mai este interesant şi un alt lucru: spuneam în pauză că, în puţinele întâlniri pe care le-am avut aici, invitatul stă de obicei în capul mesei. V-aţi aşezat altfel şi ne-aţi derutat cu totul orientarea.

Mircea Cărtărescu: Într-o parabolă evanghelică se spune: niciodată nu te aşeza în capul mesei, ci cât mai în coadă, pentru că decât să fii dat înapoi cu ruşine din capul mesei până la locul unde ţi-este de fapt locul, mai bine să fii sculat de unde te-ai aşezat, în coadă, şi să fii poftit mai aproape de stăpânul casei...

Post 9/11

Cornel Vâlcu: Aş avea o curiozitate legată nu de scriitorul Mircea Cărtărescu, ci de autorul care a conferenţiat, ca să folosesc un cuvânt tare, în seara asta, aici. Aţi spus la un moment dat că nu mai vorbiţi despre postmodernism şi postmodernitate, şi în acelaşi context sau cam în acelaşi moment, aţi spus ceva de genul: „de când trăim cu toţii în post 9/11". Şi întrebarea mea este dacă era vorba despre o corelaţie momentană, o inspiraţie a clipei respective, sau chiar era o corelaţie puternică.

Mircea Cărtărescu: Este o corelaţie foarte concretă şi extrem de traumatizantă. Eram în Germania când s-a întâmplat atacul, şi am avut mai multe confruntări cu cunoştinţe şi prieteni în privinţa a ceea ce se întâmplă. Am trăit din plin şocul respectiv şi de atunci am început să îmi pun mai acut întrebări în privinţa a ceea ce înseamnă cu adevărat postmodernismul, îndoieli pe care le-am avut de la început. Chiar în cartea despre postmodernismul românesc am spus că opţiunea pentru postmodernism nu este niciodată una uşoară. Este o opţiune dificilă, mai ales pentru oameni de vârsta noastră, care nici vorbă să ne fi născut în lumea postmodernă, dimpotrivă. Niciodată nu te desparţi de trecut râzând, ci sângerând. Când am descoperit postmodernismul am simţit un entuziasm extraordinar, mi s-a părut că descopăr o lume perfectă. Chiar atunci îl citeam pe Fukuyama şi m-am lăsat sedus de *Sfârşitul istoriei* şi *Ultimul om*. Am avut atunci, în frenezia descoperirii postmodernismului şi a căderii zidului Berlinului, a schimbărilor dramatice care se întâmplau în lume, sentimentul că ne îndreptăm categoric spre o lume minunată, mult mai limpede decât cea dinainte, o lume într-un fel paradisiacă, din care trebuiau să dispară ideologiile. E lucrul pentru care am preţuit cel mai mult postmodernismul: cum îl vedeam eu, el trebuia să fie sfârşitul ideologiilor. Mult mai greu am acceptat însă relativizarea pe care o presupune dizolvarea valorilor bazale; eu aveam foarte multe astfel de valori şi eram neconsolat că trebuia să renunţ la ele sau să accept că ele fluctuează, că un consens în privinţa lor nu mai e posibil. M-am lăsat sedus de corectitudinea politică în acel

moment, credeam că pentru România această idee ar putea fi salvatoare, ar putea să vină ca un fel de contracarare a îngrozitoarei lipse de civilizaţie de la noi şi a inadecvării reacţiilor sociale de toate felurile, aşa încât am trecut peste îndoielile iniţiale (între care una era, de exemplu, cum să-l „relativizezi" pe Dumnezeu, cum poate exista credinţă într-o lume postmodernă). Era o utopie, am trăit câţiva ani într-o preafrumoasă utopie. În acest entuziasm de neofit am scris şi cartea despre postmodernism, o carte ultraoptimistă. După 11 septembrie am început să-mi dau seama că zidul Berlinului se reconstruieşte în altă parte, că faimoasa ciocnire între civilizaţii a lui Huntington este reală, că de fapt lumea multiculturală, magică, în care grupurile rasiale, de *gender* etc. cunosc emancipări legitime şi pot trăi în respect reciproc şi-n spiritul dialogului nu există, pur şi simplu, decât în mintea multiculturaliştilor. Am început să-mi dau seama că eu personal nu pot renunţa la valorile fundamentale şi că neoliberalismul de tip american poate că este minunat, dar mie personal nu mi se potriveşte în întregime. A trebuit să renunţ, până la urmă, la o bună parte din entuziasmul meu pentru lumea postmodernă, păstrând ce e de păstrat, şi să mă repliez pe o poziţie mai asemănătoare liberalismului clasic.

Vlad Roman: Aş avea eu o întrebare care va rupe discuţia şi o va muta într-o altă zonă, mai precis în cea a experienţei scrisului. La un moment dat în discursul dumneavoastră aţi spus: „cobor în mine până la înălţimea..", după care v-aţi corectat prudent şi aţi spus „adâncimea". Mă interesa dacă acea înălţime pe care aţi menţionat-o acolo şi pe care eu o creditez şi o intuiesc în textele dumneavoastră este un fenomen pe care îl creditaţi la rândul dumneavoastră şi pe care îl puteţi extinde asupra prozei dumneavoastră în general.

Mircea Cărtărescu: Am spus într-adevăr înălţime, iar apoi am spus adâncime, cred că aveam în minte ceva gen *altus*, care înseamnă şi înalt, şi adânc în latină. Mă refeream la starea de transă, de autohipnoză, a scrisului. Întrucât eu cred că scrisul presupune un fel de autohipnoză. Aici aş face distincţia între scriitorii de subiect, care scriu romane deliberat la anumite cote, dacă se poate cu subiecte la modă şi aşa mai departe şi care nu au nevoie de această transă, şi pe de altă parte romancierii ale căror subiecte nu pot fi povestite de obicei, pentru că, exact cum spune Corin, nu poţi „povesti" subconştientul. Nu mai există aici nici subiect, nici arhetipuri, ci acel *chaosmos* de care vorbea Joyce, un singur cuvânt sau un singur concept care reuneşte haosul şi cosmosul. Şi atunci, ca să descrii o astfel de carte, cum sunt unele cărţi ale lui Nabokov, de exemplu, sau Pynchon, sau alte cărţi de felul acesta, nu mai poţi s-o faci decât în exact atâtea cuvinte câte are cartea respectivă. Dacă vrei să faci

rezumatul romanului *V*, îl faci copiind *V* de la un capăt la altul. Nu se poate face un altfel de rezumat. Eu cred că aceştia sunt scriitorii adevăraţi, cei care merită citiţi, şi nu cei care iau toate premiile acum, pentru ideologia din romanul lor, pentru subiectul „arzător la ordinea zilei" şi aşa mai departe.

Mihaela Ursa: O să-mi permit să deturnez discuţia către subiecte mediocre. Cum nu mă simt capabilă de nici un fel de exerciţiu critic în momentul de faţă (având mai degrabă senzaţia adulatorie pe care ar încerca-o o adolescentă invitată de Britney Spears la o cafea), trebuie să mărturisesc că mă încearcă nişte curiozităţi mult mai frivole decât ale colegilor mei.

Mircea Cărtărescu: Dacă îmi dai voie să te întrerup puţin, exact aşa a început o fostă studentă de-a mea, făcându-mă să mă simt foarte flatat, după care a adăugat: „Aş fi vrut foarte mult să-mi fiţi... tată"!

Mihaela Ursa: Da, când fetele vor să-ţi devină fiice, poţi fi sigur că eşti un clasic în viaţă, nu? Curiozitatea mea este, firește, legată de propriile mele obsesii culturale, respectiv de întrebările mele asupra materialului din care ne construim fantasma unui autor, de câte ori discutăm despre el, tratând-o ca pe o „realitate", deşi ştim bine că nu e aşa. Cum vă gestionaţi eurile? Pentru că am asistat fascinată la un discurs al omului în carne şi oase Mircea Cărtărescu despre scriitorul Mircea Cărtărescu, ca să îmi dau seama că aţi repetat aici unul dintre exerciţiile dumneavoastră favorite. Este vorba despre exerciţiul prin care un eu se scrie şi se observă pe sine scriind, în acelaşi timp (tehnică evident productivă în cărţile dumneavoastră). Curiozitatea mea s-a născut imediat după ce v-am citit jurnalul: e acolo un eu de o mare fragilitate, un eu expus în toată vulnerabilitatea lui aproape sângerândă, despre care înţelegem că e totuşi acelaşi cu eul dumneavoastră social, pentru că respectivul text nu stă sub convenţia ficţiunii, ci sub aceea a autenticităţii. De unde aveţi resurse pentru a vă expune suplimentar, continuând să ieşiţi în public în faţa unora care v-au citit în toată... „nuditatea" aceea existenţială? Nu e teribil de greu de purtat această povară a exhibării interioare faţă de martori, să-i spunem, neselectaţi după empatii? Orice încercare de a aproxima posibilul dumneavoastră răspuns mi se pare absolut năucitoare. De unde vine curajul de a face un jurnal din mers, mai exact, de a-l publica din mers? Nu vă simţiţi dezabilitat la gândul că, după publicarea jurnalului, cititorii care vă „judecau" după performanţa estetică vor începe să vă judece şi după una existenţială, umană, inevitabil... imperfectă?

Funcţia jurnalului

Mircea Cărtărescu: Am spus de foarte multe ori, şi nimeni nu m-a crezut, că jurnalul e lucrul fundamental la care scriu. Lucrez la el de la 17 ani, mai precis de pe 17 septembrie 1973, deci de 33 de ani, şi e probabil singurul text pe care am să-l continui până la sfârşit, chiar dacă altfel o să mă las de scris. Din păcate, nu am atâta timp câte pagini albe am în jurnal, aşa că în ultima vreme am rărit-o puţin şi aici, şi sufăr mult din cauza asta. Întotdeauna am văzut în jurnal imaginea simplă şi clară a trunchiului din care se desprind ramuri, care sunt cărţile. Sigur, cărţile mele pot fi citite separat foarte bine, dar cred că cel care citeşte jurnalul le-ar putea înţelege mai bine: el este linia care uneşte în mintea mea toate scrierile celelalte. Kafka nu scria cărţile în caiete separate, tot ce scria, scria în jurnal, care cuprindea şi *Procesul*, şi *Castelul*, şi povestirile, ca şi nenumărate fragmente pe care le începea şi le abandona. Cam aşa aş visa eu să fie văzută vreodată „opera" mea, ca un continuum unde bucăţile închegate sunt cărţile, iar fluxul dintre ele este jurnalul. Jurnalul meu arată foarte bine etapele dezvoltării mele: mi-ar fi jenă să vă arăt primele mele 5-6 caiete, cele din '73 şi până în anul al doilea de facultate. Sunt pagini din care nu se poate selecta nimic expresiv. Apoi am început să scriu mai binişor, dar tot cu sentimentul că jurnalul este doar un loc de defulare, unde scriu doar când sunt nefericit, când nu mă înţeleg cu iubita mea sau alte lucruri de felul ăsta. Nu există, până în 1980, cred eu, decât puţine notaţii „intelectuale", mai mult decât „am citit cartea cutare", fără nici un comentariu, ca un fel de răboj. Apoi, încetul cu încetul, el s-a dezvoltat, pentru a lua o amplitudine monstruoasă, aş spune, începând cu 1993-1994. Abia atunci am început să văd că şi jurnalul poartă cuvintele ca un burete, că se poate impregna şi el de expresivitate literară. Am început să-mi notez lucrurile esenţiale după fiecare lectură pe care o făceam, aşa că jurnalul a început să devină unul adevărat, un jurnal de scriitor, dar şi un jurnal de experienţe existenţiale şi onirice. Am publicat primele două volume, care cuprind porţiuni de exact 7 ani fiecare, pentru că, după părerea mea, ei reprezintă cei 14 ani în care am scris jurnal expresiv, literar. Nu le-am publicat ca să arăt, cum scria un critic, câte traduceri am şi câte premii am luat, ci pentru că bucăţile astea de consemnare mi s-au părut expresive, adică am avut sentimentul că ele, literar, spun ceva cititorului. Un alt reproş al criticii a fost că nu am aderenţă la social şi politic. Lucrul acesta a fost foarte important pentru mine: de atunci am început să citesc ziare, ca să văd şi eu ce e cu politicul ăsta de care se tot vorbeşte...

Doru Pop: Şi mai ales să scrieţi în ziare.

Mircea Cărtărescu: Tocmai asta voiam să spun. A urmat cel mai ciudat lucru pentru mine, şi anume că trebuie să scriu săptămânal în *Jurnalul Naţional*.

Doru Pop: Chiar, pentru mine e o curiozitate personală, de foarte mult timp, cum s-a întâmplat acest lucru?

Mircea Cărtărescu: Lucrurile s-au întâmplat astfel. Veneam de la dentist pe o caniculă îngrozitoare, eram în troleibuz şi sună telefonul mobil în buzunarul meu. Era Tucă. Am rămas cu gura căscată...

Sanda Cordoş: E ca şi cum ne-ar suna pe noi Mircea Cărtărescu.

Mircea Cărtărescu: Mulţumesc. Eu credeam că v-am fost simpatic... Glumesc, Tucă nu e deloc omul cel mai rău din lume. Şi îmi spune următoarele: „Domnule Cărtărescu, uitaţi, avem o problemă la *Jurnalul Naţional* cu unul dintre editorialiştii noştri: s-a făcut cancelar şi nu mai are timp să scrie articole...". Era vorba de Alin Teodorescu, care devenise cancelarul lui Năstase. „Nu aţi vrea dumneavoastră să scrieţi în locul lui?" Eu zic: „Bineînţeles că nu", dar el, repede, adaugă un onorariu care era de cel puţin două ori mai mare decât salariul meu de la facultate... Atunci am zis da şi am început să scriu, şi până la urmă a început să-mi placă. Astăzi, dacă nu îmi cade cerul în cap că vine duminica şi trebuie să-mi scriu articolul de marţi, simt uneori, dimpotrivă, că mă mănâncă degetele şi că abia aştept să-mi spun şi eu părerea într-un colţ de ziar. Spre cinstea lui, aşa cum am scris în introducerea la *Baroane!*, cartea care s-a adunat din primele mele articole, Marius Tucă nu a intervenit niciodată în nici un text, chiar şi atunci când textele mele erau împotriva opiniei ziarului.

Anca Haţiegan: În jurnalul acela care cuprinde tot intră şi articolele astea? Adică le simţiţi ca făcând parte din creaţia dumneavoastră? Asta e o primă întrebare; şi a doua, dacă v-a afectat scrisul artistic scrierea acestor articole.

Mircea Cărtărescu: Dincolo de tot ce v-am spus cu nerușinare despre mine astăzi, răspunsul meu este că mi-am descoperit cu ocazia asta cel puţin o trăsătură pe care nu mi-o cunoşteam înainte şi de care nu sunt chiar atât de dezamăgit, şi anume furia.

Anca Haţiegan: Deci nu e o rătăcire.

Mircea Cărtărescu: Nu, pentru mine nu mai e o rătăcire acum. Dincolo de faptul că este principala mea sursă de bani la ora asta, articolele astea îmi fac plăcere, sunt un fel de exerciţii impuse, de provocări: spune ce ai de spus în exact două pagini. E şi asta o disciplină. Că-mi strică mâna, e adevărat. Deşi încerc să schimb, să

alternez articole sec politice cu altele ceva mai „artistice", dar nu-mi permit s-o fac prea des într-un ziar cu un asemenea tiraj.

Horea Poenar: Am şi eu o întrebare legată de alte întrebări care s-au pus aici, ca aceea a Mihaelei, făcând mai întâi mărturisirea că pe mine, dacă m-aţi suna, aş avea impresia că m-a sunat John Lennon, şi apropo şi de faptul că stau la masă cu John Lennon, pentru că am avut faţă de cărţile dumneavoastră experienţa pe care aţi mărturisit-o faţă de albumele Beatles, la fiecare nouă apariţie eram extrem de dezamăgit la început, pentru că nu erau ca şi celelalte care au fost, din punct de vedere existenţial, pentru mine nişte întâlniri extrem de fericite, ca să nu spun mai mult. Dar, firește, cu timpul, lucrurile s-au mai schimbat, chiar dacă pe ici, pe colo am mai scăpat câte o privire mai supărată spre ceea ce aţi scris.

Mircea Cărtărescu: Îmi dai voie să fac încă o mică paranteză? Nu am făcut niciodată un secret din iubirea mea extraordinară pentru Thomas Pynchon. Şi totuşi, cele mai dure pagini din jurnalul meu sunt cele despre cartea lui Pynchon, *Gravity's Rainbow*, pe care, după ce am început-o cu entuziasmul fără limite pe care mi l-a provocat *V*, am văzut-o ca pe un fel de exerciţiu artificios şi steril de la un capăt la altul. M-a enervat atât de tare, încât m-am gândit de multe ori, când mă luptam cu primele pagini, dacă s-o arunc sau nu... Astăzi o iubesc mai mult decât pe prima. Şi cu cărţile lui Salinger mi s-au întâmplat astfel de lucruri, şi cu multe altele. Vă rog mult să nu credeţi că mă compar cu aceşti autori. Ei sunt pentru mine dincolo de un orizont la care nici eu, şi probabil nimeni din cei care scriu astăzi, nu putem ajunge.

Horea Poenar: Nici eu nu am curajul de a face astfel de comparaţii, chiar dacă uneori par prea avântate sau, dimpotrivă, alteori prea limitate. Întrebarea mea se limita la tot ceea ce ne-aţi prezentat astăzi şi mai ales la acea paranteză despre cărţile dumneavoastră, pe care le-aţi valorizat în special sub o dimensiune a existenţialului şi a ceea ce a reprezentat contextul dumneavoastră. Dar pe alocuri s-a inserat şi celălalt eu, valorizant, care încerca să judece aceste cărţi dincolo de ego şi de individualitate, într-un spaţiu ceva mai larg, al dialogului, ce ar reprezenta aceste cărţi pentru celălalt, hai să zicem pentru o istorie a literaturii ş.a.m.d. Întrebarea mea este: cum gestionaţi chestiunea aceasta a valorii? Cum o mai gestionaţi? Cum o priviţi atât faţă de cărţile dumneavoastră, cât şi faţă de ce reprezintă ele în mişcarea formelor literare de la noi, în prezent, şi cum se împacă această chestiune a valorii cu cealaltă, a acestui accent pus tot mai clar şi tot mai normal pe existenţial şi pe împăcarea sinelui cu ceea ce scrie.

Mircea Cărtărescu: Sincer să fiu, Horea, nu mă mai preocupă atât de mult ideea aceasta de preeminenţă. De când mă ştiu, de când am început să public, am vrut să fiu cel mai bun. Nu am făcut niciodată un secret din asta, probabil că sunt un om foarte competitiv. Am avut întotdeauna dorinţa să fiu cel mai bun în competiţia cu mine şi cu ceilalţi. Toţi colegii mei au ştiut dintotdeauna lucrul acesta. E motivul pentru care am avut o viaţă grea în literatură, cu faceri şi desfaceri de prietenii, cu reproşuri, cu deformarea uneori până la nemairecunoaştere a imaginii mele. La început am vrut să fiu cel mai bun dintre optzecişti. Apoi, când am avut sentimentul că am ajuns deja (un sentiment iluzoriu, o spun acum), am vrut să fiu cel mai bun dintre mulţii Mircea Cărtărescu care scriseseră cărţile mele dinainte. Inclusiv când scriam volumul II din *Orbitor* faţă de volumul I. Şi aveam senzaţia că pot merge la infinit, *no limits*. Chiar mă gândeam că într-un fel semănam cu şarpele Kaa, din *Cartea junglei*, care nu ştia până unde îi merg puterile. Nu ştia cât de puternic este. Poate datorită unei înţelepţiri aduse de vârstă, de câţiva ani nu mai am această nevoie de competiţie, nu o mai simt atât de acut, cel puţin, nu mai sufăr pentru fiecare cronică negativă care se scrie despre mine, nu mă mai bucură fiecare cronică pozitivă, chiar scrisă de un idiot, aşa cum se întâmpla înainte... Călătorind mult, m-am despărţit de febra lumii literare româneşti, nu mă mai simt în nici un club, nu mă mai simt legat ideologic de absolut nimeni, sunt bun prieten cu Liiceanu, dar sunt şi bun prieten cu Bogdan Lefter, nu găsesc nici o contradicţie în asta. Nu mai vreau decât să mă izolez şi să îmi scriu cărţile, fără obsesia că ele trebuie să aibă valoare şi că această valoare trebuie să-mi fie recunoscută. Poate că e fatal pentru cariera mea literară, dar e singurul lucru pe care-l pot face acum. De curând mi s-a făcut un mare dar: voi putea pleca într-un loc foarte izolat pentru un an de zile, şi acolo nu o să mai am în cap ce o să spună Daniel Cristea-Enache despre mine, ci doar am să mă dedic utopiei mele de călugăr buddhist, ca Leonard Cohen...

Doru Pop: Să înţeleg că mergeţi în Tibet?

Mircea Cărtărescu: Într-un fel chiar aşa e, aşa îmi imaginez locul în care voi pleca. Trăiesc foarte acut faptul că o să am peste trei luni vârsta de 50 de ani, pentru mine e un şoc pe care nu l-am avut nici la 40, nici la 30 de ani. De data asta m-a răzbit, în ultimul an am simţit în mine nişte transformări pe care le aşteptam de mult, dar speram totuşi să nu se întâmple...

Baroc, postmodernism etc.

Călin Teutișan: Aș avea și eu câteva întrebări. Cea dintâi e legată de confesiunea (neașteptată) pe care ați făcut-o la începutul acestei întâlniri. Ați vorbit despre o despărțire a dumneavoastră de postmodernitate: mai întâi, de un context social-ideologic, în „momentul 11 septembrie", apoi de un context literar – acea despărțire de poezie despre care mărturiseați la un moment dat. Acum, din punct de vedere strict literar, dată fiind această ruptură de postmodernism, în ce măsură termenul de „baroc" vă convine? Vă întreb pentru că „baroc" e o formulă care îmi vine foarte des și insistent în minte atunci când vă citesc.

Pe de altă parte, ați vorbit mult despre *Orbitor*. Eu aș vrea să privim o clipă, dacă doriți, și înspre *Levantul*. Se știe că literatura este și lucru cu limbajul, că meșteșugul acesta poeticesc e o dimensiune fundamentală a actului de creație. Or, limba poetică din *Levantul* pe mine mă fascinează definitiv. De fiecare dată când recitesc *Levantul*, primele două pagini sunt un șoc; abia pe urmă încep să mă obișnuiesc, să mă acomodez în limbă ca într-un paradis permis. În ce măsură această rimă poetică din *Levantul* este „naturală" sau e o opțiune livrescă, un construct, efect al unei intenționalități poetice anume? Ori este ea, în vreun fel, tot un rezultat al muncii de tip „termitier", cum se întâmplă în cazul imaginarului? Sau poate ea, limba poetică, reprezenta vreunul dintre acele „iazuri textuale" despre care vorbeați?

Mircea Cărtărescu: În privința barocului – eu nu lucrez cu termenul ăsta, știu că mulți critici l-au folosit în privința romanelor mele, dar eu nu-l folosesc, în schimb de multe ori mi-am arătat atașamentul față de un termen înrudit, *manierismul*. La noi, firește, cuvântul este peiorativ. Se înțelege prin el inautenticul, autorepetarea, sterilitatea etc. Mie mi se pare însă unul dintre cele mai nobile curente artistice care au frământat Europa, și unul dintre cele mai curat europene. Sunt de acord cu Hocke, care vorbea despre manierist ca *homo europaeus*. După gustul meu personal, tot ce s-a făcut bun în literatura europeană are o dimensiune manieristă, care constă în împingerea realismului până la limita unde nu mai are nici o legătură cu realitatea. Până la arta pură, la gestul artistic pur.

În privința *Levantului*: aș fi vrut să am manuscrisul cărții la mine, acum, ca să vi-l pot arăta. Este o carte bătută la mașină. Pe atunci o aveam pe fiică-mea în cărucior, avea câteva luni, și-mi aduc foarte bine aminte cum stăteam în bucătărie, bătând la Erika mea cu o mână și cu cealaltă legănând cărucior. Scrisesem câteva poezii în maniera poeților Văcărești, ca niște mici glume, înainte de a

începe *Levantul*. Iniţial voisem să fac un volum de versuri „în dulcele stil clasic". Dar într-o zi am început o nouă poezie de felul acesta şi mi-am dat seama că se lungeşte. Între timp citisem *Conrad* al lui Bolintineanu, care mi-a dat idea să fac un poem mai lung, chiar un poem epic, având un personaj pe nume Manoil, nume luat tot din Bolintineanu. Şi apoi am scris toată cartea, toate cele 13 capitole (ultimul în două variante), de la un capăt la altul şi fără ştersături, în vreo jumătate de an. Nu mă întrebaţi cum, pur şi simplu a curs şi s-a făcut singură. Pe măsură ce scriam, citeam capitolele la cenaclul lui Crohmălniceanu, şi reacţia publicului m-a încurajat foarte tare. Altfel poate că n-aş fi dus povestea până la capăt. După ce-am terminat-o, mi-am spus că niciodată n-am să mai scriu ceva de felul ăsta. Ca să rămână singură şi izolată. N-am avut nici o clipă speranţa că se va publica vreodată. Era în 1988 şi, dacă nu venea revoluţia, nici astăzi n-ar fi ieşit, de fapt cine ştie unde eram acum fiecare dintre noi...

Laura Pavel: V-aţi declarat deja suspiciunea faţă de postmodernism, suspiciune de înţeles tot mai mult astăzi, când zilele de glorie ale amalgamului teoretic şi ideologic postmodern au apus, în fine, în urma unor polemici notorii. Aţi devenit suspicios sau, mă rog, mult mai reţinut, înţeleg, şi faţă de versiunea academică a postmodernismului, şi anume poststructuralismul, vă detaşaţi de raţiunile ideologice pe care le subîntinde, iată, această cupolă teoretică a poststructuralismului, prea laxă şi „resentimentară". Ce soartă, în schimb, credeţi că poate să mai aibă în istoria literară un concept precum *textualismul*, că tot vorbeam despre conceptele pe care le mai putem astăzi avansa, pentru a opri degringolada teoretică, „urechismul"? Textualiştii sunt tot mai depărtaţi, mai exotici, avangardismul lor poate părea celor mai noi scriitori ceva datat... Vorbeaţi de generarea textuală a *Levantului*, de pildă, dar există, pe de altă parte, şi foarte multă visceralitate epică în *Levantul.* Chiar în *Orbitor* epicul pare uneori mai pulverizat, mai diseminat, cu premeditare, decât în *Levantul*. În fond, şi în onirismul anilor '60-'70, la Dimov, Ţepeneag, Mazilescu, există această visceralitate, ea coexistă paradoxal cu onirismul lor, unul textualist şi el. Ce credeţi despre o eventuală revigorare, să nu îi spun chiar – forţată – resuscitare, a acestui ism, *textualismul*, atât de uzat în şi de poeticile optzeciste? Sau acest ism, e limpede, şi-a trăit traiul până la capăt?

Versanţii generaţiei ’80

Mircea Cărtărescu: Generaţia noastră a avut doi versanţi. Unul textualist şi unul beatnik. Primul venea din experienţe *rive-gauche* franţuzeşti, dar şi cu codiţa lui Wittgenstein băgată pe undeva, celălalt din Generaţia Beat. Cele două direcţii n-au fost simultane. Textualismul a apărut cu cel puţin şapte-opt ani înainte de ecloziunea celuilalt versant. Când Nedelciu, Crăciun, Ene, Iova veneau şi citeau la cenaclul lui Crohmălniceanu, noi îi consideram scriitori „bătrâni” (mai ales pe Crăciun, care era cărunt de pe atunci...) şi îi priveam cu veneraţie, pentru că ei terminaseră de mult facultatea. Îi priveam ca pe nişte autori din altă generaţie. După părerea mea, genul lor de literatură era mai apropiat de ce se numeşte uneori tardo-modernismul anilor ’70 decât de generaţia ’80. A fost totuşi o întâlnire fericită între două tipuri de literatură foarte diferite între ele. Pentru că versantul celălalt, al poeziei străzii, ginsbergiană, cu poeme pletorice, orale etc. ar fi părut poate cam primitiv fără ingredientul textualist, şi invers, textualismul singur ar fi părut cam prea sofisticat, prea incomprehensibil fără o aromă psihedelică. Optzecismul s-a născut dintr-un fel de pact între două generaţii sau două promoţii diferite, pact din care a câştigat toată lumea. Pentru că, dacă Gheorghe Iova a rămas un fanatic pur şi dur al textualismului până astăzi, în schimb Nedelciu şi Crăciun şi-au catifelat din ce în ce mai mult textualismul iniţial prin sugestii împrumutate din cealaltă parte. Iar mulţi poeţi optzecişti beatnici şi ginsbergieni şi-au făcut mai complexă textura prin împrumuturi textuale. Asta a fost şansa generaţiei noastre, un fel de sinteză de intelectualism şi antiintelectualism, de atitudini scripturale foarte diferite, opuse chiar. Şi cred că abia după aceea s-a văzut că optzeciştii au rămas puternic cantonaţi în anii ’80 din acest motiv şi că tot ce au scris după anii ’80 nu se mai poate încadra, în general, în optzecism. Pentru că, după ce această sinteză atât de reuşită s-a produs, cei mai buni autori au părăsit-o şi s-au îndreptat către altceva, către un gen de literatură mult mai înclinat către ficţiune şi către povestire. Aşa au apărut scrierile *ficţionare* ale anilor ’90: Nedelciu, Crăciun, Cuşnarencu, Groşan, Agopian...

Doru Pop: Eu tot stau şi mă enervez singur. Încerc să exprim ideea că, în fond, Mircea Cărtărescu mă enervează de foarte mulţi ani, încă de pe vremea când citeam şi eu pe sub bancă, în anul întâi la facultate, *Levantul*, când râdeam ca proştii şi ştiam cu prietenii mei strofe întregi pe de rost, în acelaşi timp enervându-ne că aţi scris această carte minunată. În fond, este enervarea ucenicului care

merge la Ștrul să preia meseria de tăbăcar și Ștrul îi spune: „Uite, aici e cutia mea cu scule, acuma ți le arăt pe toate, iar de mâine te apuci și faci piele". Am fost la fel de nemulțumit, deși o să sune ca un panseu de gospodină, atunci când am citit cu plăcere *De ce iubim femeile*. La un moment dat, în seara aceasta am sperat că totuși o să ne dați mai mult decât lucrurile frumoase pe care le putem citi în *Jurnal* și în alte locuri din proza dumneavoastră și am sperat așa cu o încredere naivă că voi primi o pilă, niște substanțe secrete, ceva de întins pielea literaturii. Nu știu dacă am fost foarte coerent la ora aceasta târzie, dar ce aș vrea să-mi dați este un instrument referitor la această ultimă producție pe care ați făcut-o și pe care, într-un fel, auzindu-vă, am impresia că o abandonați la fel cum ați spus „am abandonat *Levantul*". Replică la care, iarăși, nu pot să nu mă enervez. Cum de nu duceți mai departe acest nivel care lipsește literaturii române, dacă ați deschis portița aceasta incomplet și dacă nu o faceți ascunzându-vă în spatele mondenității actului literar?

Mircea Cărtărescu: *De ce iubim femeile* e o carte în care m-am odihnit. M-am odihnit de *Orbitor II*, așa cum de volumul I m-am odihnit când am scris *Enciclopedia zmeilor*.

Doru Pop: Și *Levantul*? Ați spus la fel, că v-ați odihnit, că ați scris-o întruna, fără corecturi, ceea ce este, trebuie să recunosc, cumplit de enervant.

Mircea Cărtărescu: Nu, *Levantul* l-am scris cu o mare plăcere, cu o altă senzație de putere în încheieturi. A fost cartea la care am lucrat cu cea mai mare bucurie, nici nu pot să spun că am „lucrat". Abia așteptam să vin de la școală (am fost zece ani profesor de școală generală) și să mă apuc iar de isprăvile lui Manoil. Despre *De ce iubim femeile* aș putea să vă vorbesc încă o oră de-acum încolo, este o carte care mă complexează, care m-a făcut un fel de vedetă mediatică și, pe de altă parte, mi-a scăzut stima confraților... Dacă până acum eram un autor discutat în cronici literare serioase, acum sunt unul căruia i se cer păreri în ziare, reviste, la televizor și la radio. Și despre care nu se mai scriu cronici, sau se scriu negativ. Lăsând toate aceste frustrări și nemulțumiri deoparte, cred totuși că nu am nici cel mai mic motiv să fiu nemulțumit de această carte. Cred și acum în fiecare dintre micile fragmente care o alcătuiesc, mi se pare că sunt așa cum trebuiau să fie. Această carte aduce ceva nou în scrisul meu, o voce care a existat înainte numai în câteva fragmente din *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli* și în partea a doua din *Orbitor II*, acolo unde sunt poveștile din copilărie ale lui Mircișor. De fapt de acolo vine *De ce iubim femeile*. Nu am avut nici o clipă iluzia că este o capodoperă. Nici n-am vrut să fie așa ceva. Dar sunt texte

cinstite de literatură, cu o formă radical diferită de a *Orbitorului*, stenică şi uşor accesibilă, spuse de o voce mult mai umană decât oricare alta folosită de mine vreodată. Receptarea cărţii a fost superlativă până când cartea a urcat în topurile de vânzări: a luat premii, a fost recenzată foarte favorabil... După ce a trecut de 20.000 de bucăţi deja am început să aud că m-aş fi comercializat, că aş fi ajuns un autor de supermarket, la grămadă cu Paulo Coelho şi cu Dan Brown, şi am simţit tot mai mult acel faimos cordon sanitar care se creează instantaneu în jurul oricărui autor considerat „de succes". Căci orice ţi se iartă în România în afara succesului, am ajuns s-o simt afurisit de rău pe propria piele.

Corin Braga: Dar spune-ne Mircea, ca să se enerveze Doru, tirajul a ajuns enorm, la câte... 100.000 de exemplare?

Doru Pop: Ştiu, problema mea este tocmai aceasta, nu e deloc negativ ce spun, dimpotrivă, şi *Levantul*, dacă stăm să ne gândim, pentru vremea lui a fost un imens succes de librărie.

Mircea Cărtărescu: Toate cărţile mele au fost mai mult sau mai puţin succese de librărie, dar în limite decente, adică 5.000-10.000 de bucăţi vândute, ceva de felul ăsta. Dar când o carte ajunge să urce peste limita asta, mulţi încep să suspecteze tot felul de nereguli artistice, morale etc.

Doru Pop: Nu, întrebarea mea nu e asta, întrebarea mea se referă tocmai la faptul că, în momentul în care aţi ajuns la nivelul acesta de profesionalism, aceasta este dimensiunea pe care am perceput-o eu din lădiţa cu scule, explicaţiile reale care au venit în discuţie, unde nu am văzut omul care citeşte matematici pe înţelesul tuturor, ci omul care scrie de 30 de ani întruna. Ceea ce în cultura română este o raritate, şi daţi-mi voie iarăşi să mă enervez. Deci, aţi ajuns la acest nivel de profesionalism – ca să conducem discuţia din zona aceasta viscerală pe care chiar dumneavoastră aţi deschis-o când aţi început să ne spuneţi lucruri aparent intime despre scrisul dumneavoastră – şi sub această presiune a „elitelor culturale" poate că e o poartă pe care o închideţi pe nedrept.

Mircea Cărtărescu: În orice caz, am de gând să o închid cu desăvârşire, din foarte multe raţiuni. În primul rând, după ce am terminat *Levantul* (nu vreau să spun prin asta că se pot compara cele două scrieri) realmente am închis poarta, pentru că nu mai era cazul să merg mai departe în sensul lui. La fel, cred că 20 de povestiri foarte simple sunt de ajuns. Sunt şi ele o pată de culoare undeva în scrisul meu, şi cu asta basta. Acum nu-mi mai doresc decât să termin odată *Orbitor*, ca să am senzaţia că mi-am plătit biletul în lume, şi-apoi să fac ce-mi place cu adevărat.

Corin Braga: Aş avea o întrebare în legătură cu gestionarea eului şi cu senzaţia de impostură. Apropo de *Jurnal* şi de reacţiile de incomprehensiune ale unor critici, vreau să plec de la un citat din 14 iunie (după 13 iunie, ai pus un semn al întrebării foarte sugestiv): „De la începutul lunii, de când au început şi problemele mele, paranoia patologică, pentru care-ar trebui să mă tratez, am şi slăbit mult. Mi-au revenit ruminaţii (prosteşti, inutile) pe care le credeam oprite demult. M-am trezit azi cu ele, proaspete, strălucitor ambalate. Sunt nebun, nu pot crede altceva". Iartă-mă că îţi citesc un fragment care e, cum să spun, expresia unei fragilităţi, a unei intimităţi expuse pe viu. Întrebarea pe care mi-aş pune-o, încercând să intru în pielea unui cititor neavizat, care nu te cunoaşte decât prin carte şi care nici nu are mari cunoştinţe de psihanaliză şi de introspecţie, ar fi următoarea: cât de în serios trebuie luată autoanaliza ta? Chiar este cazul să citim textul *ad litteram* şi să te imaginăm într-un ospiciu, într-o cămaşă cu mâinile strâns legate? Ori, dimpotrivă, profitând de faptul că te avem în mijlocul nostru şi te vedem, cum să spun, foarte jovial şi deschis cu noi, şi „normal", este cazul să ne întrebăm dacă la mijloc nu este vorba de o prefăcătorie, de o invenţie, dacă cel care vorbeşte în jurnal nu joacă un rol, eventual nu este un personaj, personajul Cărtărescu?

Mie unuia amândouă aceste interpretări mi se par sărăcitoare şi false. Care este însă adevărul, cum trebuie receptat *Jurnalul* tău? După mine, cel care îşi povesteşte trăirile în *Jurnal* este autentic, delirant de sincer, sau cu o sinceritate care ajunge în delir, şi nu este cazul să fie suspicionat de invenţie sau mimare. Atâta doar că el este doar unul din eurile lui Mircea Cărtărescu, o faţă dintr-o personalitate cu mult mai multe faţete. Cred chiar că acest eu care se simte persecutat, care îşi expune angoasele şi paranoile este un eu benefic în economia globală a personalităţii. El este cel care, ca o supapă, îţi permite să-ţi decomprimi neliniştile şi să mergi mai departe, să îţi ţii trează creativitatea. Gestiunea eurilor s-ar desfăşura cam în felul următor: dacă tu te-ai identifica doar cu o singură ipostază a ta, şi anume cu aceea de creator de succes, de câştigător, de învingător în toate competiţiile, mă întreb dacă identificarea cu o asemenea imagine nu presupune un prea mare consum de energie. Atunci când eşti obligat să susţii „statuia" pe soclu, cea mai mică remarcă apare ca un atac la adresa acestei imagini, la care tu ar trebui să răspunzi, pe care tu ar trebui să îl compensezi cu o energie suplimentară pe care să o reinvesteşti în imagine. Or atitudinea contrară, care să permită conservarea energiei, este un fel de kenoză, o autoumilinţă, o retragere în tine însuţi, o renunţare sau dezinvestire (măcar temporară, în timpul scrierii jurnalului cel puţin) a imaginii de învingător. În acel moment, renunţând să-ţi spui: „sunt

puternic, sunt normal, sunt un învingător, sunt un mare scriitor", te arunci în atitudinea contrară: „sunt nebun, sunt prost, nu mai am nici o şansă, sunt cel mai mare imbecil, sunt un nimeni, nu sunt nimic pe pământ". În loc să încerci să menţii eul umflat la amploarea maximă, îl dezumfli până la micimea nulă. Această retragere în tine îţi eliberează energiile psihice pe care altfel erai obligat să le cheltuieşti pentru a face faţă criticilor şi contestaţiilor. Stând mereu în picioare, cocoţat pe vârful degetelor, oboseşti rapid; în schimb, pentru a face un salt înainte, trebuie să te ghemuieşti, să te apropii de pământ. Momentele de disperare şi de autonegare s-ar putea să aibă un efect benefic, fiindcă îţi permit să te eliberezi de propriile aşteptări în privinţa ta şi să iei din nou lucrurile de la capăt, să regăseşti inspiraţia genuină. Eul nevrotic din jurnal este supapa prin care se ventilează tensiunile prea obosite ale imaginii de sine. Nu ştiu dacă e chiar aşa, e o ipoteză, poate că nici nu ar trebui să te întreb aşa ceva, dar asta e soarta comentatorului, să facă interpretări, pentru ca pe urmă autorul să poată spune ce prost este comentatorul...

Mircea Cărtărescu: Păi da, Breban spunea: criticii sunt extraordinar de proşti, dacă văd pe o pagină cuvântul nevroză, gata, au inventat o teorie a autorului nevrotic. Corin, crede-mă că sunt atât de obosit încât nici nu mai ştiu ce înseamnă kenoză...

Corin Braga: Este un concept teologic: Dumnezeu s-a făcut om şi s-a redus de la o fiinţă infinită la un om finit. Un fel de contragere în tine însuţi.

Sanda Cordoş: Cred că ar fi mai bine, Corin, să duci autorul la cină.

Mircea Cărtărescu: Aş vrea să-i cer voie lui Corin să nu răspund acum la această întrebare şi să vă mulţumesc tuturor pentru seara asta extraordinară şi pentru faptul că toţi am trăit această kenoză prin care şedinţele voastre, foarte teoretice şi aplicate, s-au restrâns făcându-mi şi mie loc. Sper să nu mi-o reproşaţi mai târziu. Cu asta, cred că ne-am câştigat şi cina din această seară. Vă mulţumesc mult.

Transcriere de Vlad Roman

Antropomorfina

Călin-Andrei Mihăilescu

Intro Antro

E DIN CE ÎN CE MAI UȘOR! Tehnologia, idealmente, facilitează alienarea nedureroasă. Deocamdată, suntem prelungiri încă imperfecte ale confortului, dar presimțim momentul în care ne vom imaterializa ca simulacre de îngeri, când banii – echivalentul general – își vor fi dematerializat suportul (după troc, metal, hârtie, flux electronic, urmează controlul dematerializat), până ce orgasmele ne vor veni din afară, până ce ne vom face atât de ușori încât ne vom lua zborul de pe planetă. Pierderea cantității este extazul ce ne stă înainte ca un blid promițător; acesta ne e pericolul, rasă de oameni de rasă! Fără pericol, nici o mântuire. Cantitativul (*quanta*) tinde către dematerializare accelerată când protocoalele științei dozajelor favorizează excesiv experiența în dauna ritualismului experienței. Acum, ca în alte epoci atee, „consumul de droguri crește și Arborele Vieții e atins”[1].

Purificarea cantității este problema presantă și generală care dă coeziune secularizărilor postrenascentiste. Peste limita dintre epocile trecute-n trombă reamintită de atunci, „trecerea se face nu prin continuitatea substanțelor, ci prin aceea a moștenirii problemelor, ceea ce îi obligă pe urmași să re-cunoască ceea ce fusese cunoscut odată”[2]. Exemplu standard: eliberarea cantităților marchează emanciparea științelor moderne de articulațiile cognitive care le-au precedat; apariția astronomiei ca știință aplecată asupra corpurilor celeste „eliberate” de valorile organizării clasice a cunoașterii, de pildă determinismul temperamental prin care melancolicul stă sub semnul lui Saturn etc. Deasupra telescopului – stelele; calculul, lângă mine. De la Galileo și Kepler, prin exercitarea unui cinism neatent la vinovăție,

1. Ernst Jünger, *Die Schere*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1990, §38.
2. Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, 1966/1973, traducere de Robert Wallace, MIT Press, Cambridge, MA, 1983, p. 48.

ceea ce numim ştiinţe s-a dezis de concept. În acest sens trivial, ştiinţele sunt ideale (trivialitatea aceasta recheamă – în ecou futilo-melancolic – acea artă greacă a epistemei prin care matematica e invocată, ca arbitru armonic, să medieze menajul în trei al adevărului şi naturii).

Secularizarea poate fi tradusă ca dependenţă progresivă a quidditătii de cantitate: „ce"-ul devine justificabil doar prin măsurarea „cât"-ului. Puritătii cantitătii – şi funcţiei sale de adevăr statistic – i se contrapune profeţia nietzscheană a epocii esteticii: „Doar în termeni estetici pot lumea şi toate celelalte să fie justificate pentru totdeauna" (expresia apare în capitolele 5 şi 24 ale *Naşterii tragediei*, apoi în notele târzii strânse în *Voinţa de putere*). Justificarea estetică creează un spaţiu imanent; opusul ei e judecata divină, transcendentă şi fără apel. Acest spaţiu e structurat de puterea de judecare kantiană (*Urteilskraft*): relaţia dintre concreteţea estetică şi conceptul ei este infinită în mutualitatea sa. Judecata estetică este deschisă, fără verdict. În termeni nietzscheeni, raportul de mutualitate se transferă în planul ricoşeurilor dintre *aisthesis* (empiricitate) şi „estetic" (*ästetisch*): lumea e prinsă între empiric şi estetic. Reelaborarea ulterioară a lui Nietzsche traduce şi suplimentează „epoca justificării exclusiv estetice" în şi prin epoca nihilismului, pe care el o profetiza pentru următoarele două secole.

Invocarea modelului nietzschean are şi un scop secund în contextul lumii prezente tehnologizate întru confort:

> Un tren trece prin micul oraş; iată-ne ajunşi. Suntem livraţi, suntem antrenaţi, ne despărţim. Fanfara anemică a memoriei poate fi auzită. Nu suntem luaţi drept altcineva, suntem luaţi pur şi simplu. Şi ne supunem doar pentru a ne mai supune încă o dată: trenul trece din nou, suntem manipulaţi – ambalaţi, împachetaţi – şi expediaţi ca daruri pentru tren. Daruri pentru fiecare acum, şi apoi încă o dată. „Acum"-ul este ocupat cu oscilaţia înainte şi înapoi, „acum"-ul este saturat de noi cei ce ne în-turmăm la trecerea lui. Împreună, sau în alte grade de separaţie, noi alcătuim grădina zoologică a lui acum, „antropo"-ul, aşa cum stă scris pe zidurile gării. Astfel
>
> nimic nu se întâmplă
> nimic nu are timp să se întâmple
> „acum" e întruparea nimicului.
>
> Am ajuns în sfârşit în momentul în care venirea dintâi nu mai dă naştere speranţei şi zadarnicelor aşteptări. Noi nu ştim, ci doar suspectăm (suspiciunea şi statistica merg mână în mână), suspectăm că ne aflăm, în fiece acum, la repetiţia finală a eternei reîntoarceri.
> Reîntoarcerea lui Nietzsche este nimicul ce se întoarce. Nimicul (*no-thing*) este lucrul unui acum politizat: *lucrul-acum* (*now-thing*) – postşocul mereu şocant al culturii de şoc.

> Şi tocmai în intensitatea unei asemenea ficţiuni acea „sciziune a timpului" pe care o reprezintă acum-ul, criza timpului, sau *krisis* al *kronos*-ului, se împlineşte pe sine. Iar lumea pe care o respirăm se transformă într-un mozaic a două epidemii reciproce: invazia timpurilor-acum (*now-times*), pe de o parte, şi comasarea fiinţelor umane ce le sunt oferite ca daruri. Daruri din necesitate, necesitate a vitezei, viteză a dematerializării. Numai timpul gol al lucrurilor-acum contează, numai realul poate fi duşmanul[1].

Golirea ultimativă a momentului-acum (*now-time*) este diametral opusă mesianismului cu care Walter Benjamin caracterizează noţiunea de *Jetztzeit*: momentul în care eternul intersectează timpul istoric (aproximând, cu diferenţe, momentul extatic al co-prezenţei universale pe care Toma de Aquino o numeşte *totum simul*). *Now-time*, însă, este timpul gol, reîntoarcerea realului ca potenţialitate. Lumea postmodernă rezultă din înlocuirea realităţii (imaginii) lumii cu posibilitatea ei. Privind înapoi spre a pastişa ironic ceea ce era considerat real, postmodernul adoptă adesea o privire (*gaze*) meduzantă sau orfică. Trecutul astfel derealizat invadează prezentul gol (*now-time*) şi împinge subiectul către un viitor calculat politic în avans. Prezentul interpretării politice este ireal (un „prea târziu" fără consecinţe reale, ca orice hermeneutică); el este, de asemenea, gol, prin raportare la viitorul deciziei politice, ca o consecinţă a propriilor sale consecinţe. Această dublă mişcare a fost întrevăzută de Benjamin în ceea ce el numeşte „distrugerea experienţei":

> [De pe câmpurile de luptă ale primului război mondial – n.m., C.-A.M.] omul se va întoarce… mai tăcut – nu mai bogat, ci mai sărac în experienţe comunicabile… Ceea ce zece ani mai târziu se va revărsa în torentele cărţilor de război va fi orice altceva decât experienţa transmisă din gură în gură. Şi nu e nimic remarcabil în asta. Pentru că niciodată nu a fost experienţa mai aspru contrazisă decât experienţa strategică – de către războiul mecanizat; experienţa morală – de către cei aflaţi la putere[2].

Şaptezeci de ani mai târziu, judecata lui Benjamin rămâne cât se poate de acidă, o aciditate ce atacă însă acum moliciunea tendoanelor noastre – fiice ale confortului. Sărăcia experienţei noastre se datorează pierderii realului, caracterului nepractic al experienţei noastre interpretative, şi – în cele din urmă – divorţului dintre

---

1. Citatele provin din adicţia a cincisprezecea (la viteză) „Antiteză şi proteză", în *Antropomorfina*, traducere din limba engleză de Corina Tiron, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2005, pp. 265-284, .
2. Walter Benjamin, „Experience and Poverty" (1933), în *Selected Writings*, vol. II, traducere de Rodney Livingstone, ed. Michael W. Jennings *et al.*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Londra, 1999, partea a II-a, pp. 731-732.

experienţă şi acţiune. Cu o turnură-de-scop, constatăm astăzi că domeniul experienţei noastre este în mod virtual virtual. Virtual în sensul în care experienţa este redusă la propriul său context, non-exportabil către acţiune, şi astfel nici susceptibil, nici nesusceptibil de a se întâmpla. Nu este nici real, nici posibil, nici imposibil: este virtual. Experienţa virtuală corespunde temporalităţii lui acum. Noi experimentăm în mod virtual lucrurile-acum. Asta e ceea ce facem.

Grija noastră nu e că nimic nu se întâmplă; dimpotrivă, se întâmplă multe. Dar pentru că se întâmplă pretutindeni şi dintr-odată, pentru că raportul nostru cu faptele este mai „gazetăresc" ca niciodată, faptele şi acţiunile sunt tasate în momente-acum, devin *date* ce ascultă docile de propria lor nimicnicie (*no-thingness*). În acelaşi timp – şi prin urmare – naraţiunea vieţilor noastre capătă punctiformitatea unui curriculum vitae. „Acum"-uri, mai degrabă decât ştiri; zloata acum-urilor alcătuieşte peisajul pointilist al lumilor noastre pixelate. Nu numai că mediul este mesajul (muzica ştia asta mult înainte de Marshall McLuhan), dar însuşi mesajul mediului este că el reprezintă resurecţia pixelată a unui întreg cimitir de lucruri-acum ce se hrănesc numai din feedback. Numiţi aceasta postmodernism, de ce nu? Doar aşa o numeşte şi Jameson: „Postmodernismul este ceea ce se obţine în momentul în care procesul de modernizare s-a încheiat şi natura a dispărut pentru totdeauna. Este o lume mai deplin umană decât cea veche, una însă în care «cultura» a devenit o veritabilă «a doua natură»"[1].

Excesele cantitative, derealizante şi dematerializante care marchează postmodernul sunt contrabalansate, în postmodern, de ironie, fragmentarism şi *camp* (cultivarea amuzată a kitsch-ului). Depăşirea postmodernului însă, transformarea sa în altceva, duce la configurarea epocii antropomorfinice. Excesul cantităţii devine extaza sa: ştiinţa dozajelor (a cantităţilor, a intensităţilor) e acum îndreptată către umplerea momentului gol (*now-time*): prin drog furăm timpul de la zei (şi, cum scrie, prometeic, Jünger, zeii îşi vor cere înapoi timpul pe care li-l răpisem). Drogul este remediul lipsei de mediere eficace a postmodernului bântuit de fantomele reprezentării: remediul devine mediul universal (în sensul medierii hegeliene).

Pe când lumea este globotomizată (globalizarea scenarizează militar viitorul îndepărtând lumea de *now-time*), drogurile devin instanţele de apel ale recâştigării unei lumi lipsite de orice farmec.

Unei lumi globalizant anestetice (non-empirice şi lipsite de farmec) şi anesteziante prin confort, antropomorfina îi răspunde prin exces. Antropomorfina este substanţa contemporaneităţii: adicţia omului

1. Introducere la Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1992, p. 9.

la umanitate prin anestezierea lor reciprocă. Interioritatea epocii antropomorfinice, precum a oricărei epoci, e constituită de intensitatea relaţiei dintre credinţă şi adicţie. În acest sens, adicţia conferă coeziune nucleului credinţelor principale ale unei epoci (*epistēmē* la Foucault). Obiceiurile, superstiţiile, ritualurile, calendarele externe sau intime sunt formele repetitive care ordonează fluidul adicţiei conform propriei lor constituţii mitologice.

Adicţia este repetarea prezentului. Forma sintetică a adicţiei poate fi văzută în indiferenţierea raţiunii şi a credinţei, în norul uitării, în noaptea obscură a sufletului sau în Dumnezeul apofatic al teologiei negative (Dionisie Areopagitul, Eckhart, San Juan de la Cruz). Aici, precum dansatorul devenind dans, precum Malcolm Lowry, statuesc sub ploaia de tequila, adicţia îşi devine substanţă. Cadrul acestei identificări se numeşte epocă.

Epoca antropomorfinei începe acum. Aşa a început întotdeauna.

„Acum" se află într-o stare de epidemie critică. Momentul prezent a încetat să mai fie un dar: mai degrabă, suntem oferiţi prezentului cu ocazia manifestării sale fără de sfârşit. Suntem manipulaţi – ambalaţi, împachetaţi – şi expediaţi ca daruri oferite momentului „acum". Foamea de experienţă, de *a avea* fără să avem o „proprietate" este mediată în relaţia sa cu proprietatea – de drog. După cum „proprietatea" înlocuise, în codul napoleonian, „fraternitatea" lemei de la 1789, drogul înlocuieşte proprietatea ca un uzurpator al libertăţii absolute de care se bucura proprietarul burghez. Mediatorul absoarbe relatele: subiect şi proprietate sunt resorbite în drog. Antropomorfinicul este, din acest punct de vedere, unitar ca epocă. El nu controlează dorinţa prin mecanismele volitive menite să supravieţuiască stingerii dorinţei, ci transferă controlul, lăsându-l pe seama drogurilor. Adicţia îşi reproduce obiectul dorinţei dincolo de saţietate şi, desigur, în pofida principiului freudian al realităţii. Când este îndreptat împotriva oricărei alte realităţi decât cea a adicţiei, antropomorfinicul devine polemic, devine artă a co-prezenţei cu lumea, pe care acum nu o mai interpretează, ci la care participă, interpelând-o. A experimenta, a interpreta şi a scrie devin puncte fluid legate ale unui nou mod de existenţă: antropomorfinicul.

*

Matricea acestui secol abia început (o spun în profet) e chiasmul dublei polarizări a spionajului economic şi a virulenţei religioase, a kitsch-ului şi terorismului. O chintesenţă neştiută încă îi conferă energie acestui chiasm, asemeni unei coloane a cincea a misterului.

Angels falling to mean
in anthropomorphine

Antropomorfina ne este cuprinzător *morbus vivendi*. Ea este substanţa contemporaneităţii: adicţia omului la umanitate prin anestezierea lor reciprocă.

În melodrama gândirii comune, drogurile au ocupat locul lăsat vacant după plecarea zeilor (Derrida 1995b, p. 238). Dar zeii au plecat de atâtea ori fără a fi fost conduşi, încât toate substitutele lor seculare, de la roman la fotbal, aruncate repetat şi nelegitim în cornul abundenţei negative, apar ca un exerciţiu melancolic provocat de faptul că nu ne-am îngropat zeii. Pe de altă parte, peste tot, semifinaliştii sacrului regretă că, prin droguri, chimia vulgarizează experienţa extatică (Eliade 1964, p. 401). În ambele viziuni, noi, oamenii, suntem halucinaţi, impuri suntem. Şi nu mai suntem altceva, pentru că a spune „suntem" e începutul melodramei filosofice.

Lumea postmodernă rezultă din înlocuirea realităţii (imaginii) lumii cu posibilitatea ei. Această devenire lent-istorică a debutat cu descoperirea principală a democraţiei timpurii, aceea a libertăţii individului de a depinde de imanenţa lumii: a lumii competiţiei capitalului. Antropomorfina e reacţia la această derealizare întru putere, năimită ca şi aşa-numita „globalizare". Antropomorfina reduce posibilul lumii la starea de condiţie negativă a propriei sale realităţi. Starea antropomorfinică poate fi înţeleasă ca o dublă relaţie – de alteritate şi de opoziţie – faţă de lume: ea (pro)vine din exteriorul lumii şi este polemic dispusă faţă de lume. Antropomorfina e în lume fiind împotriva ei. Cum oponentul e real în polemică (aliatul sau cauza pentru care luptăm ţin de simbolic şi imaginar), lumea capătă realitate prin opoziţia antropomorfinică. Pentru a nu cădea în neantul propriei posibilităţi, lumea trebuie să depindă de antropomorfină.

Istoriei care transformă realul în posibil, adictul îi opune transformarea radicală a posibilului în real: devenirea adictului, a omului evului antropomorfinic este virtualitatea însăşi. Tradiţia antropomorfinei este polemic tentaculară şi marginalizată prin victoriile oponenţilor ei – o tradiţie de morţi nesfârşite, o universalie intempestivă[1] numită aici *tradicţie*. Antropomorfina e semnul sub care înfloreşte evul nostru tânăr şi derutat de oglinzile dubioase ale ecranelor.

---

1. Intempestivul (*unzeitgemäsig* la Nietzsche, *l'intempestif* la Deleuze) este evenimentul care irumpe *ex tempore*, proiectându-ne într-o temporalitate pe care conceptele contemporane, inclusiv acela de contemporaneitate, nu o pot reprezenta. Intempestivul este antireprezentaţional. Pentru Wittgenstein, „cel ce e doar cu un pas înaintea timpului său merită să fie prins din urmă de acest timp". Spontaneitatea spiritului salvează gândirea de umbra rea a timpului.

*

Venind din nou, şi mai onest, după un Nietzsche, alt Hristos ne-ar spune: „'S om. Nimic din ce vă este străin nu-mi este mie". Menit de sine însuşi să scormonească prin ruinele omului ajuns subiect, apoi ruinat întru altceva, acest Hristos sofist ar fi să descopere că imperiul său este întemeiat pe un *divide et impera* nu mai puţin imperativ ca al primilor, uitaţi, Cezari. Marele Inchizitor imaginat de Ivan Karamazov e altfel împieliţat azi printre ruinele subiectului şi ale libertăţii sale de a fi dependent. Printre rămăşiţele scutului său de reprezentări făcut ţăndări pot fi văzute, bricolându-se, tipuri contemporane predilecte: euri comunitare, zombi şi cyborgi, haite de computerişti, oameni care stau prost cu pasiunea, dar bine cu ideologia, şi adicţi. Adicţii nu se globalizează bine încă, dar sunt proiectaţi în mod tacit drept principala rezervă de cadre a globalizării. Aşa cum se întâmplă cu credinţa drept-credinciosului la Sfântul Augustin, adictul consumă mai mult decât i se oferă. Globalizarea este habitatul natural al vitezei. Ea nu-şi poate întreţine iluziile reale fără să-şi giugiulească, reguleze sau juguleze alterii: adicţii cei prea iuţi sau prea înceţi, freneticii, masele astfel constituite prin visul unui opiu vechi sau n(o)u.

Sub semnul unei urgenţe care mă presează până la depresie, această discuţie declanşează reinterpretarea unei tradiţii ce suferă de ignoranţa stăpânului: aceea de a fi ceea ce nu ştie să se conţină. Recompunerea aforistică a acestei tradiţii constituie mişcarea imediat următoare. Ambele sarcini sunt realizabile, ambele au de-a face cu infinitul bun şi cu cel rău şi sunt prezentate schematic în cele ce urmează. Este vorba de figura adictului. Figura aceasta necesită cel mai mult timp – timpul de care are nevoie dependentul pentru a fi ţinut în stare de fragmentare. Tradiţia adicţiei este reprezentată de fragmentare sau de manipularea rupturilor ei prin gestul de a arăta (cu cel puţin două din cele cinci degete) către figura metonimică a adictului. Adicţia este de regulă considerată un exces care justifică judecarea ei, precum actele ilegale justifică codurile legale şi mecanismele justiţiei. Din acest punct de vedere, adicţia e „o nesfârşită experienţă ce se sfârşeşte prost". Dacă definim experienţa ca fiind „ceea ce căpătăm atunci când nu căpătăm ceea ce vrem", atunci vom vedea în adicţie experienţa şi atât, depăşirea ca-şi-conştientă a voinţei. De la episodul amnezicilor mâncători de lotuşi din *Odiseea*, voinţa e reprezentată în Occident ca o sublimare inginerească, religioasă şi burgheză a dorinţei. *Telos*-ul voinţei e negarea dorinţei. Dar esenţa voinţei este diferită de finalitatea sa: expresia cea mai apropiată a alogicului este contrateleologicul. Întrucât esenţa e negaţia alogică

a manifestărilor sale, esenţa voinţei e dorinţa.[1] Figura paradigmatică a rezistenţei la dorinţă este ascetul; dar acesta continuă destinul tulburător în experienţa autoreferenţială a lui Faust. Această tranziţie este obscură ca orice origine şi ca salt din evul creştin în cel egolitic. Ironia faptului că experienţa este excepţia contemporană a voinţei stă în faptul că ironia este înlocuită de adicţie fără rest. Vârsta de fier e astfel descătuşată. *Mythologically, we belong to the Iron Age no more.*

Egoliticul şi antropomorfinicul

Între felurile de a ne petrece timpul încercând a-l înţelege, antropomorfina structurează contemporaneitatea nu ca pe o perioadă istorică, ci ca pe o epocă (numită şi „eon" [gr. *aion*] sau „ev" [*aevum*]). În Occident, diferenţa dintre epocă şi perioadă este exersată în opoziţii clasicizate: cea dintre istoria sacră (*Heilsgeschichte*) şi cea seculară, dintre Hristosul divin (*geschichtlich*) şi cel uman (*historisch*), dintre *millennium* şi *saeculum*, dintre milenarism şi secularizare. Epoca este un cadru temporal spiritual; perioada – unul corporal. Dar aceste opoziţii se reduc la una universală: perioada e cronologică; epoca e cronofagică.

Epoca începe printr-un eveniment exploziv. Epoca pare a fi iniţiată de un asemenea *primum movens*: viziune mistică, excesul unei explozii, o traumă angelică ori distrugerea unui imperiu. În toate întortocherile epocii se vor auzi ecourile acelei prime, *eviterne* explozii. Singurul semn cert al unităţii epocii este repetiţia prezenţei sale. Nu ştim însă cum se încheie o epocă. Istoria sacră a creştinismului consideră sufletul a fi creat de divinitate ca nesfârşit în timp, astfel încât infinitul finit al vieţii sale nu poate fi contemplat dintr-un punct de vedere ulterior. Istoriografia egolitică nu poate contempla decât dintr-o postură ulterioară. Opoziţia dintre aceste două viziuni istorice nu poate fi gândită din interiorul nici uneia.

1. Critica voinţei ascetice din a doua parte a *Genealogiei moralei* a lui Nietzsche e prezentarea (*die Darstellung*) indirectă a purităţii voinţei, care răstoarnă până şi paradoxul principiilor moralităţii creştine pentru a-şi impune legea. Adicţia la voinţă este ascetismul faustic şi nucleul egoliticului. În schimb, afirmaţia lui Heidegger că „*poiesis* e esenţa tehnologiei" e reprezentarea (*die Vorstellung*) directă a statutului esenţei. Dar această afirmaţie, care e lăsată în suspensie prin exces etimologic, nu rezolvă indicibilul ironiei socratice, reacţie echiprimordială cu dezvelirea eului.

Entităţile („eontităţile”?) epocii, elementele ireductibile ale naraţiunii sale, sunt date dintr-odată. Pentru a aproxima în termenii reprezentării egolitice, epoca sacră începe epifanic; egoliticul îşi vede începutul ca o schimbare de epistemă sau de paradigmă (Thomas Kuhn). Antropomorfina începe acum.

Istoriografia este modalitatea egolitică de a conferi caracter definitoriu continuităţii evenimentelor în timp şi de a îngheţa timpul în structuri formale (secole, perioade). Cronologia este substitutul inerţiei adictive şi falsa ei ordonare obiectivă. Această continuitate nu e obiectivă, ci indexicală: ea indică serii, ordonează singularităţi, astfel reprezentându-le ca momente particulare inteligibile prin propriile-i concepte şi categorii ca „fapte istorice”. Dar continuitatea istorică este fetişul care îl desparte pe subiect de propriile adicţii. Credinţele apar astfel obiectivate drept conţinuturi ale raţiunii (legi, reguli, metode) la care subiectul nu mai are decât acces interpretativ. Concepţia egolitică, fundamental iluministă, reuneşte cele două feţe ale subiectului modern: ca *subiectum*, el este liber să interpreteze faptele trecutului (şi orice „fapt” este, ca orice „lucru”, trecut, indiferent de ipostazele sale plasate într-un viitor al predicţiei, de pildă al scenariilor războaielor atomice sau al investiţiilor făcute în Future Markets). Dar libertatea de a interpreta faptele se bazează pe dependenţa faţă de trecut. Prin aceasta, subiectul egolitic se dovedeşte a fi supus trecutului, ca *subiectus*. Hermeneutica istorică este prezentată ca ulterioară obiectului său (de exemplu, texte literare sau documente istorice), iar cele două cercuri pe care le descrie (cel dintre interpret şi obiectele interpretării şi cel dintre întreg şi părţi) sunt viciile acestei „întârzieri”. Subiectul egolitic este adict la trecut. El îşi moşteneşte determinarea medievală de *subiectus* pentru a-şi construi libertatea ca *subiectum*. Independenţa egolitică are ca *datum* dependenţa medievală.

Coeziunea acestui nucleu de credinţe este esenţa *tradicţiei*, care dă substanţă fiecărei epoci şi din care decurg opoziţii secundare, cea dintre sacru şi profan, de pildă. Adicţia faţă de anafură a Caterinei de Siena nu e mai pură decât cea sexuală a personajelor lui Henry Miller; cocainomanul şi ascetul sunt in/diferenţi prin violenţa cu care îşi stimulează viziunile de dincolo de corp. Extaza Sfintei Tereza de Ávila este şi sacră, şi sexuală: în sculptura lui Bernini, lupta tradiţională dintre *agapé* şi *eros* este anulată; acolo marmura sublimează corpul sfintei şi îi topeşte pielea – teatrul şi harta pe care s-au desfăşurat dintotdeauna răscoalele, imperiile şi ereziile ideologice, împieliţările diavoleşti, jupuirile pedepsitoare şi toate apocalipsele anunţate şi întâmplate. Săgeata heruvimului strâneşte scandalul acestei Bunevestiri. Evenimentele *tradicţiei* nu sunt *lucruri* situate

în trecutul lor auxiliar, de unde să se ofere, fals obiectiv, tehnologiei interpretării. În evenimentele *tradiţiei*, excesul prin care corpul se depersonalizează este repetiţia prezentului. Înfometat, trepidând, corpul adictului îşi absoarbe mediul fizic pentru a se transcende. O face de fiecare dată, mereu şi pentru totdeauna. La extrem, corpul adict nu speră, ci, exasperat, se aruncă în autodistrugere întru uniunea cu ceea ce-l depăşeşte şi atrage: transcendentul divin sau gol. În adicţie, repetiţia este pură. Disocierea dintre cele două forme de repetiţie – cea, comună, a trecutului şi cea a viitorului (la Kierkegaard, Péguy sau Deleuze – repetiţie anticipată care devorează timpul pentru a ne face loc în el) – este o elaborare secundară a acestei repetiţii adictive.

Epoca antropomorfinei începe acum. Aşa a început întotdeauna.

Începe acum, când egoliticul a intrat în stare de *cibernare*, când singura întoarcere la sine în care mai poate crede este „eterna reîntoarcere" nietzscheană, întoarcerea nimicului la sine. „Ciberspaţiul e o halucinaţie consensuală" (cum spune William Gibson, autorul romanului *Neuromancer*, în care termenul *cyberspace* apare pentru prima dată). Iniţial, cibernetica a părut un salt dialectic de la liniaritatea saussuriană şi a lanţurilor Markov: sistemele cibernetice sunt autoregulatorii, feedbackul (apoi *feedforward*-ul) dând o impresie de bogăţie simbolică (romantică şi antibarocă), în care subiectul (comunicativ, consumator) îşi regăsea o libertate prezumtiv pierdută prin simplificările formaliste. Subiectul egolitic este însă golit prin feedbackul codurilor cibernetice: el se întoarce la sine şi, găsind în locul său un gol, îl umple cu o sete impersonală de informaţii, de „date". Subiectul cibernetic este un infoman, este excesul egolitic căruia datele îi sunt principalul *datum*. Însă prin această foame infomană, adicţia se perpetuează într-o nouă epocă: în antropomorfinic. Excesul de golire al egoliticului se transformă în evenimentul iniţial al epocii antropomorfinicului. Aceasta s-a întâmplat întotdeauna, căci diferenţa dintre „o dată" şi „întotdeauna" e superficială atunci când e privită din interiorul adicţiei, acolo unde nu „a fost odată...". Acest salt paradoxal (saltul credinţei la Kierkegaard, „plierea" la Deleuze), Quevedo l-a văzut, cu intensitatea sublimului, în dragostea constantă ce trece de graniţa morţii trupurilor, care vor fi cenuşă, dar care va simţi; ce vor fi praf, dar praf îndrăgostit:

serán ceniza, más tendrá sentido;
polvo serán, más polvo enamorado.

Halucinaţia iubirii transcendente (nu halucinaţionalismul secolelor trecute), pura materialitate a unui ideal inexprimabil altfel, e ceea ce ne sugerează saltul într-o nouă epocă – fiindcă orice eveniment

evitern dă esenţă epocii şi o proiectează într-o alta, nouă. Evenimentul evitern are loc într-o experienţă ekstatică.

Discuţiile referitoare la raportul dintre droguri şi experienţele ekstatice (mistice, magice, excesive, excepţionale, rare) s-au epuizat într-o repetiţie inană. Aceasta se datorează cadrului esenţialmente egolitic în care au loc aproape toate aceste discuţii. Cum Faust este victima de drept a egoliticului, şi deci stăpânul ei absurd, a înţelege această epocă prin mediere faustică e, deocamdată, suficient. Faust este cel care vinde transcendentul bun pentru cel infernal, se bucură doar de experienţe iluzorii, deci autodevoratoare prin disfuncţionalitate. Lui îi e dat să ştie cum să ştie, să vadă cum să vadă, să înveţe cum să înveţe, să-şi amintească cum să-şi amintească, dar nu să ştie cum să vadă ori să înveţe arta memoriei. Fiecare experienţă îşi este captivă sieşi, iar ruptura dintre cunoaştere şi experienţă marchează naşterea subiectului modern, după cum ruptura sacrului la Luther accelerase fulminant mişcarea de secularizare în Europa secolului al XVI-lea. Această autoreferenţialitate a căpătat numele dublu şi ireconciliabil de metodă şi de *cogito* la Descartes, acel adict la certitudine care a fracturat lumea. Faustianismul, din care ştiinţa modernă e un capitol restrâns, constituie cadrul discuţiilor despre droguri, iar lipsa de profunzime pe care o acuză acestea poate fi văzută în încercările de a conecta semnificativ farmacologia[1] la discursurile experienţei.

Cadrul egolitic conţine previzibilele turnúri luate, pe de o parte, de discursurile care îşi reclamă autoritatea de la un transcendent religios, moral sau politic, iar pe de alta, de clamoriile anarhice, eliberatoare, transgresive – în raport cu primele. Egoliticul începe în kitsch şi deci nu poate fi regăsit cronologic înaintea lui. Gustul estetic e facultatea care dă aici sens spiritual istoriei. Egoliticul sculptează statuia eului; dincolo de încarnarea acestei petreceri a timpului de către iconoduli stă doar nimicul. (De aceea Kant găsea în Porunca a doua din Cartea Ieşirii – aceea care interzice reprezentările vizuale [*Bilderverbot*]: „Să nu-ţi faci ţie chip cioplit!" – pasajul cel mai sublim al Bibliei.)

*

Titlul acestui capitol vine din următoarele versuri rătăcite într-un vis:

Îngeri căzuţi din lumină
În antropomorfină

1. Vezi nota farmaceutică la sfârşitul acestui capitol.

De când le-am auzit pentru prima oară, încerc să le descifrez, fără să mă pot lăuda cu cine-ştie-ce. N-am reuşit să trec de interpretarea destul de comună că gândirea în termeni antropomorfici ne aruncă întotdeauna în braţele înfricoşătoare ale mitului. Mitul nu înseamnă numai poveste, ci şi principiul sinistru de cuprinzător după care se dă o formă la ceva ce fusese prezentat iniţial ca fiind amorf sau haotic. În mit – şi aproape tot ce ne amintim şi uităm în materie de cultură este mit –, „substanţa" este termenul primejdios şi necesar pus la dispoziţia pornirii noastre formatoare. Noi, arhitecţii fricii, nu ne pierdem niciodată cu firea în mit. Sper că asta voia să spună Protagoras cu duhul vorbei lui: „Sunt om şi nimic din ce este omenesc nu-mi este străin".

Dincolo de idiosincraziile lui Platon şi de simulacrul sofist, este la mintea oricui că „a fi pe deplin uman" înseamnă ceva de genul „a-ţi putea controla imaginaţia în moduri narcisiste". Adică tot ce ne putem imagina despre ceilalţi este propria noastră alteritate, inclusiv a lor. Cum narcisismul este autogratulant, avem tendinţa de a vedea în această cunoaştere un exemplu adulatoriu, ispititor, de oglindire de sine: mă uit la mine însumi în oglindă şi oglinda fără fund, departe de a mă reflecta, îmi redă imaginea a ceea ce înseamnă de fapt a fi om. Nu conceptul de om şi nu fantasma lui adulterată. Pentru a putea formula această descoperire, a trebuit să aşteptăm ca mitul să se distileze sub forma limbajului.

La fel ca literatura modernă – care a ieşit la iveală după secolele de monopol creştin – sofismul este o privire asupra noastră înşine care ne face invizibili celorlalţi. Înglobându-i pe ceilalţi, le întrupăm, de asemenea, orbirea.

Atât sofismul, cât şi literatura modernă se referă la „subiecţi moderni", care se pricep să utilizeze limbajul ca pe o magie socială în care paranoia adevărului încasează lovitură după lovitură şi tot nu se satură (Nietzsche sugera ipoteza că adevărul este feminin). Atunci, adevărul se retrage pe tărâmul lui foetal, care este mitul, simulacrul gol-goluţ.

Indiferentă la triumfătoarea tradiţie formatoare, antropomorfina este substanţa adormită a omului – substanţă fie ilegală, fie alegală. Înainte de a reveni la aspectele conceptuale ale legalităţii, vreau să atrag atenţia asupra unei dileme tipice pentru sistemele judiciare contemporane. Drogurile (întotdeauna „droguri", la plural) – cum sunt cocaina, heroina, *crack*-ul, LSD – trec drept cazul paradigmatic al substanţelor adictive, deşi acestea din urmă nu se limitează nicidecum la cele dintâi.

Reacţiile din zilele noastre ale maşinăriei de stat la traficul, vânzarea şi consumul de droguri prezintă câteva ciudăţenii care, dacă le înţelegem, ne ajută să sărim peste complicaţiile legale şi

brutalităţile poliţieneşti[1]. Este de aşteptat o schimbare la nivel molecular[2], o schimbare atât de amplă, încât maşinăria noastră metafizică va trebui cel puţin parţial reconstruită. Să punem câteva puncte pe i în acest baraj de artilerie grea.

În legislaţia penală referitoare la droguri, există o tendinţă larg răspândită şi recunoscută de a devia de la principiile generale ale dreptului: armata este chemată să intervină în zone şi chestiuni civile, generând astfel un soi de război civil care s-ar putea numi „pace militară"; inspirându-se din modul de aplicare a legii tipic regimurilor totalitare, legislaţia referitoare la droguri porneşte de la prezumţia de vinovăţie, şi nu de inocenţă; de cele mai multe ori, ea aduce cu sine anularea inviolabilităţii domiciliului, plus – fiindcă tot a venit vorba – încălcarea secretului conturilor bancare personale (deşi nu este nicidecum legat strict de practicile respective, acest din urmă fenomen merge mână în mână cu aplicarea legii în spiritul, mai degrabă decât în litera ei) (Escohotado 1998). Lumea drogurilor este drojdia legii, cu care se luptă şi în cadrele legislaţiei internaţionale, şi în lipsa acesteia (un exemplu relativ recent este intervenţia armatei americane în Panama pentru a-l da jos de la putere şi a-l prinde pe Manuel Noriega, fostul agent CIA reprofilat baron al contrabandiştilor de droguri). Până în septembrie 2001, cartelurile drogurilor din Columbia erau invocate înaintea terorismului arab atunci când venea vorba să fie reafirmată Fortăreaţa America-înarmată-până-în-dinte-pentru-dinte, cu toate valorile ei dezarmante. Drogurile sunt duşmanul – imaginar, iluzoriu sau real – care

1. De la bunele sale începuturi, statul apusean modern s-a cramponat de monopolul asupra producţiei şi consumului de alcool şi tutun (A&T). Deşi acţionează ca o interfaţă – şi mai puţin ca un controlor –, între producţia şi consumul acestor substanţe potenţial adictive, statul a adoptat de mult, ca autolegitimator moral, un dublu discurs. Pe de o parte, statul (în cel mai bun caz) tolerează circuitul A&T în cuprinsul său, din motive evidente; pe de altă parte, el recurge la un discurs moralizator. Prea puţin importă dacă acest discurs izvorăşte din dublul standard catolic, din dublul standard protestant sau, pur şi simplu, din duplicitatea discursului inerentă oricărui act public în care ezotericul se confruntă cu exotericul. În ultimul secol însă, caracterul dublu al discursului de stat în materie de A&T nu se extinde şi asupra drogurilor; ele, poate din cauza substanţei lor chimice şi simbolic-ucigătoare, nu au fost luate niciodată sub aripa monopolului de stat. Acest refuz al statului de a se ocupa de droguri este ceva ce spune mai multe despre stat decât despre droguri.
2. Vezi Guattari, 1989, şi interviul dat de Carlos Santana pentru CNN după ce albumul său *Supernatural* a câştigat opt premii Grammy, în care supravieţuitorul Woodstock-ului îşi arăta convingerea că albumul cu pricina era rezultatul unei munci de grup, care avea să „producă o schimbare moleculară" în lumea muzicală.

unifică discursul public din Statele Unite (deşi hârtia pe care e scrisă sfânta Constituţie Americană este făcută din cânepă).

Toate acestea subliniază o realitate istorică: din punctul american de vedere, războiul rece a fost urmat de războiul drogurilor, apoi de cel împotriva terorii. Diversele recente întrupări ale Marelui Duşman (Kremlin, *crack*, bin Laden) esenţial pentru imaginarul politic american şi-au transmis una alteia strategia „stării de excepţie", pe care statul o aplică frecvent în felurile de a trata acest Duşman. Armaghedonul mecanic al acestui imaginar opune sacralitatea Constituţiei şi mizeria, de asemenea sacră, a Duşmanului. De asemenea, o realitate caracteristică nu numai Statelor Unite e următoarea: războiul social din ultimul deceniu şi ceva este un război pentru şi împotriva drogurilor. Societăţile occidentale sunt în război pe timp de pace, din care cauză coerenţa sistemelor lor legislative este încontinuu pusă la încercare: legea tinde să facă excepţie de la sine atunci când este vorba de droguri. Codul roman de legi, al cărui consumator modern este subiectul demodat al Iluminismului, se aplică unor indivizi definiţi şi protejaţi ca fiind liberi şi în deplină posesie a facultăţilor mintale, drepturilor, proprietăţii şi votului lor. Într-un cuvânt, ceea ce presupunem cu toţii este subiectul de drept. Dar drogurile sunt ilegale, iar somnul, alegal; dar, în timp ce omul care doarme nu cade sub incidenţa legii, adictul la droguri poate fi definit, din punct de vedere legal, ca non-subiect: el nu este liber, ci depinde din greu de proptele chimice, nu este capabil să-şi cunoască sau exercite drepturile şi nu va întârzia să-şi piardă cu totul proprietatea, inclusiv pomelnicul de atribute care-l fac să fie tată, specialist sau alegător. Mă refer aici la cel mai cumplit adict al zilelor noastre, dependentul de *crack*, cel ce trăieşte-ntru moarte în *crack*-ării, cel ce şi-a retezat orice legătură cu o lume pe care o dispreţuieşte de undeva de sus, cel ce traversează un abis în care este aşteptat şi condamnat să se prăbuşească în orice moment. Avital Ronell, căreia înţelegerea verbului „a se droga" îi datorează nu puţin, vorbea despre *crack* în termeni memorabili:

> Sunând oarecum a nelinişte, polemica în jurul drogurilor s-a transformat în război, istoriceşte vorbind, numai după apariţia *crack*-ului. În acel moment, drogurile au devenit o problemă politică. Asociate în mod curent cu subversiunea, drogurile au fost avansate, odată cu *crack*-ul, la rangul de ameninţare cu revoluţia şi de articulaţie tehnologică a diferenţelor rasiale. Siguranţa a fost scoasă pe tapet; drepturile civile au trecut pe planul doi. *Crack*-ul a încetat să mai fie un drog printre multe altele. Ca sinecdocă a tuturor drogurilor, *crack*-ul scoate la lumină o dimensiune interioară a *polemos*-ului, creând premisele unui orizont apocaliptic – politica drogurilor. Anterior apariţiei a ceea ce numim *crack*, în legătură cu drogurile se punea problema controlului, legalizării şi restricţiei lor.

> Utilizarea lor părea a ține de domeniul socio-juridic al nesupunerii civile. Încă de la introducerea ei printre categoriile juridice, această infracțiune panamericană și-a câștigat o anumită doză de acceptabilitate morală, fiind asociată cu activitățile antibelicoase. Dar *crack*-ul, dând naștere războiului împotriva drogurilor, a adus războiul în domeniul legii. Nesupunerea civilă s-a rupt de obiceiurile constituțional acceptate: acest război, spre deosebire de altele, nu tolerează nici o disidență. Scindând o constituție civilă bazată pe diferență, *crack*-ul transformă narcopolemica în război total (1992, p. 19).

Ca o invitație la sofistică sau indignare, să luăm următorul paralelism: pe de o parte, adversitatea dintre stat și individ și, pe de altă parte, cea dintre subiect și adict. Relația din urmă ilustrează narcopolemica, pe când cea dintâi încearcă să se cramponeze de ea și să-i redistribuie intensitățile în era contemporană a vitezei. Cum drogurile provin din exteriorul amenințător, adictul devine în aceeași măsură parte a acestui exterior pe cât sunt munții Columbiei sau câmpurile de mac din Triunghiul de Aur ori din Afganistan. Cei care prizau cocaină din anii '80, care au dat un nou înțeles noțiunii de a-ți pudra nasul sub nasul legii, sunt contemporani cu crescendoul *crack*-ului și cu bubuitul reaganierelor (față de care războiul de gherilă de acum 40 de ani al Statului împotriva LSD-ului pare disproporționat de romantic – dar establishmentul se afla pe atunci abia în curs de stabilire).

Astăzi, legea „se dă peste cap" să contracareze produsele chimice ilegale, atingând uneori ea însăși viteze necontrolabile. Efectele vitezei și sistematizarea lor aiuritoare, la care asistăm în iminenta eră a globalizării, nu sunt nici foarte recente, nici lipsite de propovăduitori. Deleuze și Guattari scriau, acum un sfert de secol, în *Mille plateaux*: „Toate drogurile sunt legate, în esență, de viteză și de modificările vitezei" (p. 282). După care, controversat, adaugă:

> Ceea ce ne permite să prezentăm o imagine de ansamblu a Drogului, în ciuda diferențelor dintre droguri, este o linie de cauzalitate perceptivă care face în așa fel încât (1) imperceptibilul să fie perceput, (2) percepția să fie moleculară și (3) dorința să penetreze direct percepția și ceea ce se percepe. Americanii din generația Beat porniseră deja pe această cale și vorbeau despre o evoluție moleculară specifică drogurilor… Henri Michaux părea ceva mai dispus să se elibereze de rituri și civilizație, întocmind niște protocoale admirabile și detaliate ale experienței, abandonând problema cauzalității în materie de droguri, delimitând drogurile cât mai precis cu putință, despărțindu-le de delir și halucinație… Problema este bine formulată dacă spunem că drogurile elimină formele și persoanele, dacă aducem în scenă viteza dementă a drogurilor și extraordinarele încetineli, ca de stâlpi de telegraf… deteritorializarea: „Eram dezorientat". Nimic nu rămâne, numai zigzagul unei linii, ca „plesnetul de bici al unui

vizitiu înfuriat", care zdrenţuieşte chipurile şi câmpurile. Un întreg travaliu rizomatic de percepţie în clipa în care dorinţa şi percepţia se contopesc (pp. 282-283).

Într-un cuvânt, drogurile te prind în rizom[1], aşa cum au făcut-o, într-o epocă mai lentă, mai perceptivă, pe pământul sterp al isteriei protocol-ite, *Exerciţiile spirituale* ale lui Ignaţiu de Loyola. Nu numai derbedeii iau droguri, ci noi toţi, fie pe o scară mai extinsă, fie într-o perioadă mai întinsă. Fenomenul global este că adictul din noi preia puterea subiectului egolitic din noi. Adicţie: la droguri sau iubire, la filme, la popcorn pe furiş, la reluarea superstiţioasă a cutărui gest la etajul 13, la repetarea aceluiaşi asezonat cu un strop de ruşine, adicţia premiselor la concluzia lor, a păcatului la pedeapsă, în joaca unui *contrapasso*, adicţia subiectului la obiect, nedespărţiţi de geamul laboratorului sau de distanţa critică a filosofiei idealiste. Evident, toate îşi află rădăcinile în repetiţia homerică a jocurilor copilăriei, repetiţia aceea de neuitat care ne trimite învârtindu-ne la maturitate. Aceasta este cerinţa simpatică la care recurg adulţii pentru a se bucura de des-creşteri narcisiste.

În mod tradiţional, adictul este văzut ca rezultat al unui act de trimitere în sclavie la ceva diferit şi atotputernic, ceva ce este întotdeauna şi văzut, şi nevăzut: în ipostaza nevăzută rezidă misteriosul său rezervor de putere; ipostaza văzută nu face decât să sublinieze această stare. Şi totuşi, această accepţiune etimologică a dependenţei ne aruncă înapoi în braţele metafizicii, să ne lege(ne): ea pretinde de la noi să credem că adictul este întotdeauna sclav, niciodată stăpân. Accepţiunea tradiţională aşteaptă de la noi să credem că nu mai există nimic *sub* adict, că el este (în) fundul puţului, că el condensează „sclavul" lui Nietzsche: figura reală a unei potenţiale decăderi, un exemplu de supunere absolută, mergând până la decăderea din calitatea umană. Limita distopiei individului este tocmai această sclavie absolută care transformă favoritul gândirii şi faptei iluministe – individul – în opusul său – scindat, despicat şi dat întru devorare monstruosului său apetit.

De la Galenus încoace, se acceptă că drogul, la fel ca pâinea de împărtăşanie, nu se „transformă" în trup, ci, dimpotrivă, trupul se transformă în drog. Ca să înhaţe trupul, drogurile preferă să-şi evite efemeritatea şi, prin consum repetat, să-l preia definitiv. Asta până ce mureşti ţărâna, pentru că de asta nu eşti ferit – ea e schimbarea schimbării.

---

1. Joc de cuvinte intraductibil: *catcher in rhizome* face aluzie la titlul şi substanţa romanului lui J.D. Sallinger *Catcher in the Rye* (*De veghe în lanul de secară*) (n. tr.).

Cum rămâne cu subiectul? Cu subiectul care, de la Descartes încoace, a fost întotdeauna turnat pe tiparul cunoașterii. Într-un dialog imaginat de Avital Ronell, Margareta Faust îi relatează Margueritei Duras povestea Doctorului Faust:

> Încetul cu încetul, a devenit un falogo-narcoman, prăjindu-și creierii cu aiureli transcendentale. Între timp, nu uita că m-a lăsat gravidă, iar mamei îi făcea supradoze, ca să putem dormi împreună fără să ne stea ea pe cap. Zău că-mi place. Dar era un consumator absolut – de cunoaștere, de dorință, știi cum e, un eu total și dereglat, care stoarce etica dozajelor (1992, p. 154)...

Această viziune direct implicată asupra eroului cunoașterii moderne ne provoacă să aruncăm o privire spre tradiția cugetării carteziene. Cugetarea? Nu era și ea obsedată de ceva? Ba da: lumea metodei este lumea fenomenelor fizice (*res extensa* – în cuvintele lui Descartes), iar lumea geamănă, aflată de partea cealaltă a abisului, este lumea cugetării. Asta e – cunoaștere de sine, bineînțeles, dar numai pentru sine. Libertatea de mișcare a cugetării este autolimitată de preocuparea de a reafirma viața; ca în cazul unui disc stricat, marele vârtej ar trebui să sune așa: *dubito ergo cogito, cogito ergo sum, sum ergo dubito, dubito ergo cogito*… Citind printre rânduri, recunoaștem aici structura adicției pure. Cugetarea are nevoie de existența unor fenomene fizice care să nu fie autoreflectări, așa cum dependentul are nevoie de un centru de dezintoxicare, ca să revină la normal și s-o poată lua de la început. Altminteri, cugetarea riscă să aibă soarta indusă a prostituatei care se droghează, a narcocotei care-și împarte cele 24 de ore în trei cicluri identice: stradă, client, bani, furnizor de droguri, înțepătură, plutire, somn, la loc în stradă.

Subiectul cartezian, această piatră de hotar în istoria gândirii egolitice, care ne fascinează cu impardonabilă intensitate, își ia elanul pentru piruete din lumea dezintoxicată pe care francezul excomunicat s-a străduit *metodisch* s-o așeze în tipare: o lume științifică, a cărei mandala este, de fapt, o farmacie, o serie de rafturi cu medicamente pentru narcisismul lui „Eu? Sunt. Sunt?". Nevoia de experiență a fost întotdeauna adăugată cugetării, pentru că marele vârtej te azvârle întotdeauna în afara experienței, menținând obiectele la distanță de un braț și de o armă, ca la ceea ce se numește în limba germană *Gegenstand*, acea jucărie care *stă împotriva* nou-născutului *subiectum*, conferindu-i puterea de a-și orienta identitatea. În „Primul protocol asupra experimentelor cu droguri", Walter Benjamin schițează unul dintre sentimentele induse de drog, pe care l-a trăit (la trei și jumătate dimineața, pe 18 decembrie 1927):

> Într-o elegie, Schiller îi spune „Des Schmetterlings zweifelnder Flügel" („Aripile ezitante ale fluturelui"). Asta în legătură cu buna-dispoziție

dată de sentimentul dubiului… Mergi pe aceleaşi cărări ale gândirii ca întotdeauna. Numai că sunt presărate cu trandafiri[1].

Sciziunea carteziană între lumea cugetării şi cea a fenomenelor fizice este ruptura în care faptele pot, ca nicăieri altundeva, să crească şi să înflorească. Haşişul, crede Benjamin, presară chiar şi această cărare cu trandafiri. Drogul lui Descartes nu era unul chimic, ci epistemic: francezul era dependent de cunoaştere, noul stăpân pe care scânteierile minţii trebuie să-l ilumineze câteva fracţiuni de secundă. În academie, care este (la modul ideal) *crack*-ăria cunoaşterii, reproducţia memorială a trecutului subsumează iluzia producţiei, care ne susţine. Această reproducţie o percepem ca pe ceva ce nu ne acaparează cu totul: nu suntem obsedaţi de ea, o repetăm şi o răsrepetăm, dar putem renunţa la ea cât ai clipi, ceea ce ne asigură acea distanţă faţă de *Gegenstand*. În acest interval putem apela oricând la moralitate şi la pricepere. Distanţa de la care subiectul modern al lui Heidegger manevrează lumea ca imagine şi o încadrează ca *Weltanschauung*. Dar cunoaşterea productivă, cea care se construieşte prin repetiţie continuă, este întotdeauna un simbol al obsesiei, al renunţării la esenţa reproductivă a producţiei pentru o nouă dependenţă, proaspătă şi incitantă, pregătită să nu se lase ucisă cu una, cu două, indusă de aceeaşi esenţă care aduce a destin. Dacă Descartes, Faust şi Benjamin sunt, fiecare în felul său, campioni ai adicţiei, adicţia noastră la cunoaştere nici nu uită interdependenţele dintre ei, nici nu devine adictă de ele.

Modelul de cunoaştere utilizat de Descartes – şi de urmaşii săi, de la Kant la Hegel şi apoi la Husserl – este unul dialectic. După ce Platon a transformat în dialectică polemica lui Heraclit, maeştrii modernităţii şi ai suspiciunii au adăugat modalităţi şi entităţi justificative unui model de război, care dintotdeauna a alimentat dependenţa. Dacă pentru Heraclit „războiul este tatăl tuturor lucrurilor", fără nici un fel de mediere, arbitraj sau decizie, Platon, Descartes şi ceilalţi şi-au petrecut vieţile de gânditori culegând informaţii şi justificări suplimentare şi deci implicând sfera publică. După ce Spinoza a afirmat (în *Etica*, 5.20) că funcţia primordială a individului este aceea de autoconservare, metafizica a investit din greu în această entitate foarte convenabil aşezată pentru jocurile de-a identificarea ale noastre ale tuturor. Sinteza lui Hegel este, în acest sens, cea mai strălucită încercare de a menţine individul departe de război. (Ce-i drept, ca să nu pară un recrut viclean, subiectul lui Hegel trebuia să devină absolut.)

1. Walter Benjamin, *On Hashish*, traducere de Howard Eliand *et al.*, ed. Howard Eliand, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Londra, 2006, p. 22.

Atenuarea efectelor secundare ale războiului conferă heroinei o aură eroică: drogurile sunt precipitate ale polemicii sau, poate, secreţii esenţiale ale *polemos*-ului. În arta modernă a războiului, acel *mal militar*, cum traduce Escohotado termenul englezesc *army disease* (strâmb tradus ca *mal d'armée*), a fost de multe ori indus de utilizarea drogului (a morfinei, în acest caz) în proporţii de masă, în timpul războiului civil american, dând naştere astfel unei armate paralele, de veterani aflaţi într-o stare de „subordonare artificială". (Este interesant cazul contemporan al antraxului, o substanţă suspectată de a-i fi otrăvit pe militarii americani, deşi era menită să-i facă imuni la armele chimice. Deşi sintetizat ca o antiotravă, antraxul este suspectat de a fi devenit el însuşi o otravă.) Tot morfină a folosit şi armata prusacă în 1870, ca să le calmeze durerile, dar şi să le dea curaj soldaţilor, aşa cum otomanii au folosit opiul în cursul secolelor în care armatele lor nu au cunoscut alt punct cardinal decât apusul. Mai târziu, methedrina, sau metilamfetamina, sintetizată în Germania, s-a dovedit a avea un efect determinant în *Blitzkrieg*-urile lui Hitler; Göring nu pleca niciodată de acasă fără ea. Aşa a ajuns *Luftwaffe*, plutind la altitudine, să fie cel mai expeditiv aducător de veşti proaste.

Datorită războiului care se întrevede la orizont, drogurile nu pot dispărea. Orice adăugire adusă războiului îi dă un nou elan, inclusiv sinteza lui Hegel. Noi, modernii, nu putem lupta pentru ceva decât în numele a ceva: numai duşmanul este real; superaliatul, cauza, nu este decât un nume. Reciproca este mai obscură, dar nu mai puţin reală: luptând în numele a ceva, încurajăm mersul vieţii. Procedăm astfel în sensul în care orice nume, ca şi orice semn, stoarce viaţa din referentul său şi-l fixează în propriul relicvariu; grecii ştiau deja acest lucru, de unde şi răspândirea pe scară largă a expresiei *soma-sema* („semnul este leşul"). Moartea referentului convine tuturor: sălbăticia vieţii lui este domesticită prin semn; limbajul este nu numai cel mai elaborat sistem de semne, ci şi cea mai vastă grădină zoologică pe care omul o poate concepe – inconştient, la nivel colectiv şi atât de lent. Lupta pentru Dumnezeu şi patrie, răzbunarea în numele unei relicve salice, provocarea mai-marilor înfometaţi ai Lumii a Treia la jocuri sângeroase şi bănoase pentru a promova cutare cauză de afaceri pe care Lumea Întâi o inventează pentru a-i împuţina, toate acţiunile polemice declanşate în numele a ceva creează premisele pentru ca viaţa să se furişeze printre nume, referent şi agent. Ca întotdeauna, viaţa se furişează, având mereu înainte perspectiva morţii. Orice violenţă va fi astfel îmblânzită, dar nu în sine: pentru că violenţa va avea aceeaşi intensitate, pentru că nimic altceva nu va cuteza să-şi aroge importanţă. Dar violenţa va purta un nume întru care va dăinui: Dumnezeu şi patrie, mamă şi sine. Numele conservă şi redirecţionează intensitatea violenţei, deci o îmblânzeşte,

în măsura în care violenţa este delimitată nominal. Acest lucru nu trebuie înţeles ca fiind efectul magic al cuvintelor asupra polemicii: lupta în numele a ceva este altceva decât numele luptei, decât numele numelui şi decât numele luptătorilor ale căror oase sunt învăluite într-o uitare care le albeşte oasele de orice riduri sau rune ale istoriei.

Revenind la războiul drogurilor pentru încheiere: excrementul globalizării este perfect reintegrabil (mai puţin singularul lui, care evocă refuzul său deopotrivă generic şi local). Corespondenţa dintre singular şi universal în globalizare se face în sensul în care universalul fără sfincter poate ignora singularul fără nici o problemă: capitalul este singura sa limită, iar narcisismul său îşi însuşeşte nelimitarea fără sfincter a banilor. Experienţa subiectului, odată ce a trecut dincolo de puterile sinelui limitat – cel care are stăpânire de sine –, este o prelungită „foame aşezată ca o axă de-a curmezişul sistemului de *Rausch*"[1]. Foamea aceasta ne mână din urmă mai mult decât aplauzele fanilor, decât obstinaţia trecutului, decât pixurile birocraţilor sau bulanele poliţiştilor. Foamea aceasta nu ne lasă să ne pierdem în intermezzoul care desparte era moartă, dar nu de tot, a Iluminismului de era viitoare – cea a geneticii. Foamea aceasta nepotolită ne mână din starea de epuizare către ţinuturile antropomorfinei.

Foamea aceasta consumă – adictul este continuarea excesivă a „subiectului de consum". Adictul poate spune: „Sunt mediul ce îmi înconjoară adicţia şi o apăr la rău şi bine până când nu mai rămâne nimeni şi nimic". Consumul îi este trup sufletului său şi suflet trupului său. Acest mediator universal al subiectului îi oferă subiectului imunitate la vinovăţie. Ca parazit, precum limbajul, vinovăţia poate pătrunde oriunde; de aceea, vinovăţia este *para-situl*, este principiul localizării subiectului egolitic în spaţiul indiferent prin calculabilitate. Această potenţialitate înglobează realul spectral al subiectului egolitic: el se va întoarce, precum un spectru (*revenant*), la „locul său", la locul originii vinovăţiei sale – al promisiunii, al scuzei sau al Edenului pierdut. Vinovăţia articulează societăţile ca vină şi ca datorie (*Schuld/schulden*) şi se reflectă la nivel subiectiv ca scuză şi ca promisiune. Pentru Nietzsche[2], conştiinţa că „datoria către divinitate este infinită" şi că aceasta din urmă nu poate fi niciodată plătită explică de ce creştinii îşi imaginează sufletul ca nemuritor. Imaginea egolitică a infinitei reproducţii a capitalului este analogă infinităţii sufletului, dând astfel iluzia coeziunii a tot ceea ce este (căci analogia este comitetul lumii), şi explicaţia trecerii de la sacru la egolitic.

1. *Ibidem*, p. 25.
2. Friedrich Nitzsche, „Second Essay: «Guilt», «Bad Conscience» and Related Matters", în *Genealogy of Morality*, traducere de Carol Diethe, ed. Keith Ansell-Pearson, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, § 20, pp. 61-62

Adictul este descriptibil prin protezele (întâi de toate, chimice) care îi astâmpără foamea. Aceste proteze îşi găsesc explicaţia (dar nu şi funcţia) în spaţiul parazitic al vinovăţiei. Acest spaţiu este sistematizat de statul postmodern. Dacă acesta îşi determină subiecţii ca pe adicţi – adicţi la labirintul statului –, acesta este un efect al „libertăţii de fiară" a capitalului, în care subiecţii sunt chemaţi, ca într-o artă marţială a jocului politic şi economic, să-şi arunce dorinţele şi necesităţile în joc, pentru a fi răsturnaţi în poziţia *fetargică* a consumatorului şi recompensaţi prin confort. Confortul e dat „din afară", de prezenţa funcţională a protezelor tehnologice, a căror perversiune stă în lipsa lor de transcendent. Funcţia de adevăr a măsurătorilor statistice, singura pasibilă de a se justifica drept „martoră a progresului", este una singură: aceea de a calcula trivialitatea subiectului egolitic şi a distanţei sale faţă de adicţi. Adicţii, însă, trăiesc printre lucruri imune la ei, printre mobilele birocraţiei lumii. Dar prin adicţie birocraţia şi subiectul comunică nu la nivel supraindividual sau infrabirocratic, ci în extază directă. Însă foamea adictului nu poate fi satisfăcută de lume; prin aceasta, el îi este suplimentar lumii – un adaos inconfortabil, excesiv şi necesar. Pentru a înţelege figura adictului şi spiritul antropomorfinei, categoriile egolitice vor fi înlocuite de fluxurile adicţiilor.

α – Notă farmaceutică

Morfina (C17H19NO3), alcaloid extras din floarea de mac, intens analgezic şi potenţial extrem de adictiv, e principalul agent activ în opiu. Precum toate opiatele, morfina acţionează asupra sistemului nervos central reducând sau eliminând complet senzaţiile de durere şi având ca efecte secundare euforia, ameţeala, viziunea neclară şi letargia. A fost izolată prima dată în 1803 de farmacistul german Friedrich Wilhelm Adam Sertürner, care a numit-o „morphium" după Morfeu, zeul grec al viselor, şi a început să fie folosită pe scară largă după inventarea seringii hipodermice în 1853. Heroina a fost prima dată derivată din morfină în 1874.

„Halucinogenele clasice" din literatura medicală sunt împărţite în indolilalchilamine şi fenilalchilamine (Glennon 1994, p. 4). Din prima categorie fac parte triptaminele (DMT sau psilocibina; Metzner, 1963, şi Leary, 1964, descriu entuziast efectele acestui alcaloid miraculos), ergolinele (de exemplu, LSD), β-carbolinele (de pildă, harmala-alcaloizii) şi diferitele α-metiltriptamine: feniletilamine (de exemplu, mescalina sau MDMA) şi fenilisopropilaminele (de exemplu, DOM).

Doze mici de anestezici disociativi (feniclidina sau chetamina [Siegel, 1978] şi esterii antimuscarinici de piperidibenzilat (ca atropina sau scopolamina [Ketchum *et al.*, 1973]) au proprietăţi subiective similare, dar halucinogenii clasici nu produc anestezia şi nici nu „înnorează" conştiinţa în doze „psihedelice". Fenomenologia prezentării acestor substanţe a fost descrisă atent şi pe larg de mulţi cercetători (dintre care unii le-au experimentat ei înşişi efectele) (de pildă, Clark, 1969; Grinspoon şi Bakalar, 1979; Grof, 1993; Hoffer şi Osmond, 1967; Huxley, 1990; Masters şi Houston, 1966; Metzner, 1968; Shulgin şi Shulgin, 1991, 1997; Watts, 1962).

Fiind prea radicale pentru puterile analizei raţionale, halucinogenele „nu pot fi silite să rămână între graniţele disciplinelor tradiţionale. Sprijinindu-se doar pe propriile virtuţi epistemice, antropologia, biologia, chimia, politica, medicina sau dreptul nu au capacitatea de a le conţine sau contracara" (Ronell, 1992, p. 52). Istoric, fascinaţia inspirată de halucinogene s-a tradus şi în pletora de nume ce le-au fost atribuite întru clasificare: „psihedelice", „psihotomimetice", „misticomimetice", „psihodisleptice", „ilusogene", „fanerotime", „fantasticante" şi altele (Stafford, 1982). Termenul mai recent „enteogene" (capabile de a genera divinul dinlăuntru) a fost adoptat de un număr generos de cercetători (vezi Ott 1993, pp. 103-105n1; excepţii la McKenna, Shulgin şi La Barre).

Bergman (1971) şi Strassman *et al.* (1984) relatează că între membrii Bisericii Indigene Americane (Native American Church), care ingerează *peyote* în mod regulat în cadrul ritualurilor religioase, doar arareori se înregistrează catastrofe emoţionale. Consumul sistematizat ritual şi credinţa în caracterul sacru al substanţei, afirmă Bergman şi Strassman, reduc semnificativ efectele distructive pe care le pot avea *peyote*, mescalina ori „ciupercile magice" (dar nu şi pe cele, administrate orgiastic unor armate neregulate, ale LSD-ului anilor '60, ale drogului recreativ numit *ecstasy*, obligatoriu în *rave parties* începând din anii '80, şi mai ales ale cocainei). Cocaina, un alcaloid ce se găseşte în planta de coca (*Erythroxylon coca*), este unul dintre cele mai puternice psihostimulente, folosite cam exclusivist în era precolumbiană de aristocraţia incaşă. Ingredientul său activ, izolat în 1855 de chimistul german Friedrich Gaedcke, care l-a numit „eritroxilină", a fost mai târziu numit „cocaină" de Albert Niemann şi lăudat cam tare de Freud şi Sherlock Holmes. Până la începutul secolului XX, cocaina era prescrisă şi ca antidot al adicţiei la morfină şi vândută (în Anglia, până în 1916) ca o adăugire de bun augur la apa tonică, ţigări („ideale pentru mântuirea depresiei"), spray-uri nazale, Coca-Cola (în SUA, până în 1909) ori ciocolată. *Crack*-cocaina (deşi în română ar trebui să fie „poc-cocaină", aşadar „pococaină", dat fiind sunetul pe care îl produc cristalele sale la încălzire: „crack!"

în engleză, „poc!" în română) este cocaină non-neutralizată de un acid pentru a crea o sare hidroclorică. Pococaina produce inițial stări de plăcere intensă – orgasme ale întregului corp, hedonism sadea –, după cum afirmă apărătorii ei. Pococaina este astăzi exemplu paradigmatic de *pharmakon* (antidot și otravă; vezi Derrida 1995b, p. 235), căci produce cu o intensitate fără egal parodia raiului și infernul biologic și moral.

Cercetări foarte recente (Poeaknapo *et al*., 2004) au confirmat că morfina poate fi produsă endogen (de creierul uman), iar în istoria ultimei jumătăți de secol au fost descoperite mai multe „droguri endogene". Cele mai cunoscute sunt opiatele – endorfinele, enchefalinele și dinorfina. Efectele analgezice și euforizante ale acestora (Levine, 1978; Gambert *et al.*, 1981) sunt intensificate în perioade de efort fizic prelungit, de lipsă acută de hrană, lichide, somn etc. (Akil *et al*., 1984; Goodman, 1988, p. 39). E posibil ca, eliberate în cantități mai mari, endorfinele endogene să conducă la stări extatice (Jelik, 1982) sau la fenomene cvasi-fatale (Sotelo *et al.* 1995). Pe lângă agenții halucinogeni al căror caracter endogen a fost confirmat (indolealchilaminele – DMT, 5-methoxi-DMT și diferiți compuși harmala; vezi McKenna, 1990), descoperirea recentă a tetrahidrocanabinolului endogen (ingredientul activ al marijuanei; vezi Devanne *et al.*, 1992) a stimulat o cantitate apreciabilă de studii asupra „endocanabinoidelor", care, prin efectele lor neuromodulatorii, par a face parte din categoria substratului neural al experiențelor mistice (Fernandez-Ruiz *et al*., 1999; Di Marzo *et al.*, 1998).

Descoperirea drogurilor endogene insinuează un paradox legal substanțial; de exemplu, în Statele Unite, posesia fără prescripție a morfinei a fost criminalizată în 1914, o măsură urmată apoi de toate statele. Legislația referitoare la producția endogenă de substanțe interzise încă nu a fost formulată și e de așteptat ca, în procesele formulării ei, ea să reflecte caracterul paradoxal al acestui teren juridic, pe care se va întâlni cu legislația referitoare la cazuri de „viață și moarte". În această categorie intră legile avorturilor, ale dreptului de a comite sinuciderea asistată ori de a decide termenul legal de „moarte" (cerebrală, cardiacă, morală etc.). Conceptele dreptului natural se apropie de halucinație.

β – Notă istorică

Nu drog, ci doar droguri: o multiplicitate nereductibilă la concepte clasice. Istoria lor, repovestită adesea (de Eliade, Zaehner, Stace, Escohotado și mulți alții) acompaniază modernitatea ca umbră și aură.

Baroc, Thomas Browne descoperise că nu există antidot împotriva opiului timpului; De Quincey fusese campionul luminat al opiului pe care Hoffmann şi Coleridge îl pipaseră „heterocosmic", ca buni postkantieni; în proto-boemi, Gautier, Delacroix, Nerval (şi Hugo, Victor Hugo) au înfiinţat *le Club des Haschischins*; Baudelaire descoperise paradisurile artificiale. Eterul îi dăduse lui Maupassant accesul la „o lume de vis în care putea înţelege totul intim şi profund, cu extraordinară forţă", de parcă ar fi mâncat din Arborele Cunoaşterii, astfel încât toate misterele i s-ar fi revelat prin lumina acestei logici noi, stranii şi implacabile[1].

Yeats şi Eugene O'Neill descoperiseră virtuţile pe care le posedă *peyote*, ca şi Artaud, care petrecuse o vreme cu indienii Tarahumara întru a le celebra; pe urmă veniseră aventurile precise ale lui Benjamin şi Henri Michaux, curioşi să experimenteze halucinogenele ca vehicul al cunoaşterii, o curiozitate regăsită şi în scrisul trepidant şi categorial al lui Witkiewicz, apoi ideologizarea drogurilor – nu inocentă, dar nici lipsită de naivitate – ca *philosophia perennis*, prin voiajurile psihedelice ale lui Aldous Huxley. Însă Benjamin, mai mult decât Huxley sau Leary, vedea în experienţele haşişine un preludiu ekstatic la revolta mesianică mondială. Prin droguri reale şi imaginate, Burroughs călătorise până la un îndepărtat capăt al lumii (în *Naked Lunch*, roman apoi tradus în filmul halucinant al lui David Cronenberg).

Ernst Jünger, campionul spiritualităţii drogurilor, scria în manifestul său (*Annäherungen. Drogen und Rausch*, 1970) că timpul petrecut în extază e întotdeauna „cerut înapoi" de zeii de la care fusese furat (§11). Între 1918 şi 1922 călătorise în „Occident" (prin eter şi cocaină) şi în „Orient" (prin opiu şi haşiş), dar descoperirea, trei decenii mai târziu, a drogurilor magice din „Mexic" – mescalina, psilocibina şi LSD – a fost cea care l-a hotărât să urmeze „cu seriozitate rituală" căile experienţelor mistice. Polemica sa cu vechiul său prieten Martin Heidegger (în *Über die Linie* [*Peste linie*], publicat în *Festschrift*-ul dedicat lui Heidegger la 60 de ani) îi dă câştig de cauză. Jünger susţinea că „linia" e meridianul ce separă nihilismul de depăşirea sa, iar „a trece peste linie" desemnează iniţierea unei noi, epocale dezvăluiri religioase a lumii. Răspunsul bine cumpănit al lui Heidegger (în *Über die Linie*) a fost mai târziu dezvoltat în cunoscutul său text *Zur Seinsfrage* (*Despre întrebarea adresată fiinţei*), în care interogarea e prezentată ca pietate a gândirii. În postbelicul *anything goes*, a urmat deschiderea termenului „adicţie" către toate sferele existenţei (vezi, de exemplu, colecţiile editate de Vice[2]

1. Guy de Maupassant, *Œuvres complètes*, vol. I, Louis Conard, Paris, 1929, pp. 64-65.
2. Sue Vice *et al.* (eds.), *Beyond the Pleasure Dome. Writing and Addiction from the Romantics*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1994.

și Brodie și Redfield[1]). Acum adicția „e modul nostru de viață"; acum orice poate fi văzut ca obiect adictiv, precum orice poate fi interpretat ca semn.

Traducere din limba engleză de Mihnea Gafița

Bibliografie

Benjamin, Walter, „Experience and Poverty" (1933), în *Selected Writings*, vol. II, ed. Michael W. Jennings *et al.*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Londra, 1999, partea a II-a, pp. 731-732.

Derrida, Jacques, *Points…: Interviews, 1974-1994*, traducere de Peggy Kamuf *et al.*, ed. Elisabeth Weber, Stanford University Press, Stanford, 1995.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Milles plateaux*, Minuit, Paris, 1980.

Eliade, Mircea, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, traducere de Willard Trask, Pantheon, New York, 1964.

Escohotado, Antonio, *Historia general de las drogas*, Espasa Calpe, Madrid, 1998,

Guattari, Félix, „Une révolution moléculaire", în Jean-Michel Herviev (ed.), *L'esprit des drogues*, Revue Autrement, Paris, 1989.

Maupassant, Guy de, *Œuvres complètes*, Louis Conard, Paris, 1929.

Nietzsche, Friedrich, „Second Essay: «Guilt», «Bad Conscience» and Related Matters", în *Genealogy of Morality*, traducere de Carol Diethe, ed. Keith Ansell-Pearson, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, § 20, pp. 61-62.

Ronell, Avital, *Crack Wars. Literature Addiction Mania*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1992.

Bibliografie pentru Nota farmaceutică

Akil, H. *et al.*, „Endogenous Opioids: Biology and Function", *Annual Review of Neuroscience*, 7, 1984, pp. 223-255.

Bergman, R., „Navajo Peyote Use: Its Apparent Safety", *American Journal of Psychiatry*, 128, 1971, pp. 695-699.

Clark, W.H., *Chemical Ecstasy. Psychedelic Drugs and Religion*, Sheed & Ward, New York, 1969.

Devanne, A. *et al.*, „Isolation and Structure of a Brain Constituent that Binds to the Cannabinoid Receptor", *Science*, 258, 1992, pp. 1946-1949

Di Marzo, V. *et al.*, „Endocannabinoids: Endogenous Cannabinoid Receptor Ligands with Neuromodulatory Action", *Trends in Neuroscience*, 21 (12), 1998, pp. 521-528

Fernandez-Ruiz, R. *et al.*, „Role of Endocannabinoids in Brain Development", *Life Sciences*, 65 (6-7), 1999, pp. 725-736.

1. Janet Farrel Brodie, Marc Redfield (eds.), *High Anxieties. Cultural Studies in Addiction,* University of California Press, Berkeley, 2002.

Gambert, S. *et al.*, „Running Elevates Plasma ß-endorphin Immunoreactivity and ACTH in Untrained Human Subjects", *Proceedings of the Society for Experimental Biology and Medicine*, 168, 1981, pp. 1-4.

Glennon, Richard A., „Classical Hallucinogens: An Introductory Overview", în Geraline C. Lin și Richard A. Glennon (eds.), *Hallucinogens. An Update*, National Institute on Drug Abuse, Rockville, MD, 1994, pp. 4-33.

Goodman, F., *Ecstasy, Ritual, and Alternate Reality. Religion in a Pluralistic World*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

Grinspoon, L.; Bakalar, J., *Psychedelic Drugs Reconsidered*, Basic Books, New York, 1979.

Grof, S., *The Holotropic Mind*, Harper, San Francisco, 1993.

Hoffer, A.; Osmond H., *The Hallucinogens*, Academic Press, New York, 1967.

Huxley, Aldous, *The Doors of Perception & Heaven and Hell*, Harper & Row, New York, 1990.

Ketchum, J.S. *et al.*, „Atropine, Scopolamine, and Ditran: Comparative Pharmacology and Antagonists in Man", *Psychopharmacology*, 28, 1973, pp. 121-145.

Jelik W., „Altered States of Consciousness in North American Indian Ceremonials", *Ethos*, 10, 1982, pp. 326-343.

Leary, T., „The Religious Experience: Its Production and Interpretation", *Psychedelic Review*, 3, 1964, pp. 324-346.

Levine, J., „The Narcotic Antagonist Naloxone Enhances Clinical Pain", *Nature*, 272, 1978, pp. 827-828.

Masters, R.; Houston, J., *The Varieties of Psychedelic Experience*, Holt, Rinehart, and Winston, New York, 1966.

Metzner, R., „The Pharmacology of Psychedelic Drugs. 1: Chemical and Biochemical Aspects", *Psychedelic Review*, 1, 1963, pp. 69-115.

Metzner, R., *The Ecstatic Adventure*, Macmillan, New York, 1968.

Ott, J., *Pharmacotheon. Entheogenic Drugs, Their Plant Sources and History*, Natural Products Co., Kennewick, WA, 1993.

Poeaknapo, Chotima *et al.*, „Endogenous Formation of Morphinein Human Cells", *The National Academy of Sciences of the USA*, 2004, www.pnas.org_cgi_doi_10.1073_pnas.0405430101

Shulgin, A.T.; Shulgin, A., *PIHKAL. A Chemical Love Story*, Transform Press, Berkeley, 1991.

Siegel, R., *Intoxication. Life in Pursuit of Artificial Paradise*, Simon & Schuster, Londra, 1989.

Sotelo, J. *et al.*, „Changes in Brain, Plasma, and Cerebrospinal Fluid Contents of Beta-endorphin in Dogs at the Moment of Death", *Neurological Research*, 17, 1995, pp. 223-225.

Stafford, P., *Psychedelics Encyclopedia*, Houghton Mifflin, Boston, 1982.

Strassman, R. *et al.*, „Dose-Response Study of N,N-dimethyltryptamine in Humans", *Arch Gen Psychiatry*, 41, 1984, pp. 98-108.

Watts, A., *The Joyous Cosmology. Adventures in the Chemistry of Consciousness*, Pantheon, New York, 1962.

Dezbatere

Participă: Ștefan Borbély, Corin Braga, Ruxandra Cesereanu, Sanda Cordoș, Anca Hațiegan, Luminița Jucan, Ovidiu Mircean, Laura Pavel, Doru Pop, Vlad Roman, Călin Teutișan și Mihaela Ursa

Corin Braga: Dragi prieteni, după aproape un an ne întâlnim din nou, ultima întâlnire a fost pe vremea lui Alexandru Mușina, „domnitor-voievod". De la discuția noastră de atunci s-a împlinit un an. Sper că între timp nu v-ați pierdut, nu neapărat entuziasmul, dar mai ales forța de șoc, acuitatea, inteligența și vivacitatea de spirit, fiindcă avem nevoie masiv de ele. În această seară, invitatul nostru, Călin-Andrei Mihăilescu, este un spirit redutabil, a cărui inteligență vie ne poate purta cu viteza fulgerului între cele mai îndepărtate și diferite domenii, de la Renaștere la bancuri cu Iți și Bulă, de la cele mai serioase teme până la cele mai spectaculoase sau delicioase discuții. Ca să nu începem direct, deși presupun că într-o formă sau alta îl cunoașteți pe Călin, totuși aș vrea să-i fac o scurtă prezentare. Invitatul nostru s-a născut în 1956 și în 1987 a ajuns în Canada, unde a făcut un masterat și un doctorat în literatură comparată. În prezent este profesor de literatură comparată, teorie critică și literaturi hispanice la Universitatea Western Ontario. A scris și a publicat o serie de cărți: *Fiction Updated. Theories of Fictionality in Contemporary Criticism* (Mihaela, cred că asta îți sună foarte bine), *Ars rhetorica, Jorge Luis Borges – This Craft of Verse* și, în română, *16-17. Renaștere, manierism, baroc*, o carte pe care am plăcerea să v-o arăt, apărută în 2002, *Țara europsită* (2002), *Calendarul după Caragiale* (2002). A scris, de asemenea, un *Călindar de noapte*, un calendar pentru „nopțile noastre", în care să ne notăm visele, mâncărurile pe care vrem să le mâncăm în timpul somnului și în general cam ce activități am vrea să avem în timpul somnului și al visului – deci, pentru treimea aceea din viață pe care nu prea obișnuim să o punem la punct. Și, în sfârșit, vă prezint această carte, *Antropomorfina*, din care Călin ne-a trimis un capitol și pe marginea căreia ne propune să avem împreună o discuție. Cu asta eu „m-am spălat pe mâini" de această introducere plicticoasă și tradițională (față de vivacitatea textului supus discuției) și îi dau lui Călin ambele microfoane.

Călin-Andrei Mihăilescu: Vă mulțumesc mult, în primul rând lui Corin și Ruxandrei, pentru invitația generoasă și pentru a mă fi hrănit ieri; apoi dumneavoastră, pentru că v-ați făcut timp să vă

uitaţi peste textul trimis, cu întârziere, Ruxandrei. Ca să fac, poate, discuţia mai bine structurată, aş adăuga două vorbe referitoare la istorizarea antropomorfinei. Antropomorfina e interesantă nu neapărat din punctul de vedere al teoriei ori istoriei drogurilor, ci, pe de-o parte, ca un element de alterare a subiectivităţii şi a tradiţiilor înţelegerii ei, iar pe de altă parte, ca exces al modernităţii şi al marginaliilor sale postmoderne. Peisajul istoric al teoriilor subiectivităţii – pentru a vă plictisi cinci minute – poate începe cu termenul grecesc *hypokeimenon*, care înseamnă „ceea ce zace" – *kaimenai* – „dedesubt" – *hypo*: adică ceea ce stă în *underground*, ceea ce fundamentează, „what *under*/*stands*". Noţiunea de *hypokeimenon* se referă nu la o asociere dintre un individ şi un concept al înţelegerii, ci la medierea dintre natură şi gândirea individuală: *hypokeimenon* este legătura subterană dintre natură şi gândire. Calcul latin al *hypokeimenon*-ului – *subiectum* (*sub-jectum*) – implică modificarea naturii, dintr-o contraparte dominantă la greci într-una transformabilă la latini, şi atribuirea „subiectivităţii" unei agenţii individuale. Pe linia punctată care trece prin gândirea carteziană, *subiectum*-ul (*cogito*) redevine indestructibil (*inconcussum*), întrucât la Descartes nu în natură sau în divinitate se înrădăcinează certitudinea propriei existenţe, ci în opusul ei – în îndoială. Pe aceeaşi linie punctată care duce în modernităţile secolului XX, *subiectum*-ul devine fundamentul inteligibilităţii lumii (Heidegger spune că filosofia modernă de la idealiştii germani încoace este o filosofie – în sens tehnic – subiectivă). Istoria acestui *subiectum* „tare", care ia lumea sub puterea sa reprezentaţională, exclusivă şi adesea mascată, duce în diverse direcţii ale modernităţii, unele dintre ele totalitare (nominalismul, fascismul, comunismul). Ne-am obişnuit ca, mai mult sau mai puţin cronologic, spiritual într-o anumită măsură, să vorbim de un postmodernism care succedă modernismului – şi aici lucrurile vin „mai aproape de casă", de antropomorfină, pentru că eu înţeleg postmodernismul cu o nuanţă dublă: ceea ce însemnă *post* în postmodernism înseamnă atât „după", cât şi „către"; în germană, termenul *Nachmodernismus* se bucură de dublul sens al prepoziţiei *nach* – „după" şi „către". Pentru mine, postmodernul – prin şi dincolo de pastişă sau parodie, de fragment sau ironie, de orice trăsături i-am adăuga – se defineşte prin dubla sa apartenenţă la modern: *după* modern pentru că se îndreaptă *către* modern. Postmodernului, modernul îi este blestem şi *telos*, un *telos* gândit nu în sens profund activ, ci mai degrabă nostalgic, recuperativ, transformator (interpretarea lui Lyotard, care face din postmodern un stadiu experimental şi incipient al gesturilor moderne, mi se pare interesantă ca exerciţiu sofist). Din punctul acesta de vedere, antropomorfina reprezintă o structură în care subiectivitatea postmodernă se nutreşte nostalgic din *subiectum*-ul modernităţii şi

din absenţa sa. La suprafaţă, antropomorfina este un exces al postmodernităţii, pentru că legătura dintre acţiune şi voinţă sau intenţia acţiunii devine neclară, uneori indecidabilă. Dincolo de asta, antropomorfina înlocuieşte noţiunea de subiect: ea reprezintă o resorbţie a subiectului cunoaşterii, deci ceea ce *subiectum* a fost de la *hypokeimenon* încoace, într-o structură existenţială care nu mai este neapărat mediată de cunoaştere. Antropomorfina readuce viaţa în mijlocul cunoaşterii, care astfel nu î(ş)i mai este mediatorul exclusiv.

La sfârşitul acestei istorii pointiliste, aş adăuga că antropomorfina se apropie de subiectul cunoaşterii greceşti, este un tip de *hypokeimenon*, în care relaţia cu natura nu mai este una de distanţă, mediată prin ritmuri mimetice. Dimpotrivă, este o relaţie internalizantă: antropomorfina (adictul) îşi internalizează natura.

În antropomorfină, proprietatea (modul de *jouissance naturelle et absolue*, cum i se spune burghez, şi nu aristocrat, în *La Déclaration des Droits de l'Homme*) este resorbită în esenţa acestui adict. Contrar ascetului şi, într-un mod diferit, burghezului, adictul renunţă la proprietăţile exterioare, internalizându-şi *une jouissance absolue de la nature de soi-même*. Atomizarea adictului depinde de revoluţia moleculară iscată de protezele chimice şi, prin extensie, de orice proteză. Mă opresc.

Un discurs alternativ

Ovidiu Mircean: Eu aş vrea să mă „năpustesc" direct asupra dumneavoastră, cu o observaţie absolut inadecvată, total nelegitimă, o observaţie de simplu cititor al acestei cărţi pe care am găsit-o la un prieten, am luat-o din raft, am răsfoit-o. Am fost extraordinar de încântat de ea, de discurs, la o primă răsfoire. E o carte care ţi se leagă de mână, fără doar şi poate. Am ajuns acasă, am început să o citesc şi m-a agasat, m-a enervat, m-a iritat, mi-a venit să dau cu ea de toţi pereţii, asta pentru că, în viziunea mea, discursul suferă de un exces de ostentaţie. Este un discurs care se vrea cu orice preţ, cu orice chip şi prin orice mijloace inteligent. Pentru a vă calchia acest tip de retorică extrem de inteligentă, logică, ludică, spumoasă – *sparkling* –, v-aş numi discursul „pedo-filosofie". E un fel de filosofie care se bucură exact de această calitate a unei gândiri adolescentine, de verva unei gândiri tinere care este inteligentă şi mereu îşi ostentează inteligenţa, genialitatea. Asta crea la un moment dat o redundanţă în cadrul discursului care m-a făcut, o spun încă o dată, în ciuda faptului că la începutul fiecărui text eram extrem de interesat, să

nu fiu în stare să o duc până la capăt dintr-o iritare de cititor care, e adevărat, citeşte mult mai mult literatură, mult mai multă proză decât eseu sau decât cărţi teoretice.

Însă, ca să-mi închei această observaţie, mie mi s-a părut absolut splendid chiar textul final şi cel mai scurt, „Coda", pe care l-am putut duce până la capăt, şi, dacă îmi daţi voie, vreau să vă citesc câteva fragmente şi să încerc să finalizez această unică intervenţie a mea din această seară. Vă citez, iată, dintr-un autor care m-a enervat teribil, dar nu şi în acest text care se numeşte „Coda": „Despre prietenie sau a da mâna inclusiv degetul mic: degetul mic, parodie a unei a cincea nevertebrate coloane, ori chiar pastişa unei chintesenţe, e cel din urmă care intră în scenă, unealtă inutilă riscând să se piardă în trecutul speciei mele înrădăcinate în viitor ca o coadă, ca un apendice. Când mâna îşi face ieşirea, el lasă o ultimă amprentă cu aerul unui înger nou spânzurat de clape". Ulterior, se spune, undeva înspre final: „arătătorul, generator de sens, ritualizează actul de a arăta. În acest ritual capitolul cel mai nesemnificativ, dar automat şi uitat la fel de automat, este amputarea degetului mic. Cu fiecare amputare a «aletheritătii» gestuale, a acelui supliment de întrerupere care este degetul mic, sistemul se fortifică, iar puterile explicaţiilor, ale ordinelor şi legilor sale alungă răgazul din incapacitatea de înţelegere. Lipsite de degetul cel mic, sistemele demonstrează caracterul integralmente total". Care e observaţia mea în privinţa acestui text, care, încă o dată vă spun, este extrem de savuros? Mi se pare că pe undeva, chiar dacă ar fi să interpretez alegoric stilul în care vă formulaţi discursul, această atenţie pentru degetul mic, pentru o marginalitate definită în bună tradiţie postmodernă prin caracterul ei de plasare în excentricitate, în extremitate faţă de centru, riscă mereu o ostentaţie şi un reducţionism al discursului. Bunăoară, aş fi simţit nevoia – şi o simt şi acum – să pun această întrebare, sub specie ludică, bineînţeles: de ce, Dumnezeule, nu vorbiţi despre un alt deget, care mi se pare mult mai important şi mult mai interesant decât văditul deget mic, excedentar sau marginal – degetul penultim, care nu are nicio funcţie şi care mi se pare cel mai discret, cel mai marginal dintre toate?

Corin Braga: Ovidiu, hai să ne aducem aminte de discuţiile noastre de acum doi-trei ani, când vorbeam despre subiect multiplu şi despre anarhetipuri, iar întrebarea pe care ne-o puneam cu toţii atunci era dacă este posibil să ieşim din discursurile liniare, discursuri ierarhice, piramidale, cu concepte care se organizează logic şi deductiv; deci, dacă există posibilitatea de a construi un discurs făcut după altă logică decât cea conceptuală. Acum, după mine, una dintre regulile evidente ale discursului lui Călin – deşi nu spun că

este neapărat esențială – este forma de asociere a ideilor pe care tu o numești *sparkling*, o asociere a ideilor după „strălucirea" lor, în care aura unei idei atrage imediat o altă idee.

Ovidiu Mircean: *I don't buy that*. Nu cred că se întâmplă așa. Nu cred că ideile strălucesc undeva într-un „cer al arhetipurilor" și că strălucirea uneia generează o altă stea. Ține de o construcție stilistică, ține de *vivendi*, *scribendi*, mă rog.

Corin Braga: Cerul respectiv cu stele este „capul lui", este stilul lui, acolo se întâmplă toate astea. Este vorba de Călin ca *sub-jectum*. (*À propos*, în greaca modernă *hypokeimenon* este numele gramatical pentru subiect, dar, *pour la bonne bouche*, la noi a ajuns, prin Caragiale, ca *ipochimen*.) Revenind, bun, chiar dacă n-ar fi așa, ideea că am avea aici un discurs alternativ cum îți sună? Un tip diferit de discurs față de cel liniar și conceptual.

Ovidiu Mircean: E foarte OK! E un discurs ludic, e un discurs alternativ. Mie îmi place teribil și citesc cu foarte multă pasiune Marcy Taylor, tocmai pentru acest stil în care își construiește discursul, în care spune, bunăoară, lucruri care nu sunt extrem de profunde, în niciun caz nu se leagă de subiecte atât de delicate, de generoase, de vaste, de sintetice, precum se leagă această carte. Însă merge pe același stil, în mare măsură ludic, discută despre teologie postmodernă, jucându-se. Acesta este un tip de discurs la care rezonez foarte bine. Acum, e adevărat, mai fac o foarte mică paranteză. Stau și mă uit la filmele americane și văd că în momentul în care un copil împlinește vârsta de 7, 8 sau 9 ani, părinții îi invită drept cadou de naștere la ziua lui un clovn. Eu dacă aș fi în locul acelui copil m-aș speria, aș fugi mâncând pământul, pe mine nu mă amuză, sunt „clovnofob" sau o chestiune de genul acesta.

Călin-Andrei Mihăilescu: Îți place Kramer din *Seinfeld*? Și lui îi e frică de clovni.

Ovidiu Mircean: *God*! Da... e OK. Acum, eu nu prea mă omor după *Seinfeld*, îmi place mai mult George. Și-atunci reacționez virulent când văd un discurs care tinde să fie excesiv într-o direcție, nu e neapărat comic, ci *sparkling*, genial, sclipitor, colorat.

Călin-Andrei Mihăilescu: Am înțeles că ai dreptate; dar nu pot fi neamț: nici în Germania nu am putut trăi, nici proză tedescă nu mai pot scrie, spre a-i da cititorului explicații și pauze. Coda, „A da mâna (inclusiv degetul mic)", am scris-o acum mai mulți ani pentru o conferință în franceză – se numea „La main" și mi se ceruse textul de încheiere, așa că am încheiat cu ce „se-ncheie mâna". Îl consider un gest în care „mâna manipulativă" este dată deoparte, împreună

cu conceptele (*Begriffe* < *greiffen*, „a apuca", precum grifonii cu ghearele), ordinele şi alte prohibiţii. O mână prietenoasă. I l-am dedicat lui Paul Cornea. Cât despre degetul penultim şi discreţia prin recul, am o poveste. În text e un pasaj scurt despre degetul cel mic care întotdeauna este „abuzat", are unghia lungă la mitocani, poartă sigiliul mafiot sau este contragreutatea graţioasă a mâinii mătuşii care-şi bea cafeaua. Colega şi buna mea prietenă Angela Cozea (compatrioată de-a noastră şi excelentă scriitoare) a comentat la sfârşit: „Ştii, pe măsură ce anii trec, ţi se îngroaşă degetele şi inelul pe care l-ai primit la 20 de ani începe să migreze pe degete din ce în ce mai subţiri până când nu mai are unde să se retragă". Migraţia către degetul mic e, în cazul meu, refuzul instituţiilor, mai ales al căsniciei.

Ceea ce numeşti ostentaţie, strălucire şi voinţa de a fi inteligent până la saţietate... eu sunt ecologist, refuz să scriu cărţi lungi care devorează hârtia postumă prea multor copaci. O carte în cinci pagini, o *zipped-book*, da, asta da... Lectura ei este un *unzipping*, desfacerea lucrurilor care nu sunt închistate acolo hermetic, dar a căror densitate e capabilă să comunice ceea ce vreau să comunic, chiar cu preţul enervării. Un prieten, egalmente nervos, îmi spunea că nu poate citi ce scriu decât stând în picioare. Mie nu de clovni, ci de întunericul produs de lăbărţare – de prea plin sau prea gol – mi-e teamă.

Antropomorfina ca distrugere a subiectului

Corin Braga: Cred că avem de-a face cu o provocare. Călin ne propune un tip de discurs şi nu ştiu dacă suntem pregătiţi să-l receptăm. Vom avea frustări, fiindcă impresia mea, aproape sigur eronată, este că acest stil de discurs şi poate chiar de gândire – nu e vorba de vorbirea comună, cotidiană, ci de gândirea sau discursul scris – funcţionează oarecum rizomatic, ca şi cum Călin ar încerca nu să meargă direct pe drum, ci să îl tot înconjoare cu tot felul de alte idei. Efectul creat nu este unul de definire şi de scoatere la sfârşit a unei coloane vertebrale logice, ca în cazul unui schelet de peşte, ci mai degrabă unul de creştere cuantică, până se ajunge la o masă critică, o masă care la un moment dat începe să rezoneze altfel în noi, deşi nu construieşte sensul global aşa cum ne-am fi aşteptat, adică aşa cum suntem obişnuiţi. Dacă ar fi totuşi să cerem un concept, atunci l-aş ruga pe Călin să ne mai vorbească un pic despre antropomorfină. Spuneai că ea înlocuieşte conceptul de subiect. Cum vezi tu antropomorfina în afară de definiţiile pe care le-am regăsit în textul respectiv şi în carte? Antropomorfina este un concept care defineşte nu

atât subiectul ca unitate, cât subiectul ca relaţie? Este relaţia omului cu subiectele pe care şi le-a construit şi de care depinde? Sau este interrelaţia între mai mulţi indivizi care se suplinesc reciproc? Cum plasezi conceptul de antropomorfină în raport cu definiţia subiectului?

Ştefan Borbély: Este un raport al subiectului cu propria sa distrugere.

Corin Braga: În metadiscurs?

Ruxandra Cesereanu: Cu propria sa distrugere?

Ştefan Borbély: Da. Autodistrugere. Pentru mine, întru ceea ce-l depăşeşte, acesta este sensul. Mie mi s-a părut chiar transsubiectual.

Călin-Andrei Mihăilescu: Mi se pare o lectură succintă şi corectă, pentru care vă mulţumesc. Diversele accepţiuni date subiectului în ultimele decenii accentuează fracturarea sa: un subiect schizoid, operând în multiplicităţi antihegeliene, care îi oferă subiectului suplimente ce îl scot din maşina totalizantă a dialecticii. Un asemenea subiect, care nu îşi mai justifică existenţa prin unitate internă şi totalitate externă, este cyborgul, imaginat în SF, apoi teoretizat uşor de Donna Haraway şi celebrat în cercuri largi din California de Sud. Ideologizarea lui, pripită ca oricare alta, ne învaţă că orice nu este parte dintr-un *make-up* uman i se poate alătura cyborgului ca proteză de tip tehnologic, nanotehnologic, chimic etc. Cyborgul e un colaj funcţional (de pildă, *Terminatorul – Sfârşitorul*, cum l-au tradus Divertişii), o personificare a de-fragmentării şi extaza ei. Subiectul ca individ, protagonistul epocii egolitice, subiectul „de piatră" pe care s-au ridicat bisericile modernităţii, e spart în fragmente care sunt, de fapt, superficiale. Ceea ce continuă să existe ca *hypokeimenon* în acest subiect e o noţiune „tare" de subiectivitate, un punct arhimedic al înţelegerii lumii prin răsturnarea ei. Prin excesul reprezentării în filosofia postmodernă, subiectul şi natura rămân ireprezentabile; *hypokeimenon*-ul postmodern se face ecou adagiului heraclitian: „Naturii îi place să se ascundă". Or, antropomorfina este transsubiectuală în sensul acesta: nu ca deconstrucţie a noţiunii de subiectivitate, ci ca distrugere a ei. Distrugerea ei (*Vernichtung ohne Aufhebung*) nu înseamnă o altă „moarte a omului" şi un alt „sfârşit al metafizicii", ci eliberarea unei structuri vitale care ne este refuzată de ideologii fericirii prin confort, a dependenţei de tehnologie. Ironic, tehnologia, care este o interdicţie sistematică a transcendentalului, ne devine ea însăşi transcendentală. Antropomorfina e rezistenţă la această ironie prin distrugerea subiectului în toate ipostazele istorice discutate. Întoarcerea la Heraclit e la fel de imposibilă ca însuşi Heraclit. Antropomorfina e o relaţie definitorie pentru era postegolitică, în care individul, ca subiect, se răspândeşte în viaţă.

Laura Pavel: Asta seamănă, oarecum, cu ceea ce-mi aduc aminte că am citit despre starea de sublim-postmodern pusă în legătură, după unii esteticeni – cum apare la Schopenhauer –, cu sublimul gotic, sublimul negativ, sublimul oceanic, în acel moment în care subiectivitatea se pierde în altceva care o copleşeşte, este *overwhelmed*, nu mai există timpul al doilea de la Kant, nu-şi mai revine la orgoliul raţionalităţii şi al moralei sale, ci se pierde; deci e un fel de sublim negativ, un sublim tehnologic. Să semene cu aşa ceva, antropomorfina ne-ar induce o stare destul de periculoasă de pierdere?

Călin-Andrei Mihăilescu: Pericolul şi riscul sunt prezente în antropomorfină, acolo unde nu sunt tămăduite sau domesticite prin antropomorfizare. Schopenhauer? Kant! Noţiunea kantiană de sublim înseamnă imposibilitatea unei transfer imaginal între raţiune şi înţelegere. De asemenea, înseamnă o ruptură în cadrul arhitectonicii critice kantiene şi proba că unitatea cunoaşterii rămâne ideală: un orizont fără altă actualizare. Proiectând acest sens în direcţia fetişului istoriei inteligibile, sublimitatea rezultă ca o întrerupere critică (< gr. *krinein*, „a tăia"), *overwhelming* şi necriticabilă a ceea ce existase până atunci. Întreruperea e a mecanismului cognitiv, care nu mai face semidramă narcisistă din faptul că nu mai explică „viaţa".

Trăire şi reprezentare

Sanda Cordoş: Aş vrea să trec de la conceptele acestea „mari" la unele observaţii „mici", făcute direct pe text. Am citit acest text cu plăcere şi cred că excesul nu ştiu dacă e de inteligenţă, ci de expresivitate. Cred că aveţi un exces de talent în a mânui limba română.

Călin-Andrei Mihăilescu: Ce înseamnă exces de talent?

Sanda Cordoş: Excesul poate fi de bine până la un punct. De exemplu, şi în textul pe care l-am văzut noi pentru astăzi, am observat foarte multe formule expresive, remarcabile, de ţinut minte; totuşi, ele riscă să intre într-o zonă care poate obtura, şi de aici nu mai e „de bine", relaţia cu ideea poate să te vrăjească şi să te menţină numai în zona aceasta a expresivităţii. Însă observaţiile mele nu sunt pe ideile interesante, nu pe cele mari, sunt mai curând nu atât observaţii, cât nişte întrebări făcute pe câteva idei punctuale. Vorbiţi de distanţa care există între experienţa războiului, aşa cum apare în cărţile de război, şi imaginea lui cum apare ea în experienţa transmisă „din gură în gură".

Călin-Andrei Mihăilescu: Dar eu nu vorbesc despre cărţi de război.

Sanda Cordoş: Ba da. Citez: „Ceea ce zece ani mai târziu se va revărsa în torentele cărţilor de război va fi o [...]”.

Călin-Andrei Mihăilescu: Asta o spune Walter Benjamin.

Sanda Cordoş: Atunci este o întrebare pentru Benjamin. Pentru că întrebarea mea era: dar nu e întotdeauna aşa*?* Nu există o diferenţă între experienţa aşa cum apare în cărţi şi experienţa aşa cum este ea transmisă „din gură în gură”?

Călin-Andrei Mihăilescu: Da, întotdeauna între experienţă şi reprezentările experienţei vor exista grade de distanţă, distorsiune, falsificare. Ceea ce spune Benjamin, gânditor melancolic şi aplicat, este că există un torent de expresii, de poveşti, de reprezentări, de naraţiuni despre primul război care, deodată, nu mai pot să exprime ce a fost acel război. Asta i se pare dramatic lui Benjamin, o neputinţă a reprezentării care imită debaclul belic; care, în acelaşi timp, anunţă ruptura dintre gândirea pătrunzătoare a epocii Republicii de la Weimar şi dezastrul care avea să urmeze în Germania. Ruptura dintre experienţa belică şi dicibilitatea ei s-a insinuat la noi după al doilea război – faptul că din spate ne izbeşte-un val de întâmplări de care nu ne mai putem elibera prin expresii credibile şi, ca atare, trebuie să le povestim ca şi cum li s-ar fi întâmplat altora. Marin Preda a scris convingător despre dedublarea asta.

Sanda Cordoş: Poate la un moment dat aceste detalii nu mă mai interesează dincolo de, să spun, sensibilitate.

Călin-Andrei Mihăilescu: Trebuie să trăim şi noi – dar când?

Sanda Cordoş: Cam ca în felul reprezentărilor războiului, aş ieşi din text şi aş muta discuţia în altă parte, într-un taifas neacademic, privind reprezentările comunismului în comparaţie cu istoria lui reală. În cartea pe care aţi scos-o, aţi încercat să oferiţi nişte reprezentări într-un moment în care nişte experienţe personale au putut fi depăşite istoric, reprezentări în care vă puneţi în poziţie de martor. Vedem că în general există o anumită tendinţă de îndepărtare de genul acesta de experienţă directă: nu mai vrem comunismul, pe de-o parte, iar pe de altă parte, există un interes al artiştilor, în mod cert al regizorilor de film, care acum duc la o anumită maturitate toată tematica şi reprezentarea acestuia. Deci întrebarea mea este care e distanţa între experienţă şi reprezentare, observaţia mea minoră fiind aceea că întotdeauna există o distanţă.

Călin-Andrei Mihăilescu: Conceptul de experienţă este la fel de obscur ca acela de credinţă, ca orice tip de interioritate care nu se poate exterioriza decât parţial, poate doar menţionându-se pe sine. Ceea ce ştim, cel puţin din experienţă, este că literatura este modalitatea

prin care experienţele, reale sau nu, apar şi par a dăinui, cel puţin prin farmecul povestirii care îţi aduce audienţa înăuntrul aceleiaşi povestiri, în care nivelul presupoziţiilor, tipul de comunicare verbală sau transverbală sau infraverbală există, obişnuit. Poate suntem „montaţi" de mici prin poveştile pe care le primim şi pe care învăţăm, întâi să le auzim repetate de o mie de ori, apoi să le spunem. Naraţiunea pare un domeniu „natural" al transmiterii sau al saltului peste distanţa dintre experienţă şi reprezentabilitatea ei. Mai ales transmiterea povestirii, către noi şi către alţii, ne dă căldura apartenenţei şi a comunicării efective, mai ales atunci când formele reci (romanul, eseul academic...) alienează această intimitate. Cel puţin asta spunea Benjamin. Amintirile din *Cum era? Cam aşa...*, scrise de două duzini de oameni, comunică efectiv, cred, pentru că sunt bine scrise şi invită la dialog şi rememorare, la feluri de a fi împreună peste timp.

Sanda Cordoş: Vorbiţi de excesele derealizante şi dematerializante care marchează postmodernul şi care sunt contrabalansate aici de fragmentarism. Această tendinţă dematerializantă nu e în complementaritate cu o grijă şi cu o atenţie pentru efectul de real, pentru acea dimensiune de verosimil, de autenticitate, de trăit, de experimentat.

Călin-Andrei Mihăilescu: Legătura dintre dematerializare şi crearea efectului de real mă interesează mai puţin în cultura de masă, în care *anything goes*, astfel încât distanţa dintre Goethe şi Mihai Drumeş să dispară şi toate să fie aproape de casă. În cultura înaltă (*highbrow*) dematerializarea este un fenomen prea complex pentru a fi expediat aici. Poate fi totuşi spus că verosimilul şi idealul apar în procese de diminuare a rezistenţei materiei. Materia reprezintă rezistenţa la concept ori la transformări metaforice. Dematerializarea e, implicit, şi scăderea acelei rezistenţe opuse acţiunilor transformatoare ale tehnologiei. Ea tinde stângaci către un confort care acuză apropierea apocalipsei – nu ca sfârşit al lumii, ci ca o revelaţie –, care nu ne va aparţine nouă. Asta înţeleg prin dematerializare.

Atomizare *vs* în-turmare

Sanda Cordoş: Ea merge împreună cu atomizarea despre care aţi vorbit acum aici, cu un spor de individualism.

Călin-Andrei Mihăilescu: Nu mă refer la individualism; dimpotrivă, adicţia nu este un fenomen individualizant.

Laura Pavel: Ci de în-turmare, spuneaţi la un moment dat.

Călin-Andrei Mihăilescu: În-turmare? Poate. În principiu, verosimilitatea ar trebui să sporească odată cu scăderea rezistenţei materiale. Dar în postmodern realul se poate mântui doar ca posibil, el suferă de o letargie care îl face mai uşor substituibil, poate indiferent, dar nu indiferent la funcţia de adevăr a selecţiei statistice, prin care se poate justifica drept „real".

Doru Pop: Eu aş deplânge tocmai logica aceasta a selecţiei postmoderne care este logica statistică, care este logica masei: cu cât un produs, o idee, un concept are mai multe *hit*-uri, cu cât este mai popular, cu atât el devine mai credibil. Evident că există şi alte mecanisme în interiorul paginii de web care determină succesul unui site: câte linkuri ai, câte *keywords* ai, dar motorul lui Google se bazează – şi toate motoarele se bazează – pe această logică a succesului popular, care este logica media în societăţile posttehnologice: aceasta este logica sitcomurilor ori a telenovelelor. Dacă se uită 2,5 milioane de români la *Surprize, surprize*, înseamnă că e bun.

Călin-Andrei Mihăilescu: E logica găsită în cultura de masă şi analizată de Adorno şi alţii din anii '20 încoace: se numeşte *industria culturală*, iar mecanismul prin care „se produce ceea ce aşteaptă publicul şi se reproduce acea aşteptare a publicului" este perversiunea centrală a producţiei de masă. Google nu a inventat nimic nou în sensul acesta. E o structură care durează din anii '20, în care structurile *advertising*-ului încep să fie elaborate; caracterul ei postmodern e cel puţin dubios.

Vlad Roman: Ne-aţi putea aproxima, *à propos* de subiectul care se află într-un stadiu antropomorfinic, care sunt traumele ce rămân, cel puţin cronologic, după pierderea subiectului? Ce se află după această pierdere? Bănuiesc că singura diferenţă între acea stare de suspendare în natură a *hypokeimenon*-ului şi starea prezentă de confort nu poate să fie decât trecerea cronologică a subiectului prin traumă.

Călin-Andrei Mihăilescu: Nu i-aş spune traumă. Antropomorfina e epoca în care adicţia îşi devine propria substanţă. Raportul dintre adicţie şi substanţă, precum vechiul raport dintre subiect şi natură, devine integrant, creează spaţii imanente. În adicţie eu nu mai sunt împotriva naturii sau îndepărtat de ea, ci halucinatoriu de aproape de ea – *en deçà*.

Vlad Roman: O relaţie transsubiectuală.

Călin-Andrei Mihăilescu: Iarăşi da, în sens cronologic, ca şi cum istoriei subiectului i-ar urma antropomorfina. Ca această trecere într-un dincolo de subiect să fie traumatică, trebuie să acuzăm pierderea violentă a subiectivităţii şi caracterul ireprezentabil al pierderii.

Mă gândesc la cazurile de dezumanizare din Gulag sau din lagărele naziste, de pildă la „musulmani", acea formă radicală de viață zoologică dar non-biologică.

Ruxandra Cesereanu: „Musulmani" li se spunea acelor deținuți evrei din lagărele naziste care renunțaseră ei înșiși la ei înșiși, erau un fel de epave umane, cadavre vii, care renunțaseră la *self-respect*, la tot, și care erau tratați ca și cum ar fi deșeuri (oameni-deșeuri).

Anca Haţiegan: Și intră aici, la subiectul de acest tip?

Călin-Andrei Mihăilescu: Îmi vin în minte, mai degrabă, adicții care au trecut de Capul Bunei Speranțe, pentru care nu mai există drum de întoarcere. Exemplu: prostituată venită la oraș la 17 ani; la 18 ani intră pe „pococainã" (*crack-cocaine*); de la 19 ani este atât de adictă încât nu mai deosebește ziua de noapte. Ritmul de viață îi devine ternar: se trezește, își găsește câțiva clienți, cu banii făcuți în două ore își cumpără pococaina pe care o ia, efectul acesteia e un „orgasm al întregului corp", după care doarme două ore, se trezește, își găsește câțiva clienți, cu banii făcuți în două ore își cumpără pococaina – și așa mai departe. Un ciclu întreg durează opt ore. După câteva luni, cele opt ore îi devin unitatea temporală de bază. Nimeni, pe cât știu, nu rezistă mai mult de trei ani unui asemenea ritm. Facultatea limbajului unei asemenea persoane e radical alterată, un fel de zgomot alb, fără intonație, format din linii neutre. Aceasta este partea înspăimântătoare a antropomorfinei.

Anca Haţiegan: Chiar asta era întrebarea mea. Nu mai înțelegeam dacă antropomorfina e „de bine" sau e „de rău", pentru că, la un moment dat, aici s-a vorbit despre faptul că ea duce la turmă, pe când în textul dumneavoastră uneori aveam senzația că e vorba de o salvare. Spuneați că nu e sclavul nietzschean, ci o salvare din sistem. Mereu adictul este văzut ca unul care este supus, dar acolo sugerați că nu e chiar așa.

Călin-Andrei Mihăilescu: Adictul e de multe feluri.

Anca Haţiegan: Mi-a plăcut foarte mult povestea aceea despre adicții la cunoaștere. Toți suntem adicți.

Călin-Andrei Mihăilescu: Pe Google se pot vedea, la „*addiction* +", sute de feluri de adicții. Apar tot felul de cărți de *self-help* care să ne ajute să scăpăm de adicția la fumat, la religie, la sex, la amor, la masturbație, adicția la cosmetice, la cunoaștere... la orice. Adicție înseamnă în cazul ăsta lipsa de măsură a subiectului egolitic: *once a junkie, always a junkie*. Odată ce ești adict, nu mai poți ieși din dilema propriei adicții. În schimb, antropomorfina egalizează interioritatea și exterioritatea. Terapeutic, remediul devine mediul înconjurător

care limitează adicţia ca şi cum ar veni din afară, fără a-l retransforma pe adict într-un subiect modern sau pre-/post-modern... Ideal, antropomorfina este echilibrul dintre stoicism şi epicurianism.

Ovidiu Mircean: Pare angelică starea aceasta pe care o descrieţi.

Călin-Andrei Mihăilescu: Demonică şi angelică în acelaşi timp – o stare intermediară.

Vlad Roman: E naivă sau nu?

Călin-Andrei Mihăilescu: E naivă în măsura în care nu e sentimentală; deci este practică, trecătoare ca o pace cu adicţiile noastre, cu ceea ce ne controlează.

Călin Teutişan: Se poate controla adicţia omului la umanitate? „Antropomorfina este adicţia omului la umanitate", am citat din textul dumneavoastră. Se poate controla? Şi pe urmă, ce înseamnă umanitatea, *exactement*? În felul în care suna termenul în această definiţie părea a fi acea facultate intrinsecă omului.

Ştefan Borbély: Este integralitate esenţială.

Călin-Andrei Mihăilescu: Umanitate nu în sensul de *humankind*, ideologizabilă ca umanism, ci ca o calitate de a fi om: deci, uman-itate. Adicţia la „a fi om" nu poate fi controlată din interior, pentru că interioritatea – care e o ficţiune egolitică – devine reală doar prin egalitatea sa cu exterioritatea. Această stare, diferită de panteism, redistribuie impresiile (venite „din afară") şi expresiile (provenite „dinăuntru").

Corin Braga: Dar adicţia aceasta la om poate fi văzută ca succedând, să zicem, adicţiei la Dumnezeu? Adicţie la umanitatea din noi, şi atunci înseamnă că da, nu mai este o epocă egolitică, dar, în acelaşi timp, totuşi *ego*-ul văd că rămâne în centru, dacă eşti adict faţă de ideea că eşti tu însuţi în afara reperelor altora.

Ştefan Borbély: E o precondiţie, Corin. Adicţia este prezentare a acestei tragedii a creaturalului, ceea ce înseamnă, ca de obicei, eliminarea unui Dumnezeu, găsirea unor alte forme de divinitate, traducerea propriei naturi.

Corin Braga: Aceasta fiind supraomul?

Ştefan Borbély: Care poate fi un patrism, care poate fi orice, dar precondiţia este eliminarea unui Dumnezeu care te domină şi de care trebuie să scapi.

Călin Teutişan: Poate fi subiectul însuşi, dar nu ca supraom?

Călin-Andrei Mihăilescu: Depinde în ce lectură. Nietzsche are tendinţa la un moment dat să-l antropomorfizeze pe *Übermensch*.

Ştefan Borbely: Niciodată. Este întotdeauna reflexul. Ceea ce face Nietzsche este un reflex pentru a activa un grotesc. Omul este maimuţa supraomului şi tot ceea ce exprimă este acest grotesc al maimuţei, şi nu al supraomului.

Călin-Andrei Mihăilescu: Da, dar există note din carnetele care au fost publicate ca *Voinţa de putere* unde are momente în care nu poate să decidă exact dacă supraomul este o instanţiere a epocii nihilismului sau este o figură care poate să reţină un caracter uman căruia să-i devină alegorie. Cât despre adicţia la Dumnezeu – presupunem că a existat cel puţin o epocă a sacrului, pe care nu o putem însă descrie decât prin substitutele ei seculare, cel mai plin de speranţă şi instabil dintre acestea fiind esteticul. Istoria ca înlocuire serială este o imagine care ne ajută precum ne ajută cronologia, dar e doar o imagine incipientă a înţelegerii istorice. Încerc să înţeleg ce spui prin adicţia la Dumnezeu sau la un alt transcendental: vorbeşti despre o epocă a sacrului, despre prezumţia unei adicţii la Dumnezeu, despre Caterina de Siena care trebuia să ia cuminecătura de trei ori pe zi ca unică hrană?

Corin Braga: Nu. Eu porneam de la definiţia pe care o dai subiectului antropomorfinic, subiect care este adict la propria umanitate şi mă întrebam dacă această adicţie la propria umanitate nu duce până la urmă, nu la o dematerializare, ci tocmai la o întărire a subiectului în sine, dacă îl păstrezi ca unic punct de reper. Încercam să-mi dau seama, şi nu să-ţi dau un concept care există, dacă în reperele tale conceptuale se poate constitui şi un alt concept al subiectului care să fie dependent nu de umanitate, ci dependent de o transcendenţă, de un subiect din acesta absolut sau divin.

Mihaela Ursa: Eu aş vrea să completez întrebarea ta, pentru că de ceva vreme mă întreb acest lucru: care credeţi că este adicţia dumneavoastră în aceste texte? Pentru că mie mi se pare că orice tip de discurs dematerializant, destructurant, ca să nu zic deconstructiv neapărat, îşi conţine fantoma, aceea care se întoarce să-l bântuie când se aşteaptă mai puţin. Mă gândesc la asta de când a pomenit Corin cuvântul pe care am ajuns să-l „detestăm” cu toţii, anarhetipul său.

Călin-Andrei Mihăilescu: Cuvântul a fost abolit ieri, când i s-a dat un premiu.

Ruxandra Cesereanu: Pe diplomă scria „anerhetip”.

Corin Braga: Am fost premiat pentru „anerhetip”.

Călin-Andrei Mihăilescu: Tipul bărbatului?

Mihaela Ursa: Mai mulţi i-am reproşat lui Corin, de pildă, că dincolo de statutul absolut necesar al conceptului de anarhetip şi de luciditatea cu care îl identifică, îi conturează zonele, constelaţiile simbolice sau constelaţiile semnificaţiei, dincolo de asta, discursul îl trădează, pentru că discursul rămâne raţionalist, cu atât mai mult cu cât conţinutul său se străduieşte să pledeze pentru iraţionalitate. Până la urmă, fantoma lui Corin, fantoma anarhetipului lui Corin, este tocmai o obsesie a raţionalităţii arhetipale care transpare la nivel discursiv.

Călin-Andrei Mihăilescu: Vreţi să spuneţi că drumul dintre Atena şi Corin este prea scurt?

Mihaela Ursa: Nu ştiu dacă asta vreau să spun.

Călin-Andrei Mihăilescu: Dar de ce nu ne putem imagina un discurs raţional în care raţiunea îşi imaginează propriul negativ?

Mihaela Ursa: Evident că-l putem imagina, Corin l-a şi imaginat. Ceea ce voiam să spun era legat de discursul dumneavoastră, pe care îl văd cumva bântuit până la urmă tot de o fantomă a ceea ce deconstruieşte.

Călin-Andrei Mihăilescu: De adicţie?

Mihaela Ursa: Nu. Pentru că nu adicţia mi se pare că e deconstruită aici, ci ideea de cunoaştere. La un moment dat spuneţi că mecanismul cognitiv nu mai explică viaţa... subiectul antropomorfinic nu este mediat de cunoaştere – şi mă întreb dacă prin cunoaştere aici înţelegeţi raţionalitate, raţionalitate plus iraţionalitate, există limite, există prescripţii, există addenda la medierea aceasta sau imedierea aceasta?

Călin-Andrei Mihăilescu: Mă gândeam mai puţin la asta.

Mihaela Ursa: Voiam să spun că mie mi se suprapune ceea ce ziceţi aici cu ceea ce spune Foucault despre dezantropologizarea cunoaşterii. Chiar e acelaşi lucru sau aveţi în vedere o distanţă?

Călin-Andrei Mihăilescu: Într-o măsură, da; în cea mai mare, nu. Antropomorfina e definită ca o anesteziere reciprocă a omului şi a umanităţii sale în procesul de adicţie mutuală. Există două moduri fundamentale ale cunoaşterii, un lucru pe care îl ştim de la Homer. În episodul Sirenelor, sfătuit de Circe, Ulise îşi pune marinarii să-l lege de catarg, astfel încât să poată auzi cântecul covârşitor prin adevăr şi frumuseţe – şi letal –, dar să nu se poată arunca în valuri când corabia trece pe lângă insula lor. Ulise aude cântecul pe care nimeni altcineva nu îl poate auzi – marinarii au urechile înfundate

cu ceară, iar auditorilor nu li se oferă nici un sunet. Ulise este un prim exemplu al ingineriei cunoașterii și al burgheziei existenței, pentru care a ști mai mult înseamnă a suferi mai puțin. Cunoașterea de laborator care dă paradigma relației dintre subiect și obiect, prin care poți să-i faci cobaiului tot ceea ce vrei pentru că acesta nu poate să răspundă, este extaza cunoașterii inginerești. Celuilalt mod al cunoașterii, întemeiat pe suferință și risc, îi este erou exemplar Oedip, ori atâtea personaje borgesiene, pentru care momentul cunoașterii adevărate coincide cu acela al morții: revelația este cunoașterea inaccesibilă ingineriei. Antropomorfina vibrează între cunoașterea inginerească și cea riscată, tinzând către cea din urmă. Când discursul rațional, instituțional, moralizant spune: „ferește-te de exces; *hybris*-ul este autodistructiv", întrebarea este: ce înțeleg atunci când mă las dus de adicția mea pentru un obiect sau altul? Pentru mine, antropomorfina reduce cunoașterea ca mediere a fenomenelor vieții și conține riscul de a trece de structurile raționale, fără a duce totuși la autodistrugere. Controlul este necesar la un moment dat: de unde vine de fapt *frâna* – în momentul în care eu nu mă arunc în apele insulei Sirenelor? Deschiderea antropomorfinei către propria ei transcendere e discutată parțial în câteva „adicții" ale cărții („Atlantichitate și sifilistini", „Exilul nu mai e același" și „Antiteză și proteză"). Totuși, deschiderea teoretică nu e explorată ca „anatomie a antropomorfinei" în eseurile din cartea aceasta. Lucrez la o *Carte a punctelor* unde, dincolo de dezantropologizarea foucauldiană și deleuziană, noțiunea care mă interesează este cea de ricoșeu. Acolo, orice tip de idee, de concept, de comportament (antropomorfina, de pildă) este un ricoșeu din *alter*-ul său. Felul în care potențialitatea oricărei entități își atinge limita și se întoarce în lume ca manifestare, asta e tema cărții, care, cred, va elabora o punctuație a gândirii. Asta este, oarecum, altă poveste și cere o conceptualizare diferită, dar distanța față de Foucault există.

Antropomorfină și post-postmodernitate

Ruxandra Cesereanu: Eu vreau să te întreb niște lucruri mai generale, dar în același timp pornind de la niște citate din textul tău, unde spui așa, citez: „Depășirea postmodernului, transformarea sa în altceva, duce la configurarea epocii antropomorfinice". În legătură cu ceea ce am citit din textul tău, întrebarea mea ar fi: este conceptul de antropomorfină strict legat de postmodern și de postmodernitate sau se îndreaptă către post-postmodernitate?

Călin-Andrei Mihăilescu: Atâta vreme cât postmodernitatea este *Nachmodernismus* – deci, *după* şi *către* modernism –, nu pot aşeza post-postmodernitatea într-o serie cronologică. Epoca nu e cronologică; depăşirea unei epoci nu se face necesarmente către viitor.

Ruxandra Cesereanu: Păi, ea nu este încă definită, dar e presupusă ca o stare „de după", dar nu este definită şi nu există un concept pentru ea. Ce te întreb eu este dacă acest concept de antropomorfină ar putea să fie un fel de punte, încă ambiguă, neclară, confuză, între postmodernitate şi ceva căreia noi îi spunem, deocamdată, post-postmodernitate, pentru că nu există o definiţie.

Călin-Andrei Mihăilescu: Putem să-i spunem „după postmodernitate", dar în niciun caz aşa, luat serios, prefixul „post" ar duplica „post" din „postmodern". Sigur că putem broda puţin pe diferenţele dintre postmodern şi post-postmodern.

Ruxandra Cesereanu: Sau *după* postmodern.

Călin-Andrei Mihăilescu: Nu. Ce se întâmplă întotdeauna după postmodern, care este întotdeauna întors către modernitate, se ajunge la un mic sfârşit în momentul în care *un certain regard* se încheie, în care modernitatea nu mai rămâne ca o problemă.

Ruxandra Cesereanu: Ce te întreb eu este dacă antropomorfina se află la acest capăt al postmodernităţii spre altceva sau este în centrul postmodernităţii.

Călin-Andrei Mihăilescu: Nu, este la capătul postmodernităţii. Pentru mine, antropomorfina din punctul acesta de vedere, este după modernitate. Eu consider postmodernitatea ca fiind nu un apendice, dar o ipostază, în sens teologic, o ipostază a modernului, o învaginare a propriei lui existenţe.

Ştefan Borbély: Eu am avut impresia că fac parte din text conceptul de autodistrugere şi conceptul de moarte. Deconstructivitatea în postmodernism este o deconstructivitate provocată, este finalizarea unei evoluţii. În epistema antropomorfinică este ceea ce laşi să vină peste tine, vine moartea peste tine, vine moartea care te dezintegrează, laşi să fii corodat, este rugina care vine peste tine.

Corin Braga: Dar vine sau o provoci tu?

Ştefan Borbély: Nu. Vine peste tine, nu o provoci tu, pentru că nu mai este deconstrucţie, este ceea ce se întâmplă după deconstrucţie, este o altă epocă, este o reintegralizare care vine după deconstrucţie, e foarte clar.

Ruxandra Cesereanu: Şi o altă chestiune. Care e hermeneutica pe care o propune antropomorfina? Cum defineşti hermeneutica?

Mihaela Ursa: Este nevoia de explicaţie.

Ruxandra Cesereanu: Exact, undeva trebuie să existe o hermeneutică pe care o propui – sau, dacă nu, un fel de semihermeneutică.

Călin-Andrei Mihăilescu: Conceptul de interpretare este, etimologic, prost plasat. Ar trebui să spunem *post-pretare*, nu interpretare. În al doilea rând, hermeneutica aşa cum s-a definit ea de la Schleiermacher încoace, de 200 de ani, întotdeauna presupune nu numai faptul că textul este închis sau obiectul interpretării este închis în temporalitatea lui şi că poate fi dinamizat oarecum de raţiunea hermeneutică. Textul este presupus a fi un întreg, iar relaţia dintre subiectul interpretativ şi obiectul de interpretat este una de un anumit tip de circularitate, astfel încât integrarea obiectului de interpretat, că este o carte sau, să-i zicem, un complex semiotic pe care vrem să-l interpretăm, relaţia mea cu acel obiect semiotic este una de circularitate în care, de fapt, ceea ce mi se întăreşte mie este subiectivitatea mea, este o subiectivitate care se bazează, dacă ne uităm cel puţin în secolul XX în hermeneutică, de la Heidegger la Gadamer la Ricœur, este un tip de relaţie în care ideea de intenţionalitate este, de fapt, baza constituţiei semnificaţiei; un obiect investit cu intenţionalitate este, de fapt, investit cu o semnificaţie, intenţionalitatea este impersonală, dar intenţia de a provoca un tip de reacţie, de semnificaţie în subiect se bazează întotdeauna pe o existenţă a unui subiect *tare*, în genul blagian: *erau frumoase pădurile când nu era nimeni să le vadă frumuseţea* şi aşa mai departe. Ideea este că întotdeauna există o proiecţie dintr-un obiect finit care se numeşte „natură" sau „text", deci având sau neavând o intenţie precisă sau configurată către un anumit tip de subiectivitate. Din punctul acesta de vedere, structuralismul este într-o anumită parte hermeneutic în mod absolut, structuralismul îţi dă un caracter textual care se numeşte „text" sau „discurs" sau „gen" şi aşa mai departe, care proiectează de fapt o multitudine de posibilităţi interpretative în care tu te aşezi aici sau acolo sau în mai multe locuri, caz în care eşti văzut ca foarte rapid şi inteligent. Toate mecanismele hermeneutice de genul acesta presupun un subiect *tare*, un subiect interpretativ *tare.* Ce se întâmplă în momentul în care ai un text în care proiectarea se face nu către subiectivitate, ci către adicţie? Ce se întâmplă când îngerul cu goarnă vine şi anunţă sfârşitul lumii într-un salon de opiomani?

Corin Braga: Cartea ta este un asemenea text?

Călin-Andrei Mihăilescu: Asta e o întrebare „prea repede". Nu. Cartea asta e, în cele din urmă, autobiografică, formată nu din capitole, ci din adicţii. Adicţia a doua se numeşte „Adicţionar" şi conţine o listă de nume, obiecte şi evenimente la care sunt/am fost adict; ţigările apar de două ori.

Ruxandra Cesereanu: Vreau să spun şi eu o glumă *à propos* de ceea ce spune Călin, că volumul său este o carte adictă de sine, dar nu în sens narcisiac, să fie clar. E un text care se naşte şi putem să-l interpretăm şi în virtutea conceptului pe care ni-l dai, ca o „crescătoare adicţie de sine".

Călin-Andrei Mihăilescu: Ultima adicţie, „Antiteză şi proteză", este o încercare de a constitui obiecte, nu ale interpretării, ci ale raportării – nu trecute, ci prezente. Citind, vrând să înţeleg un text cât pot de bine, îl observ acum: nu numai momentul observaţiei este *acum*-ul textului, ci şi textul este în *acum*. Între lectură şi text nu există o relaţie de sincronie, ci una de co-prezenţă. Lectura de acest tip e adictivă: viteza comunicării cu textul încearcă să emuleze o relaţie de co-prezenţă, ceea ce este antihermeneutic. Atunci când eşti în co-prezenţă cu textul respectiv, coordonatele subiectivităţii tale interpretative trebuie abandonate. E simplu să spui că asta e o antideconstrucţie sau să teologizezi, crezând că această co-prezenţă este o formă de anagogie seculară. Dar ambele sunt doar analogii. Există momentul în care lectura şi scrisul devin una, poate aceasta ar fi definiţia cea mai bună a lecturii în prezenţă: scrii textul în timp ce îl citeşti. Îl citeşti în timp ce-l scrii. Eşti altfel, *you are a nowthing*.

Simulacru şi *anthropos*

Ruxandra Cesereanu: Şi o ultimă întrebare, care are de-a face mai mult cu o obsesie de-a mea decât cu ceva ce transpare în text.

Corin Braga: Adicţia ta.

Ruxandra Cesereanu: Da. Simulacrul, conceptul de simulacru, aşa cum îl propune Baudrillard, îşi poate găsi undeva locul în antropomorfină?

Călin-Andrei Mihăilescu: Simulacrul este unul dintre duşmani, iar când l-ai menţionat pe Baudrillard *à propos* de stilul meu, îmi vine iar să fac precum Kramer.

Corin Braga: Ovidiu face o teză de doctorat care, cel puţin iniţial, era pe simulacre.

Ovidiu Mircean: Nu o mai fac.

Ruxandra Cesereanu: Nu o mai face.

Călin-Andrei Mihăilescu: Simulacru-i poamă acră. Baudrillard, din punct de vedere conceptual, nu a avansat deloc faţă de un text

scurt al lui Deleuze, scris în 1959, „Simulacrul în filosofia antică", inclus apoi în primul addendum la *Logica sensului*. Sunt câteva pagini de-o calitate conceptuală excepţională, pe care Baudrillard nu a atins-o vreodată, deşi a rescris textul acela de multe ori, ca un ţăran la Paris. Lucrul pe care s-a insistat în ultimii 40 de ani, de la John Barth şi Ihab Hassan încoace, este faptul că simulacrul apare ca un steag al absolutului reprezentării. Că natura a fost complet înlocuită de reprezentarea sa (Heidegger şi Jameson o spun în feluri diferite) e un *statement* realist, nu e un simulacru. Analizele de tip Baudrillard şi Jameson înlocuiesc termenii metafizicii clasice fără a-i modifica esenţial.

Ovidiu Mircean: E o diferenţă de referent.

Călin-Andrei Mihăilescu: Oarecum. Mă întorc la întrebare: simulacrul este o parte a antropomorfinei, este, de fapt, contrapartea ei atâta vreme cât nu e adict la adevăr, pentru că antropomorfina este o reconstituire a realităţii. Simulacrul, în momentul în care devine opusul antropomorfinei, nu mai poate să fie legat de adevăr; el trebuie să fie într-adevăr un spectru demonic, poate dublul helix al unui ADN demonic. Altfel, ceea ce vreau să spun este că noţiunea de realitate cu care ne-am jucat de atâtea ori, denigrând-o şi congratulându-ne, e inaccesibilă prin reprezentare şi simulacru. Realitatea e antropomorfinică: ca o co-prezenţă a omului şi uman-ităţii, a cititorului/scriitor şi a textului – într-un mod nici kitsch, nici sentimental, ci naiv.

Ovidiu Mircean: Într-un fel, aţi revenit cu răspunsul la întrebarea Sandei.

Călin-Andrei Mihăilescu: E răspunsul complet?

Ruxandra Cesereanu: Da.

Corin Braga: Discuţia aceasta îmi aduce aminte de Mihaela, ea ne-a prezentat la un moment dat un concept, sigur, pe urmă prezent şi în cartea ei, pornind de la ideea de ficţiune care întemeiază şi care pur şi simplu impune realitatea. Te falsific?

Mihaela Ursa: Nu, nu. Mă simulezi.

Vlad Roman: Se pot constitui ontologii în spaţiul antropomorfinei?

Călin-Andrei Mihăilescu: Din vina mea, discuţia de până acum s-a rezumat la primul şi ultimul text din cartea aceasta, texte de „purgare" conceptuală, şi nu la peisajele şi castelele antropomorfinice. Din punctul acesta de vedere, acestea sunt texte incipiente.

Doru Pop: Eu am o singură întrebare. Consideraţi că există o identitate a subiectului precreştină şi postcreştină, în timp ce putem vorbi despre un subiect dominat de existenţa definirii omului, a lui

anthropos din perspectiva acelui mit, a faptului că omul este o proiecţie a divinităţii? Atunci, referirea aceasta constantă asupra unui subiect precreştin şi a unuia postcreştin, mă întreb dacă astăzi mai putem vorbi despre aşa ceva, dar mai întâi să-mi spuneţi dacă este reală sau corectă o astfel de citire.

Călin-Andrei Mihăilescu: Bine, acum înţeleg precreştin în sensul de european-păgân.

Doru Pop: Da, evident.

Ştefan Borbély: Practic şi categoriile acestea ar trebui inversate, pentru că nu este vorba despre o percepţie creştină, ci una de factură testamentară. Perceperea omului după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu ţine de Vechiul Testament.

Doru Pop: Bineînţeles. Creştin, atunci să zicem iudeo-creştin. Mă corectez, la asta mă refeream. Să fiu şi mai explicit: ce este subiectul, ce este omul?

Călin-Andrei Mihăilescu: Bună întrebare.

Doru Pop: Este acea imagine care provine din Vechiul Testament şi continuă în cultura creştină, în care omul se referă în mod conştient la transcendent, care nu exista în cultura anterioară şi nici acum, sau este vorba de imaginea omului din epoca în care trăim noi, când omul este golit de toate formele de subiectivitate, inclusiv cea care dă valoare relaţiei cu divinul?

Călin-Andrei Mihăilescu: Ca să spun aşa, noţiunea de model sau de ficţiune a dat subiectul *om*. Să spui „ce este omul" şi „omul este", este naiv în sensul absolut al cuvântului. Dacă omul este, în viziunea ierusalemită şi după aceea creştină, făcut după imaginea şi asemănarea Domnului, două noţiuni care întotdeauna au fost extraordinar de problematice, atunci fără îndoială că ai un reper dublu sau schizoid la un transcendental. Ceea ce a dus în gândirea occidentală la ideea că trăim într-o *vale a plângerii*, pe care Sfântul Augustin a numit-o *regio dissimilitudinis*, deci regiunea în care suntem neasemănători, pentru că *similitudo* era asemănarea de esenţă între Dumnezeu şi om. Deci trăim într-o regiune de neasemănare, astfel încât toate eforturile noastre trebuie să meargă în această direcţie, care ulterior au fost împinse în excesele de *imitatio Christi*, mergând până la stigmatizare şi aşa mai departe. Un tip de comportament care, să zicem, din punct de vedere psihologic, nu neapărat psihanalitic, este masochismul întru asemănare, o asemănare care întotdeauna trebuie făcută prin suferinţa pe care ţi-o produci, de unde şi analizele pe tipurile de suferinţă provocată de ascetism şi asupra faptului că ascetismul duce către lucrurile cele mai necreştine din lume, către

singularizarea voinţei. Asta e analiza din *Genealogia* lui Nietzsche. Pe de altă parte, dacă vorbim de om în Antichitatea păgână greacă, omul înseamnă foarte multe lucruri, nu? Înseamnă omul lui Thales, care este de fapt un singur indiciu, care spune „ce bine că m-am născut om, şi nu animal".

Doru Pop: Femeie, şi nu bărbat.

Călin-Andrei Mihăilescu: „Femeie, şi nu bărbat" o spune mai târziu în cartea sa. A spus, în primul rând, „ce bine că m-am născut bărbat, şi nu femeie" şi literatura feministă din ultima vreme a cam uitat de aia. Deci, *om* este un indice ca un semn într-un sistem saussurian, *a* înseamnă *non-b, non-c*, dar înseamnă şi expresia extraordinară a lui Protagoras: „Omul este măsura tuturor lucrurilor". Ce înseamnă „măsura tuturor lucrurilor"? Expresia poate fi interpretată în foarte multe feluri, poate măsura în care statistica este măsura tuturor lucrurilor, ceea ce-l eliberează pe om de a fi un lucru. Eu nu cred că noi mai putem aprecia exact care este distanţa dintre gândirea greacă presocratică şi cea clasică; fără îndoială, eu, cel puţin, mi-am pierdut capacitatea de a înţelege exact care sunt cadrele gândirii presocratice, deşi îl consider pe Heraclit ca fiind unul dintre cei mai mari gânditori care au existat, dar îl consider aproape într-un mod extatic, adică transpunându-mă în ceea ce înţeleg că a spus Heraclit. Eu nu-l pot compara pe Heraclit cu Platon sau cu Aristotel, mi se pare că sunt două lumi complet diferite, pentru că în Heraclit nu există tocmai ideea de conceptualitate, de semn mental care să cuprindă întreaga lume, pentru că ideea heraclitiană spune că, dimpotrivă, nimic nu poate să o cuprindă, pentru că se divide întru sine orice altă înţelegere a lumii, de asta este lumea dinamică. Dar întrebarea pe care mi-o puneţi este foarte mare şi nu ştiu exact cum să răspund, pentru că sunt foarte puţine lucruri postcreştine.

Doru Pop: Întreaga civilizaţie în care trăim este postcreştină, este golirea fiinţei.

Călin-Andrei Mihăilescu: Am dubii *à propos* de termenul serios de „postcreştin", există extraordinar de multe surogate de creştinism, care sunt legate, desigur, nu de ceea ce se numea credinţa creştină. Aceasta, dacă este analizată puţin mai serios, trebuie în primul rând să nu o presupunem în trecut, ca şi cum oamenii de acum 1.000 de ani erau mai creştini decât noi, deşi asta este una dintre credinţele care ne susţin. Ca exemplu: într-un roman al lui Don DeLillo, un personaj este rănit şi trebuie să se ducă la spital şi spitalul este unul catolic cu maici germane; aici Sister Gerda îi ia mâna să i-o repare (îşi trăsese cu pistolul în mână în timp ce încerca să-şi omoare duşmanul) şi, în timp ce-l bandaja, ea vede un tablou pe perete: cu

un norișor alb și un cer albastru, în care Kennedy și Papa își dau mâna în Cer; rănitul se întoarce către Sister Gerda și îi spune: „Ce extraordinar să faci lucruri atât de bune pentru oameni, în timp ce crezi în Dumnezeu", la care Sister Gerda, care e foarte dură – numai mustață nu are –, îi spune: „De unde știi că eu cred?". Rănitul îi răspunde: „Păi, nu ești măicuță?". Gerda: „Ba da". Rănitul: „Și nu crezi în Dumnezeu?". Gerda: „Asta nu ai să știi niciodată. Ceea ce trebuie să știi este că noi suntem aici ca voi să credeți că noi credem și astfel să vă fie vouă mai ușor". Ei bine, în această istorie de presupoziții, pe care deodată le transformi în credințe sau în asentiment, noi trebuie să presupunem că anul 1000 era un an creștin, că anul 1200 era un an creștin. Nu? Întotdeauna suntem extraordinar de surprinși când descoperim în multele urme scrise ale culturii române dinainte de 1521 multe fenomene care nu au multe de-a face cu creștinismul: „Moș Crăciun e Moș Crăciun". Și acela este momentul în care avem o înțelegere integrativă a hermeneuticii istorice, bazată pe instituții reale care au existat la un moment dat, cum ar fi Biserica, într-o limbă pe care noi nu am mai înțelege-o acum, cel puțin înainte de 1864 sau de Constituție; nouă ni se pare că creștinismul trebuie înțeles (mă refer la România aici) ca un bloc de credințe și de pragmatică socială indiscutabilă. Eu, vorba localnicilor de acolo, *I beg to differ*, pentru că interpretarea trecutului ca așa-numitul ev creștin, în Europa, mergând din Bizanț și până la albastrele valuri ale Atlanticului, este, fără îndoială, o imagine simplificantă a trecutului: 1.000 de ani sau 1.500 de ani de istorie, în teritorii care sunt extraordinar de variate, teritorii în care nu ne mai amintim de celți deloc, nu ne mai amintim de nici un fel de urme de religii păgâne locale care au inflexiuni extraordinar de importante, nu numai în limbă, dar și în cutume și așa mai departe, și ne imaginăm de fapt creștinismul ca fiind aproape geologic european. Or, sunt foarte multe lucruri de spus și foarte multe aspecte care contrazic asta. Nu vreau să fiu atât de blasfemator ca Nietzsche, care era de fapt extraordinar de creștin prin puterea credinței lui într-un viitor în care creștinismul va fi abolit, dar noțiunea de postcreștin pentru mine nu este o noțiune operantă, foarte multe dintre lucrurile pe care le facem astăzi pot fi explicate ca surogate de creștinism, ca înlocuitori ai creștinismului. Un exemplu ar fi faptul că întreaga istorie a filosofiei trebuie să treacă prin Hegel, într-un fel sau altul; or, dacă te uiți la Hegel, el este un Martin Luther al unei lumi care trăiește spaima de a se seculariza. Hegel este de un luteranism atât de extraordinar în constituția sistemului lui, încât stai și te întrebi ce se întâmplă aici. În momentul în care Nietzsche devine un atacator al creștinismului de o asemenea virulență, înțelegem că această violență se datorează tocmai puterii credinței lui în viitorul nihilismului

şi în viitorul abolirii acestor false valori care se numesc credinţă scăzută, printr-o voinţă de viaţă şi de putere, o atitudine în care Nietzsche este extraordinar de creştin. Acum, desigur, noţiunea de creştinism trebuie amendată, poate în sensul lui Kierkegaard care spunea că creştinismul a murit pe cruce, iar restul este o istorie ecleziastică, o istorie de rupere, de organizare aproape kremliniană a erei ereticilor şi a non-ereticilor, în care linia partidului se schimba în fiecare zi şi tu nu mai ştiai cum să ţii pasul.

Ştefan Borbély: A spus-o şi Nietzsche: „A fost un singur creştin care a murit pe cruce".

Călin-Andrei Mihăilescu: A zis-o, şi nu-l ştia pe Kierkegaard. Deci, mie mi-e greu să răspund întrebării dumneavoastră, ce înseamnă precreştin şi ce înseamnă postcreştin?

Doru Pop: Impresia mea aceasta a fost, că antropomorfinicul s-ar manifesta într-o formă maximală în aceste două momente, ceea ce înseamnă că lectura mea este incorectă.

Călin-Andrei Mihăilescu: În care momente?

Doru Pop: Într-un moment, să zicem, al definirii subiectului în lumea greacă şi în altul al definirii subiectului în lumea postcreştină. Poate am avut o lectură greşită, dar chiar la începutul textului am văzut această separaţie care mi se pare de un determinism istoric profund. Dacă ea nu există, atunci întrebarea mea îşi pierde efectul şi nu poate să mai continue.

Călin-Andrei Mihăilescu: Nu. Din punctul ăsta de vedere, acum înţeleg ce vreţi să spuneţi, intenţia mea este să fac din antropomorfină un fenomen postcreştin. Pe de altă parte, există reflexul din acest *judo* filosofic aproape veşnic al Occidentului, întoarcerea la o epocă de un anumit tip de preistorism al epocii istorice pe care încerci să o închei şi să o depăşeşti, într-un anumit proiect conceptual. De exemplu, Heidegger. El a vrut să termine istoria conceptualităţii şi a dialecticii pozitive, care merge de la Socrate şi până la el, şi îl numeşte pe Nietzsche penultimul metafizician, după care îşi dă seama că Nietzsche ar trebui să fie ultimul reprezentant al metafizicii şi el, Heidegger, este, de fapt, primul postmetafizician. Acesta este un lucru care, dacă te uiţi în istorie, se întâmplă în aproape orice moment al istoriei filosofiei. Este, mai ales, momentul romantic de la Jena, momentul romantic de început al lui Hegel, în care vorbeşte despre o conştiinţă care a depăşit complet fenomenele istorice pentru prima oară în lume. De la Kierkegaard şi Nietzsche şi Cioran încoace, există, cel puţin pentru noi, un tip de speranţă aproape utopică, într-o mântuire a gândirii preconceptuale ca în epoca presocratică.

Poate atunci era preconceptualitate, dar asta e o linie foarte subțire și se bazează mai ales pe speranță. E foarte frumoasă, iar unii fac efortul de a o recrea sau de a emula conceptualul într-un nou proiect. Eu nu pot să sper în lucrul acesta, într-un sens, hai să spun, mai strâns al antropomorfinei, pentru că antropomorfina la un moment dat devine fenomenul care își arde propriile punți, fenomenul în care sacrificiul nu mai este folosit ideologic, în care actul de a te lăsa, un tip de *Gelassenheit*, fără salvare divină nu mai este folosit în sensul credinței, în sensul metafizic, deci eu ca subiect nu mai pot să devin un obiect de sacrificiu. Asta înseamnă antropomorfina: o structură sacrificială care a ajuns la capăt și care nu mai poate să producă nici măcar valoric.

Doru Pop: Și, în acest sens, este postcreștină?

Călin-Andrei Mihăilescu: Dacă este să măsurăm în sensul acesta, da, fără îndoială că este postcreștină, pentru că nu mai respectă, în principiu, nici un fel de structură de sacrificiu.

Doru Pop: Nu am să te mai întreb *ce este omul.*

Dezontologizare și hiperumanism

Corin Braga: Călin, mai am și eu o întrebare. La un moment dat, răspunzându-i Ancăi, distingeai între aspectul bun și aspectul rău al antropomorfinei, privind umanitatea antropomorfinică din perspectiva a ceea ce se pierde și eventual a ceea ce se câștigă. Dacă am înțeles bine, în perspectiva ușor pesimistă asupra antropomorfinei, sau poate corect pesimistă, se încadrează procesul de dematerializare, de ieșire din ontologie, dintr-o lume nu atât de simulacre, ci pur și simplu de lucruri fără consistență, de înlocuitoare. Întrebarea mea ar fi următoarea: de ce nu am putea vedea întreg acest proces, nu neapărat sub o formă negativă, ci mai degrabă ca pe un proces de eliberare a umanității de niște somații ale materiei, ale greutății, care îi permite omului o mai mare libertate, care îi permite să nu mai trăiască în realul trivial, și asta nu o spun într-un sens pozitiv sau negativ, ci pur și simplu descriptiv. Omul ajunge să nu mai trăiască în real, ci să trăiască în posibil, înțelegând prin posibil nu virtualul, nu inexistentul, ci realul amplificat prin însăși existența umană și a spiritului uman la o mult mai largă gamă decât ceea ce este realitatea materiei. Aș face un mic comentariu la exemplul acela cu tinerii artiști care nu mai învață de la profesori să deseneze mâna, ci să facă doar instalații. Sunt de acord că așa stau lucrurile,

dar eu aş da şi un contraexemplu. Ne tot lamentăm, eu am tot auzit în facultate că nu se mai formează buni filologi, că nu mai există şcoala aceea care acum 50 de ani dădea un filolog care ştia să facă o ediţie critică, care ştia foarte exact termenii pentru descrierea manuscriselor vechi şi modul de a prelucra informaţia. Aşa e. Dar, dacă vezi ce se întâmplă în lume, partea optimistă este că acest lucru poate fi învăţat într-un an de zile, o poate face rapid un individ inteligent, chiar dacă el până atunci s-a pregătit în cu totul alte lucruri, relativ distincte faţă de domeniul respectiv. Mă întreb dacă nu suntem totuşi mai inteligenţi, mai rapizi, încât nu e nevoie să parcurgem o carieră şi să stăm o viaţă să învăţăm câte o chestie: a desena o mână, a face o anatomie perfectă. Nu suntem oare capabili să învăţăm mult mai repede lucrurile acestea, încât nu e nevoie să le dedicăm întreaga viaţă, ci ele rămân o ştiinţă posibilă pe care la un moment dat o activăm pentru că avem nevoie de ea, dar nu are rost să o purtăm tot timpul cu noi, fiindcă ar bloca toate celelalte ştiinţe paralele? Poţi să o laşi într-o stare de latenţă şi să o activezi numai când ai nevoie de ea. În sensul acesta, mă întreb dacă această dematerializare nu înseamnă, poate, şi o îmbogăţire, nu doar partea de sărăcire a umanului prin dezontologizare.

Călin-Andrei Mihăilescu: Sigur, eu cred că, în principiu, ai aici un program de hiperumanism sau un umanism accelerat, pentru că pe de-o parte priveşti orice tip de confort, de avans tehnologic şi aşa mai departe în partea lui bună, care este partea umanistă a tehnologiei, iar pe de altă parte, pot să învăţ să fiu un sudor astăzi, editor mâine şi să am 50 de pălării, niciuna ca a Ruxandrei, pe care să le schimb când vreau. Aceasta este o noţiune pentru un hiperrobot, un hipercyborg care poate să facă foarte multe lucruri, nu în acelaşi timp, ci într-o succesiune rapidă, lucru care, probabil, este fezabil. Dacă mă uit inductiv la ceea ce învaţă oamenii şi cât de repede învaţă, nu aş spune că este o diferenţă. Este ceea ce se numeşte „învăţământ ajutat de ceva", adică *computer aided learning* sau *mother aided learning* sau ceva care mă ajută să învăţ mai repede. Or ceea ce văd eu, şi asta se întâmplă în foarte multe instituţii de învăţământ care se numeşte superior, nu mi se pare fundamental diferit faţă de acum 30 de ani sau, din ce ştiu, am citit, văzut, de acum 100 de ani. Dimpotrivă, sunt lucruri la care stai şi te poţi gândi, care sunt însă oarecum marginale. Am primit prin internet, acum vreo doi ani, un test care se dădea elevilor de la o şcoală din Kansas când terminau clasa a opta, în 1895, la matematică şi gramatică; l-am luat şi l-am dat studenţilor mei de anul trei. Niciunul nu a reuşit să facă mai mult de 30%. Clasa a opta, acum 100 de ani. Şi atunci stai şi te gândeşti câtă speranţă există în umanitate, încât la un moment dat să poţi să schimbi foarte multe

meserii. Care vor fi meseriile respective? În momentul în care ceea ce se numeşte o bază a cunoaşterii, de exemplu, matematica şi limba engleză, nu mai este acolo, te întrebi din ce pornesc aceste meserii. Când nu mai e nevoie să ştiu cum să desenez, cum să număr, pe ce o să se bazeze acest carusel de multe alte meserii? O să fiu impregnat de o memorie care o să-mi dea deodată, peste noapte, cunoştinţe în ceva? Nu. Fără îndoială, discuţiile în sociologia muncii în Occident se bazează pe faptul că oamenii trebuie să fie flexibili, să aibă o abilitate mult mai mare, şi anume: să te muţi de la o benzinărie la o bancă unde ai o perioadă de training de două luni, drept pentru care o să fii angajat la bancă, asta este noua ta identitate, iar peste o săptămână o să fii şofer de autobuz şi aşa mai departe. Dar în momentul în care vorbeşti despre performanţă personală, în momentul în care trebuie să fii manager la bancă, nu poţi să ajungi managerul unei bănci dacă nu ai cel puţin 5 ani până la 10 ani de activitate, pentru că nu sunt numai lucrurile care trebuie cunoscute, dar şi salturile pe piramida profesională, care este de tip sectă. Când lucrezi într-o bancă, faci parte dintr-o sectă, banca respectivă seamănă cu familia ta, cu prietenii tăi; dacă te întâlneşti cu cea care fumează *pot* pe terenul şcolii, ţi se spune mâine la bancă: „*À propos*, poate nu te mai întâlneşti mâine cu ea", şi ţi se spune foarte serios. Asta se întâmplă în corporaţiile mari, care contează, deci ăia care conduc economia sunt organizaţi pe tipare sectare. Din punctul acesta de vedere, hiperumanismul tău sau umanismul accelerat mie mi se pare o imagine improbabilă în viitor. Ceea ce am văzut eu în studiile făcute este o continuă dezinteresare a oamenilor care lucrează în piaţa muncii din America de Nord şi dorinţa de a intra pe traiectoria inerţiei cât se poate de repede. Cât poţi de repede, ai intrat în jobul tău, după care intri într-o perioadă de glisaj, de un an sau doi, în care începi să nu mai înveţi nimic, să nu mai faci nimic altceva, pur şi simplu ajungi la 6 acasă, te uiţi la televizor, te umpli de bere şi de alte chestii pentru că trebuie să fii într-o situaţie complet pasivă. Existenţa omului în America de Nord şi în Europa Occidentală, într-o anumită măsură, este următoarea: la muncă eşti vânzător, *you are a seller*. De exemplu, dacă te duci într-o ţară vorbitoare de limbă engleză să îţi cumperi ceva, îţi ajung două cuvinte englezeşti, *me*, *clothes*, dar dacă trebuie să vinzi hainele respective nu poţi să spui: *you, clothes*, trebuie să vorbeşti fluent şi constant ca să vinzi mai mult. Deci există o limbă, există o activitate de vânzare, pe când acasă eşti cumpărător. Şi asta funcţionează pentru 95% din populaţie, nu vorbesc de cazurile atipice – este o situaţie înspăimântătoare. În momentul în care vezi o suburbie nord-americană, de un milion de oameni, puterea lor economică e cât cea a zece Românii, dar, în acelaşi timp, ceea ce fac este să se uite la televizor, la aceleaşi

programe, într-o stare de perfectă pasivitate. Toată lumea vrea să dinamizeze televiziunea, să dinamizeze filmul şi aşa mai departe, dar ei nu vor asta! Esenţa culturii de masă este pasivitatea şi asta este ceea ce le dă televiziunea, de exemplu. E foarte greu în momentul acesta să vorbeşti, în afară de persoanele foarte performante, de nişte indivizi care pot să facă cinci meserii şi aşa mai departe, este foarte greu să vorbeşti despre asta la nivel mare.

Luminiţa Jucan: De la nord-americani vine totuşi conceptul de *long life*, ce e cu conceptul acesta, e de carton? Şi de ce lipseşte televizorul de la tine, total?

Călin-Andrei Mihăilescu: Pentru că eu nu sunt adict la televizor.

Luminiţa Jucan: Dar alţii sunt.

Doru Pop: Dar acest oprobriu al tehnologiei la care recurgeţi... este, în cele din urmă, o constantă a culturii Americii de Nord. Este o condiţie dată de contextul social, în care oamenii au început să se înmulţească, au început să aibă din ce în ce mai mult timp liber, încât întrebarea cred că este: oare înainte de apariţia acestor tehnologii, cuantumul celor care foloseau cunoaşterea era mai mic sau mai mare decât cel de astăzi?

Călin-Andrei Mihăilescu: Greu de ştiut. Tehnologia este de multe feluri, e la fel de uşor de acuzat pe cât e de uşor de folosit.

Doru Pop: Cine controlează tehnologia controlează şi mesajul şi, în cele din urmă, mesajul este însăşi tehnologia pe care o folosim.

Călin-Andrei Mihăilescu: Cred, dincolo de Heidegger, că nu înţelegem bine tehnologia, poate din cauza obsesiei controlului, a fricii de monstrul lui Frankenstein ori de Doomsday Machine, presupusă a aduce sfârşitul lumii în filmul lui Kubrick *Dr. Strangelove*. Poate că gândim tehnologia de azi prin criteriile de ieri (cel puţin aşa credea McLuhan). Poate că omul e menit să se demodeze prin – şi în raport cu – avansul tehnologic, care e singura expresie a progresului irefutabil. Un progres fără transcendenţă, căci adevărul progresului stă în precizia şi pragmatismul lui. Tiparul, inventat de iniţiatorul Galaxiei Gutenberg, a impus o relaţie imediată între individ şi tehnologia reproductivă. Efectul de trecut pe care îl suferă cititorul protestant – să-i spun „demodare întru origine"? – ajută şi la dispariţia (fictivă, *in the long run*) a clasei preoţeşti şi la înrădăcinarea cititorului într-un trecut de sânge, mister şi revelaţie şi-ntr-o aşteptată anagogie.

Ştefan Borbély: Odată cu protestanţii dispar percepţiile alternative, dispar imaginile, dispar icoanele şi trebuie să citeşti religia ca un traducător.

Doru Pop: Da, eşti condiţionat de tehnologie.

Ştefan Borbely: Nu e niciun fel de doctrină, nici vorbă de tehnologie. În momentul în care Luther coboară în stradă, el elimină icoanele, elimină ideile.

Doru Pop: Elimină tehnologiile.

Ştefan Borbély: Luther elimină toate decoraţiunile din biserică, iar biserica se transformă într-o casă austeră. În momentul în care Luther teoretizează o revenire la Vechiul Testament, e cu totul altceva, se schimbă o cultură, deci o cultură a imaginii prin care cel ce citea nu ştia să citească pur şi simplu (lui îi ajungea imaginea) şi era obligat să înveţe să citească religia altfel.

Călin-Andrei Mihăilescu: Austeritatea de atunci poate fi tradusă în termenii minimalismului contemporan, ai unei linii Siegfried a gustului rezistând popularităţii kitsch-ului şi *camp*-ului. Dar a opune un minimalism textual invaziei de imagini când mai bine din jumătate de viaţă ne-o petrecem în faţa ecranelor de un fel sau altul mi se pare a fi expresia unei renunţări în faţa rapidităţii tehnologiei. Suntem în faza unei derute – cataleptice? – provocate de impresii, de ceea ce ne vine dintr-un în afară fabricat. Antropomorfina îşi arde propriile punţi: e modul în care realul se refugiază în faţa acestui asalt; şi modul în care putem contracara derealizarea şi în care ne putem depăşi, nemaiştiindu-ne, regăsindu-ne astfel.

Corin Braga: Au rămas lucruri nespuse, dar, dacă nu mai vrea nimeni să completeze ceva, atunci încheiem aici.

Transcriere de Lavinia Rogojină

Între mit și logos
Conceptul de *mitopie* și civilizația tehnologică

Paolo Bellini

Civilizația globalizată de azi apare ca un întreg al narațiunilor spectaculare – adesea contradictorii – diseminate în fiecare colț al planetei noastre de un sistem mass-media extrem de inovativ și tehnologizat. Dezvoltarea rapidă a unei asemenea colonizări tehnologice, care impregnează astfel mediul ființelor umane, precum și dimensiunile mentale și corporale, este probabil menită să modeleze și să refacă întreaga societate umană și pe subiecții săi[1]. Din acest punct de vedere, ni se pare interesant și potrivit să ne concentrăm pe acea formă a narațiunii care, pe plan global, are cea mai mare influență în determinarea viziunii asupra lumii (*Weltanschauung*) și a acelor valori dominante care, din punct de vedere social, sunt inspirate de ea. Nu vrem deci să spunem că toate narațiunile și viziunile asupra lumii care există în vastul domeniu media seamănă, sunt similare sau identice. Ne referim mai curând la o structură logico-conceptuală predominantă care pare să se afle într-o evidentă dezvoltare și care le pune în mișcare și le formează în cadrul propriului lor orizont de adevăr, prezentându-le uneori drept adevărate și plauzibile, alteori expunându-le falsitatea și relativitatea. Această formă a narațiunii poate fi definită ca *mitopie*[2], un termen care combină cuvintele „mit" și „utopie" și care exprimă un concept oximoronic. Oximoronul este o figură de stil bine-cunoscută în care se combină termeni incongruenți sau contradictorii. În lucrarea de față, termenul „mit" își propune

1. Vezi D. de Kerckhove, *Brainframes. Technology, Mind and Business*, Bosch & Keuning, Utrecht, 1991; *Idem*, *The Architecture of Intelligence*, Birkhäuser, Boston, 2001; P. Virilio, *The Information Bomb*, traducere de C. Turner, Verso, Londra, New York, 2005; M. Castells, *The Information Age: Economy, Society and Culture,* Blackwell, Malden, Mass., 1996-1998, vol. 1-2-3.
2. Vezi P. Bellini, „Il concetto di Mitopia", în *Cyberfilosofia del potere. Immaginari, ideologie e conflitti della civiltà tecnologica*, Mimesis, Milano, 207, pp. 109-115.

să arate şi să justifice originea unui lucru sau a cosmosului (universului) în totalitatea sa[1], în timp ce termenul „utopie"[2] este folosit cu sensul de model geometrizant al realităţii, cu scopul de a o modifica astfel încât să o îmbunătăţească sau să prevină orice potenţială degenerare (utopia negativă – distopia)[3].

După cum se poate infera cu certitudine, funcţia primului (a mitului) constă în justificarea existentului, în arătarea genezei acestuia, în timp ce al doilea termen („utopia") se impune ca o paradigmă antitetică, polemică şi performativă în comparaţie cu o realitate dată. Formele *mitopice* ale reprezentării sunt deci naraţiuni mitice menite să explice întregul, sau o parte a acestuia, sau un obiect specific care aparţine realităţii, înaintea unei interpretări ameliorative mereu posibile. *Mitopia* îşi identifică astfel obiectul ca fiind neterminat în sine (precum în cazul mitului), ci mai degrabă mereu pasibil să fie îmbunătăţit şi să atingă perfecţiunea, dar şi să se înrăutăţească, ceea ce îl face fluid, instabil şi mai predispus la fluxul devenirii decât la fixitatea existenţei. Din acest punct de vedere, *mitopia* poate fi considerată o formă de hibridizare între necesităţile imaginative ale mitului şi geometrismul performativ[4] tipic logosurilor raţionale şi caracteristic oricărei utopii. Nu ne propunem aşadar să susţinem că mitul aparţine în întregime nivelului imaginaţiei, iar utopia logosului, ci mai degrabă că ele participă la acestea conform unor modalităţi diferite. Cu alte cuvinte, primul concept (mitul) supune logosul nevoilor imaginaţiei, pe când cel de-al doilea (utopia) pune forţa imaginilor în slujba unui proiect raţional şi performativ. Într-adevăr, în timp ce mitul explică şi ilustrează originea a ceva existent, prezentându-se mereu drept ceva ce nu e cunoscut într-un mod clar, un obiect opac şi uneori misterios, utopia îşi transfigurează obiectul ca pe ceva cunoscut şi dezvăluit din punct de vedere analitic în chiar modalităţile creaţiei sale.

De pildă, pentru a explica misterul legat de originea omului, Platon spune că

---

1. Vezi M. Eliade, *Myth and Reality*, traducere de W.R. Trask, Harper & Row, New York, 1963.
2. J.-J. Wunenburger, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire,* Jean-Pierre Delarge, Paris, 1979; J. Servier, *Storia dell'utopia*, G. de Turris (ed.), Edizioni Mediterranee, Roma, 2002.
3. Vezi C. Braga, „Utopie, Eutopie, Dystopie et Anti-utopie", *Metabasis.it*, septembrie 2006, Anno I, Numero 2 (www.metabasis.it).
4. „Geometrismul se exprimă printr-un primat al simetriei, al planului, al logicii celei mai formale în reprezentare ca şi în comportament." Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere în limba română de Marcel Aderca, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 231.

> în vreme ce întregul pământ a zămislit şi a scos la lumină vieţuitoare de toate felurile, animale şi plante, al nostru s-a vădit a fi sterp în privinţa fiarelor sălbatice şi a rămas lipsit de ele; el a ales pentru sine dintre vieţuitoare şi l-a născut pe om, care le depăşeşte pe celelalte prin cugetare şi care, numai el, recunoaşte şi cinsteşte dreptatea şi pe zei[1].

Citatul arată cum mitul povestit de Platon explică, printr-o naraţiune bogată în imagini şi simboluri, originea umanităţii ca pe un produs spontan al unei Mame-Naturi divinizate, propunând astfel nevoile raţionale ale explicaţiilor cauzale pentru proiecţiile imaginative din cultura Greciei antice. Originea omului rămâne aşadar în mod substanţial opacă, ceea ce este însă justificat şi metabolizat de mit, prin controlarea suferinţei care rezultă din imposibilitatea umanităţii de a fi conştientă în mod direct şi experimental de apariţia sa pe această planetă. Altfel, dacă – de pildă – analizăm o operă clasică a literaturii utopice precum *Cetatea Soarelui*[2] de Campanella, se poate observa cu uşurinţă cum, încă de la bun început, obiectul este cunoscut până în cele mai mici detalii ale sale şi reprezintă o comunitate politică perfectă, în care toate defectele – chiar şi cele arhitecturale – au fost îndreptate:

> în felul acesta, dacă ar fi cucerit primul brâu, cu mai mare caznă ar putea fi cucerit cel de al doilea şi aşa mai departe; drept care, pentru a cuceri oraşul ar trebui cotropit de şapte ori. Dar eu sunt de părere că nici măcar primul nu poate fi cucerit, într-atât e apărat de masivul taluz, de bastioane, turnuri, artilerie şi de şanţurile din afară[3].

În mod evident, *Cetatea Soarelui* contrastează, până şi în structura sa defensivă, cu orice oraş real, reprezentând, în felul său, un model ameliorativ care se dezvăluie numaidecât prin hiperbola inexpugnabilităţii sale. Trebuie de asemenea remarcat că reprezintă un model perfect raţional în care imaginaţia se oferă ca un mijloc spre realizarea completă[4].

---

1. Platon, „Menexenos", în *Platon. Opere II*, traducere în limba română de Nicolae-Şerban Tanaşoca, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976, 237d, pp. 300-301.
2. Vezi Tommaso Campanella, „Cetatea Soarelui", în *Cetatea Soarelui. Poezii filosofice*, traducere în limba română de Smaranda Bratu Elian, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.
3. *Ibidem*, pp. 59-61.
4. Un studiu aprofundat interesant al gândirii politice a lui Campanella poate fi găsit în A. Cesaro, *La Politica come scienza. Questioni di filosofia giuridica e politica nel pensiero di Tommaso Campanella*, Franco Angeli, Milano, 2003.

Mitopia, ca o narațiune hibridă, mereu suspendată între mit și utopie, reprezintă deci o modalitate colectivă de a face față realului (cum se întâmplă mereu în mit) care se explicitează pe sine subiectiv și individual prin modele performative (cum se întâmplă în utopie), chiar dacă proiectează pe rând mintea (înțeleasă ca locul în care se dezvoltă conștiența și conștiința de sine) fiecărui individ într-o dimensiune colectivă și transpersonală. Într-adevăr, prin exploatarea unei retorici imaginative a sintezei[1] dintre necesitățile colective și individuale tipice mitului și utopiei[2], *mitopia* permite acelor narațiuni care se infiltrează în corpul social să își facă apariția, conferindu-i fiecărui individ posibilitatea de a interacționa cu ea în funcție de educația personală și gradul de cultură. Trebuie totuși clarificat faptul că narațiunile *mitopice* nu sunt nici teorii științifice în sensul strict al termenului, nici niște simple reverii, generate în mod spontan în societatea postmodernă. Ele reprezintă mai degrabă un orizont comun de sensuri și valori care se aplică conform specificului fiecărei zone de producție culturală, fiind influențate de logosul rațional și performativ tipic disciplinelor tehnico-științifice, precum și de

1. „Imaginarul vrea mai mult decât un prezent al narațiunii, înțelegerea pretinde ca elementele contradictorii să fie gândite în același timp și sub același raport într-o sinteză." Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 439.
2. „În timp ce utopia apare așadar drept ceva condus de un subiect (chiar și colectiv) care o produce, mitul conduce subiectul și, cu alte cuvinte, îl supune. Aceste trăsături ating perfecțiunea, dezvăluind natura abstractă și ireală a utopiei, care rezultă întotdeauna dintr-un contrast intenționat cu realitatea, pentru că își propune modificarea, remodelarea sau evadarea din ea. Mitul, în schimb, are un scop operativ imediat, încorporat în mod categoric în propria existență, simțind și trăind, coerent cu corpul social, până și în posibila necunoștință a irealității sale, din moment ce se impune pe sine însuși peste și în realitate. Utopia poate fi definită ca un fel de oglindă care reformează sau răstoarnă realitatea, care se arată unei viziuni lucide a minții sau unui intelect activ, într-un sens programatic (presupunând că e considerată drept cadru al unei realități ce urmează să fie creată), sau ca un loc al evadării, în conștientizarea disperată sau ironică a faptului că acest lucru nu poate fi realizat (utopia este mereu dorită, atâta timp cât nu este reală) sau poate ca rezultat al acceptării – resemnate – a relelor societății. Mitul, în schimb, este atât de înrădăcinat în materialul colectivității care îl dezvoltă, încât cea din urmă poate deveni chiar o expresie socio-somatică a mitului însuși." G.M. Chiodi, „Utopia e mito: due componenti della politicità", în *L'irrazionale e la politica profili di simbolica politico-giuridica*, C. Bonvecchio (ed.), E.U.T., Trieste, 2001, pp. 267-280.

imaginarul, imaginalul şi imageria[1] colective care structurează viziunile pe care civilizaţia tehnologică postmodernă le are despre ea însăşi şi despre lume. Formele *mitopice* de narare individuală şi colectivă şi de autonarare pot fi însă mai bine înţelese prin examinarea atentă a relaţiei dintre mesaj şi *mediu* în era comunicării computerizate multimedia.

După cum susţine McLuhan, „mijlocul este mesajul”[2]. Vorbind la modul general şi dincolo de ceea ce autorul afirmă în mod specific despre această chestiune, ne propunem să luăm în considerare identitatea dintre *mediu* şi mesaj în ceea ce priveşte *forma mentis* sau cadrul mental[3] al unui subiect care utilizează anumite mijloace de comunicare pentru a face faţă realităţii. Cu alte cuvinte, televiziunea, computerul, radioul, presa şi orice alte posibile mijloace de comunicare afectează însăşi structura minţii noastre, dezvoltând anumite abilităţi cognitive, determinând în mod precis tocmai modalităţile de organizare a gândirii şi structurile mentale prin care realitatea este organizată, înţeleasă şi decodată.

---

1. „În primul rând, o *imagerie*, aceea care trimite la utilizarea, în viaţa publică, de reprezentări sub formă de imagini ale ideilor sau ale oamenilor, care contribuie la eficacitatea lor. [...] Apoi un *imaginar* în sensul strict de creare de irealităţi, de conţinuturi psihice inventate în toate componentele lor, adică necorespunzând nici unui dat empiric constatabil, observabil. Povestirea despre originea sacră a autorităţii, punerea în scenă teatrală ce asigură carisma unui conducător, invocarea unei societăţi de egali pentru a provoca o insurecţie presupun credinţe şi naraţiuni fără fundament obiectiv, fără verificare experimentală, dar care acţionează asupra spiritelor «ca şi cum» ar avea un raport de fapte autentice. [...] În sfârşit, reprezentări *imaginale*, în sensul în care imaginalul desemnează imagini primordiale, cu acţiune universală, care nu depind numai de condiţiile subiective ale celui ce percepe, ce aderă la ele, ci care se impun spiritului acestuia ca realităţi mentale autonome, ca fapte noetice.” Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginariile politicului*, traducere din franceză de Ionel Buşe şi Laurenţiu Ciontescu-Samfireag, Editura Paideia, Bucureşti, 2005, pp. 86-87.
2. „The medium is the message.” M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Routledge Classics, Londra, 2001, p. 7. *Cf.* Marshall McLuhan, *Să înţelegem media: extensiile omului*, traducere în limba română de Ovidiu George Vitan, Curtea Veche, Bucureşti, 2011, p. 33.
3. „Un cadru mental [*brainframe* – n. tr.] este ceva diferit de o atitudine sau o mentalitate, deşi este şi aceste lucruri şi mult mai mult. Deşi ne structurează şi ne filtrează viziunea asupra lumii, nu reprezintă tocmai o pereche de ochelari de vreun anumit fel – din moment ce cadrul mental nu constă niciodată în structura superficială a conştiinţei, ci în cea profundă.” D. de Kerckhove, *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*, traducere de B. Bassi, Baskerville, Bologna, 1993, p. 11.

După cum afirmă de Kerckhove:

> La un anumit nivel al subconştientului nostru, cadrul mental creat de alfabetizare ne-a influenţat modul de aranjare a gândurilor: cititul ne-a făcut creierul să clasifice şi să combine informaţii exact cum facem cu alfabetul. În mod similar, cadrul mental creat de televiziune ne afectează modul de elaborare a informaţiei. Acest ecran video trage cu fotoni în creierul spectatorului încă de la o vârstă fragedă, şi există dovezi care sugerează că asta ne afectează modul în care ne folosim ochii[1].

Aşadar, civilizaţia occidentală, cea care a construit un mediu planetar caracterizat de un nivel ridicat de dezvoltare tehnologică şi de o răspândire rapidă a tehnologiilor computerizate, produce, de asemenea, noi subiectivităţi, generând noi forme de naraţiune, conforme cu noile media prin care ne raportăm la realitatea înconjurătoare. Trebuie luat în considerare mai ales impactul noilor tehnologii asupra spaţiului mental şi, în consecinţă, asupra celui narativ.

Într-adevăr, mulţumită popularizării extinse a tehnologiei şi ştiinţelor ICT[2], civilizaţia tehnologică postmodernă creează noi forme de subiectivitate care pun sub semnul întrebării dualismul clasic public *vs* privat, dezvoltat de societatea modernă. Cu alte cuvinte, mulţumită inventării computerelor şi cyberspaţiului, activităţile mentale normale, păstrate de obicei în sfera personală drept ceva în întregime privat şi exprimabil la nivel colectiv doar printr-un efort literar (într-un sens larg) care a fost decis şi asupra căruia s-a meditat îndelung, sunt brusc proiectate în exterior datorită computerelor şi spaţiului virtual, devenind astfel locuri ale externalizării mentale *par excellence*.

Computerul chiar imită unele procese mentale precum calculul şi, în acelaşi timp, stimulează proceduri tipice de analogie şi simpatie în cei care îl folosesc, proceduri care îşi au originea în dimensiunea imaginală a existentului.

Cyberspaţiul, în schimb, extinde relaţia minte-maşină (electronică) dincolo de dimensiunea solipsistă a unei astfel de interacţiuni, într-un spaţiu fără limite în care este posibilă referirea la alte diade similare (minte-maşină), încercând încontinuu să fie invizibile, să participe, trăind emoţii dialogice, deşi în mod ireparabil influenţate de un fel de narcisism electronic. Prin urmare, dorinţa de a stabili conexiuni multiple se transformă într-o vizibilitate care tinde să se amestece cu existenţa.

Din nou, după cum observă de Kerckhove succint: „Impactul cyberspaţiului asupra spaţiului mental constă în faptul că activităţile

1. *Ibidem*.
2. Acronimul englez pentru *Information and Communication Technology*.

mentale care erau internalizate şi privatizate de prejudecata alfabetizării sunt acum acum externalizate de ecran”[1]. Astfel, niciodată nu s-a potrivit mai bine mottoul despre valoare al lui Berkeley decât în era informaţională: *esse est percipi* („a exista înseamnă a fi perceput”).

Din ce s-a afirmat până acum, ne putem da seama deja cum *mitopia*, concepută ca o structură noetică[2] pentru a înţelege realitatea ca întreg, prin identificarea şi interpretarea obiectului care este de fiecare dată privit ca propriul său conţinut, reprezintă sintaxa tipică noii *forma mentis* (cadru mental) tehnologice, care rezultă din interacţiunea dintre diada minte-computer şi celelalte media.

În plus, aceasta apare ca o depăşire substanţială, precum şi ca o interogaţie, a unei ordini mai complexe, a mentalităţii mecanice, liniare şi progresive, tipică culturii moderne. Din acest punct de vedere, *mitopia* satisface pe deplin nevoile unei minţi-computer care nu mai e privată, ci supradramatizată în dimensiunea cyberspaţiului virtual.

Într-adevăr, în autocrearea sa ca naraţiune colectivă şi simultan individuală, potrivit modalităţilor tipice ale mitului şi utopiei, *mitopia* îi permite oricărui subiect, prin identificarea cu ea, să absoarbă orizontul de adevăr specific tehno-ştiinţelor dominante, care prelungesc nevoile logosului raţional şi performativ prin intermediul maşinilor, fără a renunţa la puterea imaginilor şi la inevitabila lor polarizare emoţională. *Mitopia*, după cum s-a arătat, îşi are rădăcinile în două niveluri diferite, unul material, structural, şi unul noetic, mental, care se influenţează reciproc.

Primul (cel structural) indică trecerea de la o subiectivitate pur biologică, bazată pe folosirea mijloacelor de comunicare mecanice şi liniare, la una bioelectrică, fundamentată pe o interacţiune puternică cu orice fel de maşini *inteligente*, precum şi pe încercarea de a coloniza însuşi corpul omului prin intermediul lor[3]. Prin urmare, orice tip de experiment este posibil, cum ar fi, de pildă, cel al conectării creierului uman direct la un computer cu scopul de a trata patologii precum pseudocoma. Aceasta reprezintă o afecţiune cauzată de incapacitatea de mişcare şi de vorbire care se manifestă prin paralizia completă a corpului, creierul rămânând cu toate acestea perfect

1. D. de Kerckhove, *The Architecture of Intelligence,* ed. cit., p. 46.
2. Termenul de „structuri noetice” se referă la cele trei principii fundamentale care determină gândirea în general: raţiunea, imaginaţia şi voinţa.
3. Vezi G.O. Longo, *Il simbionte. Prove di umanità futura*, Meltemi, Roma, 2003, şi P. Virilio, „La legge di prossimità”, în *La velocità di liberazione*, T. Villani şi U. Fadini (ed.), La strategia della lumaca, Roma, 1997, pp. 65-72.

intact[1]. Al doilea (cel noetic), în schimb, se exprimă în special la nivel narativ, identificând viziunile dominante despre lume și orizontul de sens în care trăiesc grupurile și indivizii care aparțin civilizației tehnologice.

Dimensiunea logico-rațională a gândirii se combină aici cu cea imaginativă și voluntară, bazată pe principiul performativității, și formează dimensiunea specifică acceptării colective. Un astfel de cadru conceptual ne permite acum să analizăm două narațiuni *mitopice* diferite: pe de o parte, una generală care afectează viziunea despre om în civilizația postmodernă; pe de altă parte, una mai specifică, prin care sunt exemplificate strategiile retorice desfășurate în discursul lui Barack Obama ca președinte al Statelor Unite ale Americii.

Prima narațiune are legătură cu cyborgul, o figură prezentă în imaginarul colectiv prin multe filme și opere literare care au contribuit la popularizarea sa[2]. Termen derivat din englezescul *cybernetic organism*, „cyborg" desemnează o formă umanoidă de viață rezultată din integrarea părților biologice naturale și a celor mecanice artificiale și/sau a celor electronice, care pot de asemenea să reprezinte forme non-umane de viață (animale și/sau vegetale).

Am analizat altundeva în detaliu această figură[3], astfel că aici este suficient să spunem că ea reprezintă o *mitopie* propriu-zisă, din moment ce respectă felul în care am definit conceptul. Într-adevăr, cyborgul se integrează în mai generala teorie evoluționistă[4] a lui Darwin, care, pe lângă faptul că este o teorie științifică în sensul strict al cuvântului, îndeplinește și calitățile unei *mitopii*, mulțumită acestei imagini simbiotice.

La fel ca în mitul platonician, omul provine din pământ, totuși nu dintr-o natură sacralizată, ca în mitologemele legat de Mama-Natură, reprezentând mai degrabă produsul unui proces evoluționist îndelungat, realizat prin interacțiunea dintre viață și materie în

1. Vezi A. Bazzi, „Ecco il computer che legge il pensiero", *Corriere della Sera*, 27 noiembrie 2008.
2. Lista ar fi una foarte lungă, astfel că ne vom limita la menționarea a doar câteva opere dintre cele mai semnificative. În ce privește literatura, vezi P.K. Dick, *Visează androizii oi electrice?*, traducere de Ștefan Ghidoveanu, Nemira, București, 2017, și W. Gibson, *Neuromantul*, traducere de Mihai Dan Pavelescu, Editura Univers, București, 2008. Din cinema: R. Scott, *Blade Runner*, Warner, SUA, 1982, și D. Cronenberg, *Existenz*, Canada, 1999.
3. Vezi P. Bellini, *Cyberfilosofia del potere. Immaginari, ideologie e conflitti della civiltà tecnologica*, pp. 124-138.
4. Vezi C. Darwin, *Originea speciilor*, traducere de Ion E. Fuhn, Editura Herald, București, 2019, și F. Capra, *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems*, Anchor Books, New York, 1996.

decursul mai multor generaţii de fiinţe vii eterogene, care au evoluat timp de milioane de ani, dând naştere umanităţii.

Se presupune deci că la origini: „Atmosfera de la începuturile planetei favoriza formarea de molecule complexe, dintre care unele au devenit catalizatori pentru o varietate de reacţii chimice”[1]. „Multe structuri disipative, lanţuri întinse ale diferitelor reacţii chimice, trebuie să fi evoluat, reacţionat şi eşuat înainte ca elegantul dublu helix[2] al strămoşului nostru absolut să se formeze şi să se reproducă cu o înaltă fidelitate.”[3]

O astfel de naraţiune totuşi nu mai este[4] clasificată exclusiv într-un sens mitic, din moment ce procesul evoluţionist nu este deloc încheiat, nici nu depinde de creaţia unei fiinţe divine ultraumane; deşi în principiu evoluţia se proiectează pe sine în viitor, unde modificări similare sunt, în mod evident, mereu posibile.

Evoluţionismul poate fi deci catalogat ca o naraţiune *mitopică*, datorită faptului că, deschizându-se spre un viitor încă nedefinit, permite ca omul să fie considerat o fiinţă mereu perfectibilă din

1. F. Capra, *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems*, p. 235.
2. ADN, adică acidul dezoxiribonucleic.
3. L. Margulis, D. Sagan, *Microcosmos*, Summit, New York, 1986, p. 236.
4. Am dori să clarificăm unele neînţelegeri. Sokal şi Bricmont au scris recent într-o carte bine-cunoscută: „Sectoare vaste din domeniul umanist şi din ştiinţele sociale par să fi adoptat o filosofie pe care am numi-o, în lipsa unui termen mai potrivit, «postmodernism»: un curent intelectual caracterizat de o respingere mai mult sau mai puţin explicită a tradiţiei raţionaliste a Iluminismului, prin discursuri teoretice care nu au nicio legătură cu vreun test empiric şi printr-un relativism cognitiv şi cultural care priveşte ştiinţa doar ca pe o simplă «naraţiune», un «mit» sau un construct social printre multe altele”. A.D. Sokal, J. Bricmont, *Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*, Picador USA, New York, 1999, p. 1. Am vrea să specificăm că nu ne referim aici, la fel ca în restul producţiei noastre ştiinţifice, la teorii ştiinţifice ca naraţiuni fantastice sau imaginare, ci folosim termenul de „mit” pentru a desemna influenţele imaginative ale unor teorii de acest fel în câmpul social, precum şi pentru a evidenţia faptul că acestea nu corespund niciodată unui absolut, acoperind toate posibilităţile gândirii. Ele reprezintă mai degrabă, la fel ca orice lucru uman, subiectul unei interpretări critice în care realitatea este definită într-un mod univoc. Ştiinţa nu este pentru noi un mit în sensul unui construct imaginar, ireal, ci este considerată mitopoietică datorită faptului că structurează o viziune despre lume şi afectează în mod profund creaţia imaginarului/imaginalului colectiv, instituind orizontul valoric al civilizaţiei noastre. În acest ultim înţeles – şi omiţând lucrurile care aparţin în mod specific câmpului său de aplicaţie, asupra căruia doar specialistul îşi poate da cu părerea – ştiinţa poate fi aşadar considerată un mit sau o naraţiune *mitopică*.

punct de vedere genetic, care poate fi, în principiu, tratată tehnologic, prin manipularea codului său genetic (adică prin înlocuirea naturii) şi prin grefarea unor părţi electronice în corpul său pentru a-i îmbunătăţi caracteristicile.

În acest sens, deşi naraţiunea evoluţionistă se limitează iniţial la justificarea prezenţei omului pe planeta noastră (ca în mit), totuşi, după cum demonstrează receptivitatea la viitor încă de la bun început, ca urmare a celor mai recente descoperiri din genetică şi a noilor tehnologii informaţionale şi electronice, aceasta se transformă într-o *mitopie* prin imaginea cyborgului, deschizându-se spre o dimensiune performativă care îi permite o dezvoltare semantică de acest fel.

Această naraţiune nu se limitează la o zonă pur ştiinţifică, ci provoacă mai degrabă o proliferare de imagini simbiotice ale întregului, influenţând corpul social şi orizontul de valoare care îl formează. A doua naraţiune *mitopică*, privită în cadrul unui câmp în esenţă comunicativ, în relaţie cu generarea consimţământului social, priveşte, după cum s-a afirmat deja, retorica politică adoptată de recent alesul preşedinte al Statelor Unite ale Americii.

Barack Obama a folosit două sloganuri extrem de sugestive în timpul campaniei sale: *Yes we can* [„Da, putem" – n. tr.] şi *Change we can believe in* [„Schimbarea în care putem crede" – n. tr.]. În primul dintre ele, construit din trei cuvinte foarte simple, termenul *yes* indică la început o dimensiune a optimismului şi participării, conectată cu actul afirmării, în care o atitudine pozitivă generală se opune în mod categoric actului implicit al negării, ca o voinţă de a refuza. Acest generic şi lipsit de obiect *yes* găseşte apoi în expresia *we can* un sens colectiv al afirmării, tocmai datorită folosirii pronumelui *we*, la persoana întâi plural, evocând un puternic sentiment de comunitate.

Cel de-al doilea îşi construieşte, în schimb, semnificaţia generală de unitate şi putere prin verbul modal *can*, care exprimă o voinţă deschisă, fără un obiect precis, dar menită să fie completată de fiecare înaintea unei schimbări, despre care preşedintele Obama presupune că reprezintă adevărata voinţă a poporului american. Acest al doilea slogan, care este puţin mai complex decât primul, se situează în mod ideal în completarea primului, precum şi ca începutul unei noi epoci.

Pe de o parte, el completează verbul *can* prin intermediul termenului *change*, care aparţine unui câmp semantic ce implică în mod inevitabil concepte precum transformarea, mutaţia şi viitorul, care din nou se referă la expresia *we can*, de asemenea conectată cu sloganul precedent, deşi realizează o tranzitare spre obiectul său, puternicul concept de *believe in*.

Expresia comunică ideea de a crede în noi înşine, de asemenea accentuată prin sublinierea *we can*, şi confirmă absenţa unui obiect; mai mult, forma verbală *believe in* contribuie la reamintirea unei idei cu putere divină şi escatologică, din moment ce aceasta se foloseşte de obicei fie pentru a afirma credinţa, fie ca o certitudine personală cu privire la ceva sfânt şi inviolabil. Aceste sloganuri, care trebuie analizate în cadrul american al alegerilor şi a diverselor nuanţe semantice dezvăluite prin campania politică corespunzătoare[1], pot fi asociate în mod categoric cu mitul fondator al Statelor Unite ale Americii, proiectându-l într-un viitor în care doar aptitudinile performative individuale şi colective pot crea o societate justă şi perfectă.

Într-adevăr, astfel de mituri se bazează, după cum ne reaminteşte Wunenburger, pe patru elemente fundamentale: maniheismul moral, ideea matriarhală a Americii, mitul egalitarian multietnic şi cultul banilor[2]. Acesta este motivul pentru care Statele Unite ale Americii s-au hrănit mereu dintr-un imaginar colectiv înrudit cu percepţia că Părinţii lor fondatori fuseseră aleşi pentru o nouă stăpânire a lui Dumnezeu pe pământ, reprezentând astfel nişte fiinţe bune (maniheism moral), spre deosebire de indieni şi de toţi ceilalţi în general[3].

De asemenea, trebuie adăugate ideea unei fraternităţi bazate pe imaginea unei societăţi care produce abundenţă şi oferă garanţia siguranţei (ideea matriarhală a Americii)[4], precum şi conceptul solid al egalităţii, rezultând dintr-o natură providenţială (mitul egalitarian)[5], şi credinţa într-un destin care constă în producerea de bogăţie, exprimată simbolic prin bani (ca un obiect cultic)[6] şi obţinută prin exploatarea unor resurse naturale uriaşe.

Toate aceste elemente se îmbină în mod eficient în discursurile şi textele lui Obama, transformându-se astfel din mit în *mitopie*. După ce denunţă explicit cele trei crize majore cu care Statele Unite ale Americii şi întreaga lume se confruntă în prezent, adică războaiele din Irak şi Afganistan, schimbările climatice cauzate de poluare şi spirala negativă dezastruoasă în care a intrat economia globalizată[7], Obama prezintă poporului american noua sa viziune fondatoare.

---

1. Vezi http://www.barackobama.com/index.php 2009.
2. Vezi J.-J. Wunenburger, *Imaginariile politicului*, ed. cit., pp. 95-99.
3. *Ibidem.*
4. *Ibidem.*
5. *Ibidem*.
6. *Ibidem*.
7. „Naţiunea noastră se află în mijlocul a două războaie – cel din Irak, care trebuie să se încheie, şi cel din Afganistan, care este şi a fost mereu principalul front în lupta împotriva terorii. Planeta noastre se află în toiul unei crize climatice care, dacă nu intervenim, ar putea devasta

Această viziune preia mitul referitor la originile SUA şi îl proiectează într-o perspectivă utopică şi performativă asupra viitorului. După cum el însuşi scrie referindu-se la majoritatea celor decepţionaţi şi, desigur, la toţi oamenii săi (democraţi, republicani şi independenţi):

> Sunt pregătiţi să se unească şi să aleagă un viitor nou şi mai bun pentru America... Viziunea mea pentru America se bazează pe valorile care au făcut-o întotdeauna să fie cea mai bună ţară de pe Pământ (maniheism moral)[1] – valori despre care mi s-a vorbit pe verandele unor case şi în ferme de familie (ideea matriarhală a Americii)[2]; în subsoluri de biserici şi în adunări din primării pe parcursul ultimelor optsprezece luni (mitul egalitarian, viitorul preşedinte ascultă pe toată lumea)[3]. Oamenii pe care i-am întâlnit ştiu că guvernul nu ne poate rezolva toate problemele, şi nu se aşteaptă la asta. Ei cred în responsabilitatea personală, în munca şi în independenţa lor. Nu vor ca taxele pe care le plătesc să fie irosite (cultul banilor şi al muncii productive)[4] [5].

Ceva mai încolo în introducere, el face un apel la solidaritate, prin care naţiunea şi poporul să îşi unească în mod ideal forţele printr-o participare situată la cel mai înalt nivel[6]. Astfel, îşi evocă proiectul performativ utopic, alcătuit dintr-un nou mod de a înţelege relaţia dintre finanţe şi economia productivă, dintr-o pedagogie inovatoare bazată pe studiu, şi nu pe jocuri sau narcoza electronică, dintr-o reducere a puterii marilor corporaţii, din eliminarea avantajului fiscal pentru cei din funcţii de conducere şi din noi modalităţi de producere a energiei care să respecte mediul[7].

---

lumea pe care copiii noştru o vor moşteni. Iar economia noastră se află pe o spirală descendentă în care milioane de americani îşi pierd casele, slujbele şi credinţa în promisiunea fundamentală a Americii – că indiferent de unde vii, sau cum arăţi, sau ce părinţi ai, asta e o ţară în care poţi reuşi dacă încerci." B. Obama, *Change We Can Believe in: Barack Obama's Plan to Renew America's Promise*, Three Rivers Press, New York, 2008, pp. 1-2.

1. Paranteza noastră.
2. Paranteza noastră.
3. Paranteza noastră.
4. Paranteza noastră.
5. B. Obama, *Change We Can Believe in: Barack Obama's Plan to Renew America's Promise*, ed. cit., pp. 2-3.
6. „...singurul mod în care putem ajunge la viitorul pe care ni-l dorim este să fim dispuşi să muncim împreună ca o singură naţiune şi ca un singur popor. Asta este sarcina noastră în lunile şi anii următori şi aştept să mă alătur vouă, tuturor, în acest efort." *Ibidem*, p. 7.
7. Vezi *ibidem*, pp. 3-5.

Potrivit modelului interpretativ pe care l-am conceput şi elaborat până acum, aceasta reprezintă din toate punctele de vedere o naraţiune *mitopică*. Fără îndoială, apelând la mitul fondator al Americii şi, de asemenea, prin intermediul folosirii intensive a celor mai dezvoltate sisteme mass-media, Obama construieşte un model fondator în care dimensiunea individuală (I) şi cea colectivă (*we*) se suprapun constant. Mai mult decât atât, el identifică un proiect performativ clar, în care valorile originale care formează contractul social american pot fi plasate în viitorul apropiat, în legătură cu noul model de dezvoltare socio-culturală prezentat. Vorbind la modul mai general, o astfel de naraţiune se inspiră din proiectul biopolitic[1], care reprezintă o *mitopie* în varianta ei postmodernă. După cum bine amintesc Hardt şi Negri:

> Bioputerea este o formă de putere care reglează viaţa socială din interiorul ei, urmărind-o, interpretând-o, absorbind-o şi rearticulând-o. Puterea poate obţine conducerea efectivă asupra întregii vieţi a populaţiei numai atunci când devine o funcţie integrală, vitală, pe care fiecare individ o acceptă şi reactivează de bunăvoie... Cea mai importantă funcţie a acestei puteri este investirea vieţii până în cele mai mici detalii, iar principala sa sarcină este administrarea vieţii. Bioputerea se referă deci la o situaţie în care ceea ce reprezintă în mod direct miza puterii este producerea şi reproducerea vieţii înseşi[2].

După cum se poate observa din pasajul de mai sus, biopolitica în calitate de proiect al producerii, reproducerii şi administrării vieţii înseşi formează cel mai general cadru în care naraţiunea lui Obama poate fi plasată.

Cum să nu sesizezi deci sensul profund ce leagă biopolitica de proiectul recent alesului preşedinte al Statelor Unite, care se concentrează pe reînnoirea promisiunii americane prin reforme menite să schimbe viaţa cetăţenilor, consolidând un sentiment de acceptare generală în care individualul şi colectivul se suprapun, încălcând astfel graniţa modernă ce desparte dimensiunea publică de cea privată? Afirmând că trebuie să ne bazăm pe o schimbare a gestionării financiare şi sanitare spre beneficiul clasei de mijloc, pe dezvoltarea formelor de producere a energiei compatibile cu mediul, pe progresul ştiinţific şi tehnologic, pe o conducere la scară mondială şi pe lupta împotriva criminalităţii, el prezintă o acţiune biopolitică, întrucât

1. M. Foucault, *Naşterea biopoliticii*: *cursuri ţinute la Collège de France (1978-1979)*, ed. îngrijită de Michel Senellart sub îndrumarea lui François Ewald şi Alessandro Fontana, traducere de Bogdan Ghiu, Idea, Cluj-Napoca, 2007.
2. M. Hardt, A. Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts – Londra, 2000, pp. 23-24.

impune o ordine în care puterea și gestionarea vieții individuale și colective se unesc și se încorporează una pe cealaltă. Un astfel de orizont biopolitic este în sine o *mitopie*. Biopolitica, de fapt, nu face altceva decât să recupereze mitul originar al perioadei moderne asociat cu preamărirea individualului, rațiunii și acceptării, derivate din tradiția iluministă și contractualistă, construind prin acestea o narațiune deschisă spre o utopie aflată mereu într-un viitor în care indivizii și comunitatea funcționează conform principiului vaselor comunicante. Dacă individul care se îmbogățește prin produsul muncii sale și creierului său și îmbogățește de asemenea societatea este fondatorul epocii moderne, piatra de temelie a societății și a constituției statului contractualist[1], în epoca postmodernă, un astfel de individ este înlocuit de agregate de tip neotribal[2]. Aceste agregate sunt, cu alte cuvinte, containere *mitopice* simbolice, locuri virtuale, zone semantice în care fiecare individ își poate scrie propria poveste în cadrul unei *mitopii* biopolitice globale. Sistemul biopolitic depășește astfel individualismul modern, permițându-i oricărui individ să se exprime pe sine fluctuând între diferite grupuri identitare și implicându-l ca pe un element esențial al unei inteligențe colective organizate în Rețea.

Rezumând subiectul inițial al acestei scurte lucrări, putem afirma că, dacă civilizația occidentală inaugurează, prin Platon, o călătorie demitologizantă dictată de logos, civilizația globală se întoarce în prezent în mod hotărâtor la mit, datorită celor mai recente tehnologii (informațională, electronică și genetică), readaptându-l prin *mitopie* la nevoile performative ale raționalității tehnico-științifice.

1. Vezi T. Hobbes, „Of the Natural Condition of Mankind as Concerning Their Felicity and Misery" și „Of the Causes, Generation, and Definition of a Common-wealth", în *Leviathan: or, The Matter, Forme and Power of a Common-wealth Ecclesiasticall and Civil*, Barnes & Noble Books, New York, 2004; J. Locke, „Of the State of Nature" și „Of the Beginning of political Societies", în *Second Treatise of Civil Government*, Hackett Pub. Co, Indianapolis, Ind., 1980.
2. Vezi M. Maffesoli, *The Time of the Tribes, The Decline of Individualism in Mass Society*, traducere de D. Smith, Sage Publication, Londra, Thousand Oaks, Calif., 2000; P. Bellini, *Cyberfilosofia del potere. Immaginari, ideologie e conflitti della civiltà tecnologica*, ed. cit., pp. 95-107.

Dezbatere

Participă: Corin Braga, Ruxandra Cesereanu, Laura Pavel, Doru Pop, Mihaela Ursa, Călin Teutişan, Radu Toderici

Corin Braga: Reluăm dezbaterile celui de-al doilea „sezon" al întâlnirilor *Phantasma*. Au trecut doi ani de la ultima noastră masă rotundă, între timp am publicat un volum cu primele contribuţii la dezbaterile *Phantasma*. Intenţia noastră este de a continua cu un al doilea volum, *Concepte şi metode în cercetarea imaginarului 2. Invitaţii Phantasma*; până acum i-am avut ca propunători pe Basarab Nicolescu, Mircea Cărtărescu, Călin-Andrei Mihăilescu şi Alexandru Muşina, iar astăzi ne bucurăm de prezenţa unui oaspete din afara ţării, din Italia, Paolo Bellini, de la Università degli Studi dell'Insubria, de la catedra de Comunicare, Ştiinţă şi Media. Ne-am întâlnit în cadrul reţelei de Centre de Cercetare a Imaginarului, la diverse conferinţe la Milano, la Lyon, la Varese, la Cluj. Paolo este autorul unui volum, *Cyberfilosofia del potere*, publicat în 2007, care pregăteşte dezbaterea noastră de astăzi. El e interesat mai ales de imaginarul social, de funcţionarea colectivă a imaginilor şi ideilor. Textul său, intitulat „Conceptul de *mitopie* şi civilizaţia tehnologică" (publicat în *Caietele Echinox*, nr. 16/2009), se ocupă de civilizaţia globalizată contemporană. El pleacă de la ideea că noile „mituri" şi scenariile explicative ale lumii reflectă tot mai mult evoluţia spectaculoasă a tehnologiilor şi a sistemului media. Asistăm la o colonizare tehnologică a umanităţii, atât la nivel mental şi cultural, cât şi la nivel material şi corporal. Pentru a descrie îmbinarea între aspectele fantastice, mitice, şi cele proiective, utopice, ale acestei viziuni complexe, Paolo Bellini creează conceptul oximoronic de *mitopie*.

Conceptul este format din îmbinarea a două cuvinte, cuvântul „mit" şi cuvântul „utopie". Cum în ultimii ani am studiat conceptul de utopie şi, de asemenea, un mit foarte puternic, acela al grădinii Edenului, aş încerca să fac o prezentare introductivă a fundalului cultural al mitului grădinii Edenului şi al utopiei. Ca *topos* în cultura europeană, utopia este succesoarea grădinii Edenului. Această continuitate a fost deja observată de Jean-Jacques Wunenburger, care afirma că grădina Edenului şi utopia sunt variante ale aceluiaşi arhetip, *le lieu idéal*, locul ideal, *le lieu rêvé*, locul visat. Cu toate acestea, ştim foarte bine că utopia a fost receptată începând din Renaştere ca un gen literar complet nou, ca o temă distinctă faţă

de bazinul semantic al Evului Mediu. Ştim şi motivul pentru care s-a întâmplat acest lucru: erudiţii Renaşterii au vrut să semnalizeze foarte clar diferenţele faţă de Evul Mediu, aşa că au promovat ideea că, aşa cum o arată şi numele, Renaşterea reprezintă o ruptură faţă de cultura medievală creştină precedentă. Astfel încât ei au fost interesaţi să sublinieze diferenţele şi să mascheze continuităţile faţă de Evul Mediu.

Studiind cele două subiecte, cred că pot demonstra că există o continuitate clară între grădina Edenului, sau paradisul terestru, şi utopie. Cum poate fi argumentată această continuitate? De pildă, în Evul Mediu, clericii au încercat să demonstreze existenţa literală a paradisului terestru punându-l pe hărţile care reprezentau lumea. I-au atribuit diverse locaţii; unii afirmau că paradisul terestru se găseşte în Orientul Îndepărtat, la marginea lumii cunoscute (*oecumena*), dincolo de China sau de Indiile fabuloase; alţii plasau paradisul mai degrabă în sud, în Africa, la izvoarele Nilului, sau chiar în emisfera sudică, într-o insulă, aşa cum Dante plasează paradisul terestru pe vârful muntelui Purgatoriului la antipozii Ierusalimului; alţii au scris că paradisul terestru se află undeva la vest, pentru că asimilaseră mitologia celtică, mitologie care plasa Avalonul undeva spre apus, cum se întâmplă în poemul *Pantheon* al lui Goffredo da Viterbo; alţii au situat paradisul terestru în Hiperboreea, din cauza tradiţiei provenind din Antichitate care presupunea că locuitorii Hiperboreei sunt oameni foarte înţelepţi, deci paradisul terestru ar fi trebuit să se găsească acolo; un autor plasează paradisul terestru chiar în Franţa; în Renaştere, o întreagă serie de erudiţi catolici şi protestanţi au propus, pe baza unor analize filologice şi geografice amănunţite, ca locaţie a paradisului Orientul Apropiat, undeva în Mesopotamia, sau în munţii Armeniei ori în Palestina. De ce vă spun toate acestea? Pentru că genul utopic, care este moştenitorul literaturii medievale de călători iniţiatice, îşi plasează cetăţile ideale în aceleaşi locuri în care era plasat paradisul terestru în literatura medievală. Nu există vreo poziţionare, din cele menţionate anterior, care să nu fi fost reluată de vreun utopist sau altul. Aşadar, există o continuitate evidentă între cele două teme. Mai mult, se poate demonstra că literatura călătoriilor extraordinare din secolele al XVII-lea – al XIX-lea, până la Jules Verne, e construită pe aceleaşi patternuri şi folosind aceeaşi grilă şi aceleaşi locaţii pe care le utiliza literatura despre paradisul terestru din Evul Mediu. Toate rasele monstruoase, toată flora şi fauna exotică şi mirobolantă, toate elementele de scenariu ce ţin de schema iniţiatică a călătoriilor fantastice ale Evului Mediu sunt moştenite de scrierile utopice. Există, prin urmare, o continuite de fundal între cele două subiecte.

Cum spuneam mai înainte, erudiţii Renaşterii au încercat să sublinieze diferenţele care separă Renaşterea de scrierile ce ţin de Evul Mediu. Într-adevăr, putem construi o serie de distincţii tipologice între paradisul terestru şi utopie. Cred că cea mai importantă constă în faptul că paradistrul terestru e o construcţie a lui Dumnezeu, în timp ce utopia e o creaţie a omului. Avem aici distincţia principală dintre teocraţia şi teologia Evului Mediu şi umanismul şi antropocentrismul Renaşterii. Nu este însă singura distincţie. Pentru a vorbi de paradisul terestru, trebuie să foloseşti elemente ce ţin de gândirea vrăjită (*pensée enchantée*), trebuie să utilizezi imagini ale miraculosului, şi asta pentru că grădina Edenului ţine de supranatural, e creată de Dumnezeu, iar miracolele, creştine sau păgâne, coagulează pe hărţi acolo, în jurul grădinii Edenului. Pentru utopie, în schimb, nu mai avem o dimensiune supranaturală, ci una terestră, contingentă sau imanentă. Ne aflăm în natură – nu natura exterioară, ci natura umană, utopia este un artefact, de sorginte socială. În acest fel putem separa grădina Edenului şi utopia în funcţie de o gândire religioasă, respectiv alta raţională. Această distincţie a fost observată de diverşi teoreticieni care au tratat subiectul utopiei şi care au accentuat faptul că, pentru a descrie sau a construi o utopie, trebuie să aplici metoda carteziană de gândire logică. Orice utopie e construită în jurul unei idei platonice de tipul statului ideal. Aşadar, aceste două tipuri de gândire, mitul şi utopia, au mers pe drumuri diferite... până acum, când Paolo ne propune să le combinăm, să regăsim punctul de convergenţă a mitului ca poveste fantastică, supranaturală, despre zei sau eroi nu întru totul umani, cu utopia, ca un construct social, bazat pe raţiune şi geniu tehnologic.

Dincolo de această introducere, aş mai vrea să adaug că utopia a funcţionat ca o compensaţie pentru paradisul pierdut. Ştim cu toţii că grădina Edenului a fost închisă după comiterea păcatului originar, iar Dumnezeu a pus heruvimi cu săbii de foc la intrare; în literatura medievală, vedem această interdicţie la lucru în momentul în care diverşi călători străbat India, Asia şi ajung în apropierea paradisului terestru, dar nu le este permis să intre. În teologia creştină, orice încercare de a intra în paradisul terestru, în această viaţă, compromite mântuirea în cealaltă viaţă, deoarece promisiunea cristică se referă la paradisul ceresc, şi nu la cel pământesc. Utopia este un vis frumos, o fantasmă compensatoare prin care oamenii vor să redeschidă grădina pierdută; dacă Dumnezeu nu este dispus s-o facă, dacă El nu le permite accesul în Eden, iată că oamenii îşi construiesc propria grădină terestră, un paradis social, colectiv. Pentru Biserică, evident, această idee era o erezie, mulţi dintre autorii de utopii fiind consideraţi eretici, pentru că nu se bazau pe scrierile bisericeşti, pe mesajul lui Isus, pe mântuirea prin Hristos, şi ofereau un alt tip de

salvare, diferită de cea ecleziastică, o mântuire laică, chiar păgână, în care oamenii locuiesc ca Adam şi Eva într-un spaţiu ce seamănă cu grădina Edenului. Unul dintre capetele de acuzare ale Bisericii împotriva utopiei era acela că oamenii care locuiesc în utopii sunt în afara păcatului originar şi prin urmare nu au nevoie pentru mântuire de Hristos şi Biserică.

Am făcut acest expozeu istoric despre grădina Edenului şi utopie pentru a arăta diferenţele dintre ele şi căile diferite pe care o ia fiecare, căi care într-un fel sunt simptomatice pentru schizoidia culturii noastre dezvrăjite, în care religia şi gândirea mitică sunt considerate erori de către gândirea raţională, intelect şi logos. Întrebarea care se pune este dacă această distincţie nu e cumva depăşită azi. Trăim oare într-o epocă în care conceptele de *mythos* şi *logos* ar trebui să fie din nou înţelese împreună?

Mit şi utopie

Paolo Bellini: Se pare că în civilizaţia contemporană avem în mod normal doi poli ai naraţiunii: polul mitului şi polul utopiei. De ce? Fiindcă mitul ţine de o tipologie narativă care arată şi explică originile unui lucru, cum este cosmosul sau universul. În scrierile antice, mitul e o naraţiune care arată cum este făcut sau creat un lucru sau o fiinţă, spre exemplu omul. Utopia e diferită, pentru că nu pleacă de la zero, ci de la ceea ce preexistă; ea încearcă să transforme realitatea, să construiască un model pentru o realitate nouă, mai bună decât realitatea existentă. Se poate vorbi de utopie cu referire la idealismul lui Platon, dar utopia nu este întotdeauna o lume ireală, un paradis la care nu putem ajunge; utopia e, în general, un model realizabil în civilizaţia industrială contemporană. Am încercat să înţeleg naraţiunea care formează valorile civilizaţiei noastre şi, mai mult, să înţeleg originea şi viitorul acestei naraţiuni. Schematic spus, originea este explicată de mit, iar viitorul este descris de utopie. Avem de-a face aşadar cu o naraţiune descriptivă a lumii noastre care propune o explicaţie a originilor, o explicaţie deschisă, cu scopul de a produce o acţiune [*performance*] în vederea producerii viitorului. Să luăm ca exemplu teoria evoluţionistă. Ce este teoria evoluţionistă? Este o naraţiune care vorbeşte despre om, despre naşterea omului în lume. În cazul ei, originea omului nu se datorează lui Dumnezeu, nu ţine de ceva supranatural, care ar fi responsabil pentru naşterea omului. De asemenea, nu există un sfârşit al naraţiunii. Faptul că nu există un scop final, bine orientat, al rasei umane

face ca omul să poată fi studiat şi îmbunătăţit cu ajutorul manipulării codului genetic. Avem şi o imagine în care converg aceste elemente de paradigmă: aceea a cyborgului. Este o imagine vehiculată de literatura contemporană, deseori de literatura science-fiction sau de film, dacă ne gândim la *Matrix* sau, în general, la filmul contemporan care se referă la viitor – de pildă, *Existenz* al lui Cronenberg. Acest film prezintă un om care nu mai este om, un om colonizat de o maşinărie tehnologică, un om a cărui origine stă în manipularea codului genetic, aşa cum se întâmplă şi în romanul lui Philip K. Dick *Visează androizii oi electrice?* Sau în *Gattaca*. O asemenea poveste nu este un mit şi nu este nici o utopie, ci un concept oximoronic care le îmbină pe ambele. Pentru mine, acest concept oximoronic structurează orizontul nostru de valori. Pe el l-am numit „mitopie".

Ruxandra Cesereanu: Am o întrebare: de ce insişti pe figura oximoronului, a opoziţiei?

Paolo Bellini: Mi se pare că această figură retorică explică bine semnificaţia mitopiei, deoarece îmbină semnificaţia celor doi termeni aflaţi la poli opuşi.

Călin Teutişan: Cum spunea Corin, până acum au existat două feluri extrem de diferite de a înţelege funcţiile mitului şi ale utopiei, şi, probabil, de aceea Paolo crede că „mitopia", ca termen, pune împreună două concepte foarte diferite în ceea ce priveşte funcţia lor culturală.

Ruxandra Cesereanu: Ar fi totuşi o problemă. În cadrul termenului hibrid de „mitopie", utopia poate trimite în mod evident la o eutopie, dar şi la o distopie.

Paolo Bellini: Da, avem distopie dacă vrem să prezentăm o realitate negativă al cărei rău şi a cărei disfuncţionalitate se pot agrava în viitor.

Ruxandra Cesereanu: Atunci, de ce nu putem vorbi de *coincidentia oppositorum*?

Paolo Bellini: Da, se poate face. Într-un alt text al meu vorbesc despre *complexio oppositorum*, *coincidentia oppositorum*. În textul de acum despre mitopie folosesc conceptul mai general de oximoron.

Corin Braga: Oximoronul nu e o schemă filosofică, precum *coincidentia oppositorum*, ci una retorică, una care aduce împreună termenii opuşi.

Doru Pop: Am impresia că vorbim despre două structuri narative care nu sunt în mod normal în relaţie conflictuală una cu alta. Corin a descris natura tranzitorie a mitului paradisului înspre utopie. Aş sugera să nu vorbim de o contradicţie, ci pur şi simplu despre două

structuri narative care se dezvoltă în contexte istorice diferite, ca alternative, fără a fi conflictuale. Şi poate tocmai despre acest aspect vorbea Ruxandra: odată ce vorbim despre contradicţie, punem termenii într-o relaţie de opoziţie; întrebarea mea, prin care mă alătur Ruxandrei, este aceea dacă nu cumva vorbim chiar despre structuri narative care sunt legate una de alta, nu opuse; ele se referă, în fond, la aceeaşi problemă umană, fără a fi neapărat în conflict. De pildă, teoria marxistă a fost pentru mai mult de un secol doar o utopie, propunând un paradis mitologic şi în acelaşi timp raţional, pe când, în practică, marxismul s-a dovedit a fi ceva complet diferit de naraţiunea care îl descria. În acelaşi timp, marxismul din sud-estul Europei, după căderea comunismului, își recâștigă puterea narativă.

Corin Braga: Şi pe cea utopică.

Doru Pop: Da, şi pe aceea utopică. Magia utopică a marxismului ne bântuie. Aş întreba aşadar dacă e vorba de doi termeni opuşi luaţi împreună, sau e vorba despre o naraţiune nouă, postmodernă...

Paolo Bellini: Am putea vorbi şi la Marx de o mitopie. Diferenţa faţă de mitopia contemporană constă în aceea că mitopia lui Marx nu funcţionează, în timp ce mitopia cyborgului sau mitopia lui Barack Obama pot să funcţioneze.

Doru Pop: *Pot* să funcţioneze, dar funcţionează *cu adevărat*?

Paolo Bellini: Mitopia e ceva ce poate funcţiona, care poate structura societatea. De exemplu, atunci când Marx este pus în practică, putem vorbi de o mitopie. Atunci când Marx este exclus din practica zilnică, vorbim doar de o utopie.

Laura Pavel: Aşadar, puneţi mai degrabă accentul pe termenul de „origine", pe stadiul originar al unui fenomen, în opoziţie funcţională cu acela de „viitor". Pe de altă parte, înţeleg că mitopia este ceva performativ, ceva a cărui esenţă este să fie pus în aplicare, în societate, în timp ce utopia ar fi doar un gen literar sau o fantasmă care nu are tangenţe cu realul, care nu poate fi pusă în practică.

Paolo Bellini: Să luăm utopia lui Tommaso Campanella. Utopia lui Campanella e un model care nu poate funcţiona corect. Această utopie e un model din care ne putem inspira, care ne poate ghida acţiunile, dar pe care nu-l putem pune în aplicare în realitate. Mitopia, în schimb, e ceva real sau realizabil.

Mihaela Ursa: Cum aţi realiza o mitopie bazată pe Campanella? Ce ar trebui făcut cu o utopie pentru a fi transformată în mitopie? Totul ţine de posibilitatea de a pune în practică?

Paolo Bellini: În cazul lui Campanella, ai nevoie de ceva ce textul nu conţine, şi anume o naraţiune despre originile oraşului. Această naraţiune nu există, există doar prezentarea oraşului, doar oraşul ideal. În sursele platonice, de pildă, ai putea găsi, trebuie să gândesc mai focalizat problema, dar există o mitopie în *Republica* lui Platon, şi asta pentru că în *Republica* găsim o naraţiune despre naşterea cetăţii. Iar relatarea naşterii cetăţii este coerentă cu contextul indo-european, pentru că respectă tripartiţia funcţională descoperită de Dumézil în civilizaţiile antice şi este omoloagă cu structurile pe care le regăsim în Evul Mediu în centrul şi nordul Europei. Cele trei figuri, preotul sau filosoful, războinicul şi producătorul, din *Republica* reproduc mitul de origine al societăţii indo-europene.

Doru Pop: În termenii practicii politice, ai praxisului în sensul dat de Marx, înseamnă că putem descrie Statele Unite ca pe o mitopie. Avem, pentru început, mitul de origine, naraţiunea părinţilor fondatori, apoi ficţiunea orientată înspre viitor, în sensul ţării perfecte, al societăţii perfecte. L-aţi menţionat pe preşedintele Obama; cum aţi descrie discursurile lui în ceea ce priveşte recuperarea naraţiunii părinţilor fondatori şi promisiunea unui viitor prosper care vine din aceeaşi tradiţie?

Paolo Bellini: Pentru mine, discursul lui Obama se încadrează perfect în termenul de „mitopie". El apelează la mitul originilor din cultura Statelor Unite, se ia pe sine şi se aşază în interiorul mitului originilor. Propune aşadar o revenire la vechiul mit al construirii Americii.

Doru Pop: De acord, însă în acest caz vorbim doar de aspectul propagandistic al mitologiei. Dacă întreaga colonizare a Americii se baza pe mitul paradisului, Eldorado, fântâna tinereţii veşnice, mituri ce erau propagate în ţările europene, unii dintre pelerinii care au părăsit Europa au folosit aceste mituri cu scopul de a genera acţiuni sociale. Deci întrebarea rămâne aceeaşi: nu vorbim exclusiv despre latura propagandistică a mitului? Pentru că atunci când asociem promisiuni de viitor cu un mit al originilor vorbim de utilizarea manipulatorie a mitului.

Reţele, tehnologii, discurs

Paolo Bellini: Pentru a răspunde întrebării, trebuie să diferenţiem între comunicarea în contemporaneitate şi comunicarea în trecut. Azi, cu ajutorul computerului şi al reţelelor, avem noi posibilităţi de

comunicare. Care sunt acestea? Prin *web*, avem de-a face simultan cu un „eu" şi un „noi", iar aceste două dimensiuni tind să se acopere reciproc; în plus, structura mentală a unui om care foloseşte noile tehnologii este cu totul alta decât aceea a unui om din trecut, care utiliza preponderent dimensiunea orală a comunicării. În această nouă structură mentală, Eu dialoghez cu Celălalt, dar nu un Celălalt empiric, ci unul înglobat în sistemul comunicaţional. Ce este Obama? El este un star al sistemului comunicaţional, e un om virtual, nu e un om empiric. Desigur, el există şi ca un om empiric, însă pentru cei care votează e un om virtual, unul care poate reflecta orice Eu individual. *Yes, we can* sau *Change we can believe in* – ce înseamnă? *Yes, we can*? Ce anume putem? Întrebarea rămâne deschisă, rolul ei e să fie permanent deschisă. *Yes, we can* lupta pentru drepturile homosexualului, *Yes, we can* milita pentru drepturile omului de culoare, *Yes, we can* pentru drepturile indianului nativ, *Yes, we can* pentru noua economie, iar ca votant, aş putea gândi *Yes, I can*, împreună cu Obama. Acesta e un mesaj deschis, care vrea să reflecte fiecare Eu din societate într-un Noi mai amplu. În mod normal, societatea neoliberală se bazează pe individ. În cazul lui Obama, această individualitate e înglobată într-o tipologie care îl depăşeşte pe Eu prin Noi.

Doru Pop: După cum înţeleg lucrurile, am putea face o trimitere la o carte recent apărută, *The Rebirth of Argument*, ce tratează campania lui Barack Obama din perspectiva analizei de discurs. Personal, în această direcţie aş merge cu interpretarea. Cred că odată cu apariţia lui Obama pe scena politică internaţională asistăm la o renaştere a argumentării, în sensul clasic al retoricii. Asistăm la renaşterea propagandei, în sensul pe care aceasta îl avea înainte de, să spunem, utilizarea termenului de către comunism şi transformarea lui în instrument social malign. Cred că aceasta se aplică mai bine cazului Obama. Întrebarea mea este aceasta: cum putem dovedi că avem de-a face cu asocierea a doi termeni presupus conflictuali, în cadrul contemporan, din moment ce, am eu impresia, odată cu Obama mai degrabă ne întoarcem în timp decât ne orientăm spre viitor? Cum aţi descrie această întoarcere în trecut ca o mişcare înspre viitor?

Paolo Bellini: Cred că dimensiunea de viitor ţine de schimbarea presupusă de faptul de a crede. Putem vorbi de propagandă, fiindcă, într-adevăr, nu ştiu dacă Obama chiar vrea să facă ceea ce promite. Dar înţeleg cum operează Obama cu sistemul de valori. Schimbarea şi credinţa în schimbare sunt conceptele care pun campania lui Obama în viitor. Avem puterea să ne schimbăm dacă credem în valorile noastre tradiţionale. În acelaşi timp, ne schimbăm şi schimbăm odată cu noi valorile tradiţionale; luăm ceva străin de tradiţia americană

și asimilăm acel ceva în tradiție. De pildă, atunci când McCain le vorbește alegătorilor, el spune următoarele: „votați pentru mine, fiindcă eu cred în individ, în democrație și în puterea individuală a visului american". Obama e diferit, el nu vorbește doar de individ, ci despre o forță colectivă; această diferență îl așază pe Obama în viitor. Pentru american, e foarte greu de înțeles conceptul de colectivitate așa cum îl folosim noi în Europa, unde avem conceptul de națiune. În America e diferit, conceptul e o noutate care deschide spre viitor.

Doru Pop: Sunt în continuare sceptic că acest tip de mesaj, o renaștere a colectivismului în spiritul american, reprezintă o deplasare înspre viitor. Suntem martori la renașterea unei noi stângi, la renașterea unei noi abordări economice, o renaștere ce a integrat concepte care nu sunt specifice tradiției liberale. John McCain a încercat să dezvolte o mitologie a liberalismului clasic, în timp ce Obama încearcă să profite de pe urma unei mitologii de stânga, care este asemănătoare aceleia a New Deal-ului lui Roosevelt și care se bazează pe capacitatea americanilor în calitate de comunitate de a se regenera. Aș spune din nou că aceasta este o proiecție înspre trecut, și nu una înspre viitor. Cum ați comenta faptul că Obama recuperează mitologii care deja au funcționat pentru spiritul american?

Paolo Bellini: Trebuie să aduc în discuție o frază a lui Obama: „Poporul american este pregătit să se unească și să aleagă un viitor nou, mai bun pentru America... Am o viziune pentru acea Americă bazată pe valorile tradiționale care au făcut din țara noastră cea mai bună speranță de pe Pământ, valori care mi-au fost transmise în ultimele 18 luni de pe verandele fermelor, din biserici și în întâlniri municipale. Oamenii pe care i-am întâlnit știu că guvernul nu ne poate rezolva toate problemele, și nici nu se așteaptă la așa ceva. Ei cred în responsabilitatea personală, în muncă și în încredere. Lor nu le place să li se cheltuie nechibzuit banii din taxe". Ce este aceasta? Un proiect pentru viitor, chiar unul biopolitic. Dacă citiți printre rânduri, puteți regăsi un proiect biopolitic, în terminologia lui Antonio Negri. Ce este bioputerea? Bioputerea este un tip de putere care regularizează viața din interior, urmărind-o, absorbind-o și rearticulând-o. Puterea poate obține un control efectiv asupra vieții, a populației, doar atunci când ea devine ceva integral, ceva reunit cu viața și societatea. Obama vorbește despre un proiect biopolitic. Atunci când evocă mitul întemeierii Americii, el o face pentru că în acest mit există deja toate tipurile de acțiune posibilă, în timp ce mitul liberal își bazează previziunile despre viitoarele acțiuni pe natura individuală, umană.

Dezvrăjire şi revrăjire...

Călin Teutişan: Aş merge ceva mai departe, dincolo de aceste consideraţii politice. Mai întâi ţin să spun însă că eseul pe care l-aţi propus mi se pare extrem de interesant, iar conceptul îmi place. E cumva, acest text, parte a unui volum mai extins?

Paolo Bellini: Nu.

Călin Teutişan: Nu încă, probabil. Oricum, formularea conceptului de mitopie şi unghiul dumneavoastră de abordare teoretică deschid foarte multe alte arii colaterale de analiză, cum am văzut deja în cazul discursului politic. Mă interesează acum o discuţie asupra posibilităţilor „estetice" ale acestui concept. Mitul, de pildă, este o naraţiune mitico-estetică, una mistică, în fapt, şi spirituală; utopia este o naraţiune literară şi estetică. Ce „comportament" are mitopia în raport cu funcţia estetică? Cărei epoci istorice sau culturale i s-ar putea aplica? Să fie un concept al modernismului şi/sau postmodernismului, epoci ale electricităţii şi ale ciberneticii? Cât de departe merge înapoi, în timp, acest concept? Se poate aplica la Antichitate sau la romantismul secolului al XIX-lea, la barocul secolului al XVII-lea sau la Evul Mediu? O altă întrebare: este *Matrix*, filmul, o mitopie? Este el descrierea unei mitopii? Nu cumva acolo, în *Matrix*, o mitopie vorbeşte despre sine şi se descrie? Este *Eu, robotul* al lui Asimov o mitopie? Dacă părăsim domeniul politicului sau al economicului, cât de creativă din punct de vedere estetic poate fi o mitopie? Ce fel de naraţiuni poate ea constitui, în termeni de valoare estetică, dincolo de valoarea practică, cotidiană? Dacă se aplică, de pildă, la Antichitate, cum ar putea mitopia să modifice o lume deja articulată stabil şi deci perfectă în toate relaţiile ei, în toate componentele ei? Cum ar putea o mitopie să schimbe prin valori utopice, care sunt valori de transformare, o realitate contemporană zeilor, în cazul Greciei, de exemplu? Cum ar interacţiona cu lumea mitică?

Corin Braga: Doar un scurt comentariu: aş spune că *Matrix* nu e o mitopie, e o mistopie, o combinaţie între mit şi distopie.

Călin Teutişan: De acord, dar principiul e acelaşi, el funcţionează indiferent dacă e vorba de semne diferite: plus (utopie) sau minus (distopie). Ceea ce mă face să revăd şi ideea despre care vorbeai mai devreme, Corin, şi anume cea de „dezvrăjire" a lumii, pe care ai pomenit-o în introducere. E mai dificil de susţinut teoria „dezvrăjirii" dacă luăm în considerare cât de „vrăjită" e *imaginea* în societatea contemporană. Imaginea funcţionează deja, cred, ca suport al unei noi religii. Începând cu media (mai ales cu fenomenala televiziune)

şi cinematografia şi terminând cu imaginea despre sine a unui individ, ca rezultat al propriei construcţii (fantasme?) psihosociale. Cred că aceasta este noua religie a contemporaneităţii.

Corin Braga: Da, ai perfectă dreptate să vorbeşti despre revrăjirea postmodernă a lumii. Dezvrăjirea lumii este, de asemenea, un construct, o viziune asupra istoriei, o viziune bazată pe ideea că raţiunea singură deţine adevărul, nu însă şi religia, mitul, mistica etc. Aceasta nu înseamnă, desigur, că modernismul este o epocă cu totul raţională, în cadrul lui coexistă şi alte moduri de gândire şi de imaginaţie, dar gândirea dominantă a culturii moderne este aceea care respinge...

Călin Teutişan: ...ceea ce este „vrăjit".

Corin Braga: Exact. Or, în zilele noastre, odată cu criza modernităţii, vedem că patternul raţional se depreciază, ceea ce face posibilă revenirea unei gândiri mitice, revrăjirea lumii.

Călin Teutişan: Din câte am observat eu, reacţia contemporană la imagine este identică cu vechea reacţie faţă de zei, reprezentând acelaşi tip de atracţie compulsivă înspre ceva ce lipsea, probabil, de prea multă vreme, odată cu moartea zeilor.

Paolo Bellini: Mai întâi, când vorbim despre *Matrix*, vorbim despre o utopie în negativ. Este vorba de o lume care are la bază un mit al originii şi un anume tip de dezvoltare tehnologică, în negativ (în negativ pentru rasa umană). În finalul filmului, putem regăsi elementul principal al unei mitopii, şi anume legătura complexă dintre om şi maşină. Eroul este un produs al maşinii, în timp ce maşina nu poate funcţiona fără om, care livrează maşinii energia. Maşina, în final, garantează omului o lume în care el poate locui. Aşadar, totul depinde de punctul de vedere. Dacă priveşti lucrurile dintr-un punct de vedere conservator, *Matrix* e o mitopie negativă. Dacă priveşti lucrurile dintr-un punct de vedere progresist, *Matrix* e o mitopie autentică, bună pentru om şi maşină.

Călin Teutişan: Deci *Matrix* este o mitopie, până la urmă.

Paolo Bellini: Da, da. Cealaltă întrebare este despre mit şi crearea lumii.

Ruxandra Cesereanu: Despre aplicarea conceptului de mitopie în trecut.

Oameni şi (dumne)zei

Paolo Bellini: Da, trecutul mitopiei. Mitopia este posibilă atâta timp cât ai un mit despre crearea a ceva, a lumii, în general, dar nu de către un zeu, pentru că aşa se restrâng limitele acţiunii. Dacă am fost creat de un zeu, el este mai mai puternic decât mine, iar eu pot face foarte puţine pentru a modifica creaţia. Acesta e argumentul Evului Mediu pentru faptul că omul nu poate zbura: dacă ar fi fost menit să zboare, omul ar fi primit o anatomie corespunzătoare. Existenţa lui Dumnezeu dă implicit şi limitele omului. Aşadar, acolo unde există un zeu, nu poate exista o mitopie. Vorbesc de un zeu în sensul creştin. Acolo unde există mai mulţi zei, ca în mitologia greacă, şi unde zeii nu sunt la fel de puternici precum zeul creştinătăţii, nu sunt atotputernici, ei sunt în competiţie între ei şi câteodată chiar cu un om, cu un erou. De exemplu, Heracle este în competiţie cu zeii, cu Hera, mai precis. Şi, câteodată, Heracle câştigă. În timp ce în religiile Cărţii, în creştinism, în Islam, în monoteism în general, e imposibil să lupţi cu zeul şi să câştigi. Atunci când, de pildă, Moise vrea să-l vadă pe Dumnezeu, Dumnezeu îi spune: „Nimeni nu mă poate vedea şi să rămână în viaţă".

Doru Pop: Dar Iacob s-a luptat cu îngerul lui Dumnezeu şi a fost desemnat câştigător.

Paolo Bellini: Iacob este totuşi un personaj căruia Dumnezeu îi trasează destinul. Nu ştiu dacă îl putem considera un învingător.

Doru Pop: Încercam să dau exemplul unei figuri iudeo-creştine care se luptă cu Dumnezeu şi îl învinge.

Paolo Bellini: Aceasta se întâmplă doar fiindcă Dumnezeu a dorit să piardă. E puţin diferit atunci când nu există o panoplie de zei; în iudaism, creştinătate sau Islam, poţi câteodată lupta cu zeul, câteodată chiar să învingi, dar totul se petrece în interiorul unui plan suprem în care a fost prevăzut dacă pierzi sau câştigi.

Doru Pop: În plus, viitorul nu aparţine omului, ci zeilor.

Paolo Bellini: Aşa e, el aparţine zeilor, sau poate nici măcar lor. De pildă, în mitologiile antice, destinul este ceva pe care zeii nu îl pot schimba. Poate doar Zeus, atunci când învinge titanii. Prometeu chiar îi spune: „Dacă nu acţionezi în felul următor, va veni o forţă care este mai puternică decât tine". Însă zeii sunt forţe de partea destinului.

Călin Teutişan: Revenind la una dintre întrebările mele, este filmul singura formă prin care mitopia se poate exprima *estetic* în societatea contemporană?

Paolo Bellini: Nu, cred că nu. Filmul nu e singurul mod. Calea principală de expresie a mitopiei este prin noile tehnologii. Nu forma structurală a mitului contribuie neapărat la mitopie, ci noile media, în care putem vedea un proiect interactiv, continuu. Nu e o problemă ce ţine de o naraţiune singulară, ci o problemă de structură. Trăim într-o eră care are nevoie de maşini, iar maşinile sunt cele care aduc mitopia omului, maşinile care se schimbă odată cu structura noastră mentală, cu *forma mentis*. Comunicăm cu ajutorul maşinilor, iar McLuhan a spus cândva că „the medium is the message".

Laura Pavel: Cred că din perspectiva noului model cultural, incluzând noile tehnologii, problema este cu mult mai vastă şi ar comporta o discuţie foarte lungă, ce ţine de cyberfilosofie. Întreaga perspectivă estetică se schimbă, din moment ce mesajul se schimbă. Din moment ce lumea virtuală este pentru dumneavoastră lumea-cadru pentru afirmarea mitopiei, discuţia estetică se pune în alţi termeni.

Paolo Bellini: Interesantă întrebare, pentru că, într-adevăr, întreaga discuţie despre ceea ce este frumos şi ceea ce nu este s-a schimbat. În ce sens s-a schimbat e dificil de spus. De pildă, în epoca barocă, în Italia, să spunem, bisericile medievale, deoarece în acea epocă „medieval" nu însemna ceva de bine, au fost acoperite cu o faţadă barocă, în rest fiind însă păstrate intacte. Acesta e un lucru remarcabil, pentru că, iată, frumosul este şi ceea ce am creat nou, şi ceea ce am conservat din trecut. Suntem obsedaţi de restaurare, de a conserva lucrurile aşa cum sunt, aşa cum au fost. Atunci când avem de-a face cu ceva nou, privim lucrurile şi nu ştim dacă sunt frumoase sau nu.

Mihaela Ursa: Din câte înţeleg, mitopia nu poate ţine de o singură naraţiune şi nu poate fi doar un produs estetic, artistic. Dar în înţelegerea mea, care poate fi greşită, ea seamănă cu acel concept al lui Foucault de practici culturale. Aşadar, mie mitopia îmi evocă un proiect geometric, imaginar, ceva cu posibilităţi practice, care mă trimite la un trecut mitic. Există o afinitate reală între conceptul de mitopie şi acela de practici culturale? Şi încă o întrebare: conceptul de *machines désirantes*, de maşini doritoare, al lui Deleuze şi Guattari, care sunt destul de asemănătoare cu descrierea pe care o faceţi noului om mitopic, poate să se aplice aici?

Paolo Bellini: Cred că mitopia este un proiect care pune omul deasupra binelui şi răului, deasupra esteticului şi non-esteticului. Cred că cea mai apropiată imagine este cea a lui *Übermensch*, Supraomul lui Nietzsche. Mitopia nu e doar o structură culturală, e ceva mai mult, o structură mentală, e o structură mentală diferită, o *forma mentis* diferită de cele anterioare. Nu este pur şi simplu un

produs cultural ca atâtea altele. Ea este neapărat legată de tehnologie, de noile tehnologii, precum şi de mutaţiile pe care acestea le produc asupra individului şi colectivităţii. Nu putem înţelege mitopia dacă nu înţelegem problema noilor tehnologii şi a tehnologiei în general.

Doru Pop: Acesta e un fel foarte determinist de a pune problema. Vine, într-adevăr, dintr-o lungă tradiţie, l-aţi menţionat pe McLuhan, într-o concepţie conform căreia tehnologia schimbă structura mentală. Deşi îmi plac acele studii despre comunicare, a utiliza determinismul tehnologic pentru a explica cum funcţionează societatea...

Paolo Bellini: Nu, nu cred că e o viziune deterministă.

Doru Pop: Ba da, trebuie definită ca deterministă, pentru că vă bazaţi teoria pe o credinţă (în sens de încredinţare conceptuală) conform căreia tehnologia schimbă structura mentală, iar acesta este determinism.

Paolo Bellini: Tehnologia schimbă structura mentală, dar nu o schimbă unidirecţional. O poate schimba în direcţii diferite. Nu ştim care direcţie este cea optimă. Acesta nu este determinism, mai degrabă am putea vorbi de o structură similară vaselor comunicante. Mai multă tehnologie, mai multe diferenţe. Nu doar o singură diferenţă.

Doru Pop: În continuare cred că e vorba de un determinism tehnologic. Punctul de vedere de la care porniţi este tocmai acesta, tehnologia are un impact asupra felului în care gândesc oamenii. Şi în acest caz e vorba de determinism, chiar după definiţia clasică. Într-un fel, sunt de acord că există o legătură, dar întrebarea mea este următoarea: această abordare, fie ea deterministă sau nu, presupune că tehnologia schimbă felul în care vedem lumea, structura mentală; dar oare lucrurile nu stau invers, nu este tocmai această *forma mentis* cea care generează tehnologii pentru a ne permite să înţelegem lumea, pentru că într-un alt fel nu am putea s-o controlăm, să controlăm realitatea, multiplicitatea de imagini, mituri etc.? De pildă, pe internet, avem milioane de pagini, milioane de naraţiuni care se desfăşoară continuu în acelaşi timp. Ce altceva este internetul decât un mijloc de a ne iluziona că deţinem controlul? Avem o întrebare, vrem răspunsuri, căutăm pe Google şi avem impresia că avem adevărul, deşi în realitate Google ajunge doar la 10 sau 20 de procente din paginile disponibile pe întreg internetul. Aşadar, întrebarea mea: nu e cumva iluzoriu să ne imaginăm că lucrurile stau într-un fel, atunci când ele ar putea să stea exact invers, aşa cum s-a întâmplat în exemplul cu Obama, în care, în loc să afirmăm că revenim la ceva anterior, presupunem că evoluăm spre viitor? Ne întoarcem doar spre trecut, spre acea dorinţă ca noi, oamenii, să deţinem din nou controlul? Poate fi o întrebare deschisă.

Nomadism virtual

Paolo Bellini: Pentru a putea răspunde, trebuie să cădem de acord asupra unei corespondențe istorice. La început, după paleontologi și antropologi, au existat populații nomade ce se deplasau pe suprafața globului. Prima societate este nomadă. Acum avem nomazi care rătăcesc virtual. Există un arc istoric între vechea stare de nomadism și cea actuală. Nu știu dacă putem vorbi atunci de vreun determinism. Eu nu mă văd ca un determinist.

Doru Pop: Îmi place această noțiune de nomadism virtual. Da, suntem nomazi virtuali. Dar dacă există o asemenea fantasmă despre viitor, atunci eu s-ar putea să am o problemă cu ea. În termenii lui Călin Teutișan de mai devreme, asistăm la nașterea unui nou tip de religiozitate. În care nu e vorba doar de cinema, ci și de *advertising*, de pildă, pentru că prin reclame putem găsi o modalitate de a proiecta paradisul. Există reclame pentru mărci de țigări în care diverse persoane își aprind o țigară și, dintr-odată, ajung într-un soi de paradis, unde sunt multe femei atrăgătoare și alți bărbați fericiți le așteaptă. Așadar, cu instrumentele noastre culturale, într-un fel, nu ne îndreptăm privirea spre viitor, ci suntem trași înapoi în trecut.

Paolo Bellini: Diferența e că acum vorbim de ceva nemaiîntâlnit în trecut, o colonizare a corpului omului de către mașini. Iar această colonizare ține de noile lucruri pe care le creăm pentru viitorul nostru. Putem vorbi de un fel de destin: nu putem supraviețui în inimile noastre dacă mașinile nu ne colonizează corpul. Trebuie să ne modificăm corpurile, să modificăm părți din corpurile noastre pentru a supraviețui, în cazul în care continuăm cu această poluare, cu acest nivel de dezvoltare economică și tehnologică.

Mihaela Ursa: Cred că ar trebui să facem și distincția între comunitatea celor care inventează aceste dispozitive și comunitatea utilizatorilor. Pentru cei care au pus la punct aceste tehnologii, poate fi vorba de a merge înapoi la vechiul vis de a controla natura sau chiar soarta. Pentru simplii utilizatori, lucrurile nu sunt atât de complexe; utilizatorii pur și simplu profită de lucrurile aflate la dispoziția lor, iar făcând asta, putem presupune că utilizatorul poate să-și modifice structura mentală. Felul lui de a vedea se modifică, felul lui de a acorda atenție unui detaliu vizual sau narativ se modifică...

Doru Pop: Am o întrebare și în această direcție: care este diferența între un egiptean ce intra într-un templu și utiliza (vorbesc acum într-un cadru foarte determinist) infrastructura pusă la dispoziție de timpul său, de la pictori până la preoții care dezvoltaseră ritualul,

şi utilizatorul contemporan al internetului, care nu are nici cea mai vagă idee despre limbajul din spatele paginilor respective, aşa cum un utilizator de Wikipedia nu are nici măcar o idee vagă despre cod sau programare, ori despre figura aproape divină a celui care a creat reţeaua. Aşadar, personal, cred că vorbim despre aceleaşi experienţe de tip religios, cu tehnologii diferite.

Paolo Bellini: Există o diferenţă, pentru că egipteanul caută mântuirea după moarte; noi nu mai căutăm aşa ceva. Noi nu mai vrem să fim mântuiţi, ci eventual să trăim veşnic. Nu mai vrem să părăsim această lume.

Doru Pop: Există o întreagă discuţie despre nemurire, şi sunt sigur că sunteţi la curent cu discuţia despre păstrarea undelor cerebrale pe internet. Sunt proiecte în care oamenii îşi înregistrează undele cerebrale şi le postează pe internet, sperând astfel să trăiască veşnic în această reţea neuronală. Din nou, cred că acesta este un fel de a adapta dorinţa religioasă şi dorinţa mitică la o nouă tehnologie, care nu duce în viitor, ci va răspunde numai unei dorinţe trecute. Cum aţi descrie cu ajutorul mitopiei acest tip de fantasmă, aceea de a-ţi posta undele neuronale pe internet, sperând ca într-o zi vreun megaintelect să-l reînvie pe posesorul lor?

Paolo Bellini: Asta înseamnă a ne pune creierul în interiorul unui computer şi a utiliza computerul ca memorie externă. Acest lucru este cât se poate de mitopic. Este vorba de un nou subiect, creat între om şi maşină. Un asemenea proiect, după mine, este unul naiv, pentru că nu înţelege faptul că schimbarea produsă în corp este schimbare produsă în minte. Transumanismul, acesta este numele acestei mişcări, pune problema conservării memoriei, care la rândul ei va fi ataşată apoi unui nou corp, în scopul de a trăi veşnic. Aceasta este o mitopie...

Doru Pop: O mitopie primitivă.

Paolo Bellini: O mitopie primitivă care nu poate fi realizată cu mijloacele tehnologice disponibile, dar este utilă pentru a înţelege valorile erei noastre. Revin cu o precizare la întrebarea precedentă, pentru care am găsit între timp răspunsul. Atunci când Obama vorbeşte despre noua relaţie dintre sectorul financiar şi cel economic, despre o pedagogie nouă, axată pe studiu, şi nu pe joc sau pe un soi de narcoză electronică, despre o micşorare a puterii corporaţiilor, despre o anulare a concesiilor făcute marilor firme în privinţa taxelor sau despre noile modalităţi de a produce energie respectând mediul, teme regăsibile în cărţile scrise de el, acesta este proiectul de viitor al lui Obama. Iar toate acestea sunt diferite de trecut, chiar de trecutul cel mai recent, în care America era dominată de neoliberalism. Aceasta e o modalitate de a schimba neoliberalismul într-un liberalism de factură socialistă. Cel puţin la nivelul propagandei, fiindcă practic nu ştiu dacă acest lucru e posibil pentru America. Este un proiect care se adresează viitorului.

Făgăduiala fantasmelor

Corin Braga: Aşadar, să văd dacă am înţeles corect termenul de „mitopie". Mitul este o naraţiune despre zeii care creează lumea, creează lucruri etc.; aceşti zei sunt mult mai puternici decât oamenii şi constituie o forţă superioară care le determină viaţa, destinul. Omul încearcă la rândul său să controleze lumea, dar puterile lui sunt limitate de cele ale zeilor etc. Acesta este mitul. Utopia este o naraţiune (sau o structură mentală) în care zeii nu sunt prezenţi şi nu joacă nici un rol. Oamenii nu au nici ei puteri foarte mari, supranaturale, fantastice, ci trebuie să utilizeze mijloacele pe care le pun la dispoziţia lor natura şi societatea. De aceea, utopiile rămân, din punct de vedere practic, nişte construcţii abstracte, pe care adeseori oamenii nici nu îşi închipuie că le pot realiza efectiv (Thomas Morus şi-a definit societatea ideală ca fiind fără loc, ou-topos, societatea de niciunde), fiindcă nu au în posesie acea putere magică pe care mitul o atribuia zeilor şi care a dispărut odată cu mitul. În cazul mitopiei, vorbim de o structură mentală din care lipsesc zeii sau zeul, dar se păstrează acea putere extraordinară, ce acţionează acum nu prin divinitate, ci prin maşini. Aşadar, mitopia promite să transforme în realitate fantasmele pe care oamenii din utopie nu le puteau realiza din cauza puterii lor limitate, asta deoarece prin intermediul maşinilor mitopistul devine posesorul şi manipulatorul unor puteri aproape magice, similare celor ale zeilor, dar în fapt ale maşinilor sau prin intermediul maşinilor. E corect?

Paolo Bellini: Mai mult sau mai puţin, cu un adaos: în mitopie, acele puteri divine sunt revendicate de om, care doreşte să fie creator, să creeze un nou om, o nouă lume, o nouă artă. Ca un zeu. Conceptul central e acela de acţiune (*performance*). Vrei să zbori şi creezi un obiect care zboară. Vrei să descoperi alte civilizaţii pe alte planete şi creezi o navă corespunzătoare pentru a ajunge pe o altă planetă.

Corin Braga: Da, dar diferenţa ar fi că această putere există prin intermediul maşinilor.

Paolo Bellini: Pentru a crea aceste tehnologii, ai nevoie de o naraţiune, de o bază teoretică specializată pe ceea ce este lumea astăzi.

Corin Braga: Dar ai nevoie de maşini?

Paolo Bellini: Ai nevoie de ştiinţă experimentală. Şi ai nevoie şi de maşini.

Corin Braga: Pentru că aceasta ar putea fi diferenţa dintre mitopistul contemporan şi magul Renaşterii sau *Übermensch*-ul lui Nietzsche, care nu folosesc vreo maşină pentru a se considera demiurgi sau succesori ai zeilor.

Paolo Bellini: Desigur, ai nevoie de maşini. Fără maşini, nu există posibilitatea mitopiei. Ai nevoie de maşini pentru a schimba o anume *forma mentis*, ai nevoie de maşini pentru a avea mai multă putere.

Laura Pavel: Dar Golemul? Este Golemul o mitopie?

Paolo Bellini: Golemul nu este o mitopie reală, fiindcă lui îi este necesară forţa divină. Fără forţa divină care să activeze Golemul, acesta nu ar exista. Rabinul este doar un intermediar care transmite forţa divină în Golem.

Doru Pop: Frankenstein?

Paolo Bellini: Frankenstein este chiar prototipul mitopiei, pentru că narează prima creaţie a unui om de către alt om.

Doru Pop: În acest caz, cu Frankenstein avem o altă problemă. Aşa cum tradiţia iudeo-creştină pune o interdicţie asupra imaginilor, în cazul omului creat de Frankenstein avem o percepţie negativă referitoare la maşini, la fel ca în episoadele cinematografice ale serilor *Terminator* sau *Matrix*. Maşinile sunt rele. Maşinile sunt inumane, sunt sfârşitul umanităţii. De aceea, cred că acest mit de factură negativă, al maşinilor rele, face un deserviciu serios mitopiei, şi aceasta fiindcă ipoteza lui Paolo Bellini se bazează pe o viziune pozitivă asupra maşinilor. În această viziune, omenirea a învăţat să trăiască într-o manieră armonioasă cu maşinile, iar mitul se reuneşte armonios cu utopia. Cum se va termina acest mariaj fericit?

Călin Teutişan: Am eu un răspuns: în lumea mitopiei, nu există o distanţă negativă, pentru că utilizatorul nu se gândeşte la calculator, la maşină în termeni negativi, ca la un duşman. Dimpotrivă.

Doru Pop: Ceea ce înseamnă că nu ţi-ai înjurat niciodată calculatorul. Eu l-am lovit de câteva ori: adică cine se crede? Personal, am impresia că, în fapt, calculatorul este duşmanul meu personal, *my personal enemy*...

Ruxandra Cesereanu: Paolo, lumile virtuale de pe internet, de pildă jocul *Second Life*, sunt mitopii?

Paolo Bellini: Sigur, *Second Life* e o mitopie perfectă, e viitorul civilizaţiei noastre. A doua viaţă.

Doru Pop: Sau sfârşitul ei.

Paolo Bellini: Ar putea fi foarte bine sfârşitul. Depinde. Aceste naraţiuni vorbesc despre maşini ca despre demoni, iar despre oameni ca despre nişte îngeri. Se ajunge la bătălia între diavoli şi îngeri, între rău şi bine. Dar acest fel de naraţiune nu poate împiedica dezvoltarea tehnologică. În plus, observăm în jurul nostru că de fiecare dată când apare un nou obiect tehnologic vrem să-l avem. Gândiţi-vă

numai la telefonul mobil. De multe ori, creatorul unui astfel de obiect nici nu vrea să facă din el o afacere. Ceea ce nu împiedică un astfel de obiect să devină, vorbesc despre Italia aici, un obiect de cult.

Doru Pop: Întrucât conferă putere socială?

Paolo Bellini: Putere socială. Și, dintr-odată, toată lumea dorește noua mașină.

Călin Teutișan: Toate aceste obiecte sunt, la urma urmei, extensii ale corpului uman. E la fel ca și în transplantul de inimă. Ambele prelungesc, unul un simț corporal, celălalt viața în sine.

Paolo Bellini: Cred că viitorul va aduce împărțirea în două feluri de umanitate: una care va încerca să-și păstreze vechile abilități și să le augumenteze, să le prelungească, și alta care nu va încerca acest lucru. Primii vor fi stăpânii, ceilalți, cei stăpâniți.

Mihaela Ursa: Aceasta este clar o utopie.

Radu Toderici: Mitopia nu e cumva o ideologie? Ne referim la un proiect social pozitiv și la o mitologie științifică pozitivă. Nu s-ar putea ca acest termen să fie unul ideologic, la fel cum este folosit acela de „marxism”?

Laura Pavel: Într-un fel, am vrut să pun și eu aceeași întrebare.

Radu Toderici: Asta, fiindcă nu știi în ce fel o să sfârșească evoluția tehnologică, nu poți anticipa care va fi sfârșitul acestei evoluții, așa că alegi să-l proiectezi de o manieră pozitivă, la fel cum o face utopia.

Paolo Bellini: Atunci când proiectezi o lume mai bună, câteodată acea lume mai bună poate să fie...

Corin Braga: Mai rea.

Paolo Bellini: Da, mai rea. Poate să fie un loc infernal în realitate.

Manipulare, pârghii, control

Laura Pavel: Dar, legat de dimensiunea ideologică a conceptului, care rămâne unul cultural, el ar putea ar stârni suspiciuni, poziții mai sceptice, care ar deplânge absența laturii raționalizante din mitopie; există partea mitică, proiecția mitică din cadrul mitopiei, elemente foarte interesante imaginativ, așadar construcția mitopică pare să se bazeze pe elemente predominant ficționale, fie ele politice sau sociale. De aceea, se pot naște reticențe, întrebări legate de

riscurile utilizării viziunii mitopiei: cine manipulează aceste pârghii ale mitopiei, cine trebuie să deţină puterea de a decide asupra diverselor comunităţi, în funcţie de un proiect mitopic? Mitopiile pot fi politice. Poate exista un morb totalitar în aceste proiecţii...

Paolo Bellini: Sigur, mitopia e, într-un fel, un proiect totalitar, un proiect totalitar al epocii tehnologice.

Laura Pavel: Problema e că mitopia se doreşte o practică de tip cultural, dar una care poate produce acţiune (*performance*) şi care poate fi extinsă deci la nivel politic. Există, probabil, un risc imanent în acest tip de naraţiune...

Ruxandra Cesereanu: Paolo, ai vorbit despre Obama şi politica americană. Dar, referindu-ne acum la politica europeană, este ceva mitopic în ea, la momentul actual?

Paolo Bellini: Da.

Doru Pop: Uniunea Europeană însăşi e un proiect utopic.

Paolo Bellini: Uniunea Europeană poate fi un proiect mitopic. Nu ştiu dacă e şi un proiect bun, dar...

Doru Pop: Are ambele caracteristici: pe de o parte, este un mit al originilor europene, în acelaşi timp este orientată spre viitor, este în expansiune: dacă iniţial era compusă din douăsprezece state, de-a lungul timpului s-au adăugat mereu altele.

Paolo Bellini: Răspunzând la întrebare, cred că Silvio Berlusconi are un discurs accentuat mitopic, poate diferit semantic de cel al lui Obama, dar cu o relaţionare identică între lider şi oameni. Sarkozy ar putea avea acelaşi caracter, spre deosebire de Merkel sau noul prim-ministru britanic, Gordon Brown. În cazul lui Merkel, nu avem de-a face cu o conducere bazată pe carismă, în timp ce în cazul lui Gordon Brown, el exercită puterea alături de regină, iar regina e garantul unităţii politice a Regatului Unit al Marii Britanii. Poate că viitorul rege al Marii Britanii va alege un discurs mitopic.

Corin Braga: Cred că putem încheia aici, dacă nu sunt alte întrebări. Poate că nu am căzut de acord asupra unui proiect mitopic la care să aderăm noi înşine, dar avem măcar instrumentele necesare pentru demonta mitopiile altora, pentru a deveni conştienţi de diversele manipulări ideologice.

Paolo Bellini: Da, aş vrea să vă mulţumesc tuturor pentru lectura atentă a textului meu şi pentru întrebări.

Transcriere şi traducere din limba engleză de Radu Toderici

Amazoanele
Incursiune

Adriana Babeți

Vârstele amazoanelor (*Timeline*)

Capturi

Odată încheiată amazonotopica, deci bilanțul principalilor topoi care le așază pe războinice în câteva tipare și într-un spațiu anume (*Amazonland*), a sosit momentul unei deplasări în timp; cu alte cuvinte, ar trebui făcută o incursiune în vârstele amazoanelor, o succintă trecere prin epoci a imaginii acestora. Ce spune *Lexiconul militar* că ar fi o incursiune? „Un procedeu de cercetare și de luptă folosit în condițiile contactului nemijlocit cu inamicul”[1], o operațiune rapidă, la capătul căreia se întrevăd capturi importante. Nimic mai potrivit pentru stadiul la care *Amazoanele. O poveste* a ajuns. Căci pentru a putea înainta ordonat și spornic în subiect, e nevoie acum de o mișcare prin surprindere, care să aducă din terenul advers alte prețioase informații. De această dată, ele ar dovedi că poveștile despre femeile bărbătoase au fost spuse în mod diferit de la o epocă la alta și că reprezentările amazoanelor (în scris sau imagine) s-au modificat de-a lungul timpului. Chiar această schimbare ar trebui dezvăluită, pentru că numai astfel s-ar putea înțelege cum apar în literatură și artă faptele amazoanelor, felul lor de a trăi, iubi și muri. Numai prin cadența unui asemenea *Timeline* se va vedea mai bine cum întruchipările amazoanelor reiau vechile mituri și le remodelează de sute și sute de ani, fără oprire.

N-am convocat pentru această incursiune decât forțe ușoare, suple (cum stă scris în orice tratat militar), artileria grea urmând să fie

1. *Lexicon militar*, ediția a II-a revăzută, Editura Saka, Chișinău, 1994, p. 179.

păstrată pentru „Contraatac". Așadar, deocamdată nu am să analizez textele care pledează direct pentru o idee (filogină sau misogină), cum ar fi tratatele, cataloagele, istoriile, volumele filosofice, dialogurile, predicile etc. Aici doar le amintesc și le plasez într-un context mai larg, încercând să urmăresc în grabă, ca într-o adevărată incursiune, felul cum s-au perindat în istorie figurările amazoanelor (în paginile de literatură propriu-zisă ori în tratatele cu virtuți literare sigure, dar și în arte), cu precădere după ce grecii au construit mitul. Sau, cum s-a mai spus, *arhe-mitul*. Adică am să parcurg succint un flux care începe cu Antichitatea greco-romană și se încheie în zilele noastre, perfect încredințată că fiecărui segment i s-ar putea dedica, printr-o cercetare temeinică, amănunțită, câte un volum întreg, de sine stătător.

Epopei, romane, tragedii, comedii, poeme, jurnale de călătorie, fragmente de cronici, dar și picturi, gravuri, sculpturi, spectacole de teatru, operă sau balet și, mai apoi, fotografii, filme, benzi desenate, jocuri pe calculator, toate mă vor ajuta să capturez alte și alte întruchipări ale amazoanelor, care continuă să existe în imaginarul individual și colectiv, reciclând mituri, rescriind povești despre impetuoasa natură a acestor femei. Numai așa lupta va putea fi dusă la bun sfârșit și subiectul se va lăsa atacat pe toate flancurile. […]

Secolul XX și amazoanele „pentru toți"

Raid

Subcapitolul „Secolul XX și amazoanele «pentru toți»" din „Incursiunea" care, iată, se apropie de sfârșit s-ar putea intitula la fel de bine „Amazoanele și cultura populară" sau „Amazoanele și periferiile artei", pentru că, statistic, cele mai multe texte și imagini care le reciclează în ultima sută de ani pe războinice aparțin artei de larg consum. Sau, altfel spus, culturii populare. Prin comparație, numărul prozelor sau filmelor de mare calibru estetic (artă „înaltă") în care prototipul luptătoarei reînvie (foarte aproape de mit sau remodelându-l) rămâne surprinzător de firav. Chiar dacă, de pildă, printre scriitorii interesați de stilizarea în spirit modernist a acestor femei se numără între cele două războaie mondiale și nume de linia întâi (Marcel Proust, Virginia Woolf, William Faulkner, Marguerite Yourcenar, Arthur Schnitzler, Georges Bataille, D.H. Lawrence, Karel Čapek), trebuie recunoscut că aceștia o fac fie incidental (Proust, Faulkner, Lawrence, Schnitzler, Čapek), fie ca simplu exercițiu de imaginație (Woolf, Yourcenar, Bataille)[1].

1. Comentariile fragmentelor din Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*, Virginia Woolf, *Orlando*, William Faulkner, *Neînfrânții*, și, respectiv,

Cât despre creatorii de după al doilea război mondial, autorii importanţi care apelează într-un fel sau altul la mitul amazonic provin cu precădere din branşa regizorilor (de film ori teatru) şi mult mai puţin din cea a scriitorilor. Între excepţiile notabile merită să fie pomeniţi doi prozatori de primă linie, Julien Gracq şi Italo Calvino. În romanele lor apar câteva episoade care trimit la amazoane fie explicit, dar tangenţial, fie extrem de subtil, ca fundal analogic. De pildă, la Julien Gracq, în *Ţărmul Syrtelor* (1951) pot fi descoperite ambele variante. Pe de-o parte, misterioasa prezenţă feminină, devastatoarea Vanessa, i se dezvăluie nobilului Aldo în multiple ipostaze, între care, pregnantă, cea de Gorgona Meduza. În faţa privirii ucigaşe şi a zâmbetului ei dispreţuitor, bărbatul se simte deposedat de tot ce-i aparţine. Pe de altă parte, fortăreaţa Amiralităţii este descrisă asemeni unei femei războinice în aşteptarea asediului. În fapt, această fortăreaţă de pe malul mării Syrtelor, care protejează oraşul-stat Orsenna, este cel mai puternic personaj al romanului. Aş mai adăuga amănuntul semnificativ legat de însuşi numele tărâmului din titlu. Deşi romanul propune o geografie fictivă, cele două Syrte reale (Mare şi Mică) trimit subtil la mitul amazonic, din simplul motiv că Syrta Mare, adică actualul golf Sidra, aparţine Libiei, străvechiul tărâm al primelor amazoane, dacă e să îi dăm crezare lui Diodor din Sicilia. Şi încă o precizare: în 1953, Julien Gracq traduce, la sugestia lui Jean-Louis Barrault, tragedia *Penthesileea* de Heinrich von Kleist, pe care o însoţeşte cu o prefaţă care ar merita o analiză aparte.

Iar Italo Calvino compune un personaj de tip amazoană în romanul său postmodern *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* (1983), din care e de citat episodul ce o proiectează în prim-plan pe revoluţionara Irina. Stilul ei de a gândi, acţiona şi iubi rescrie, stilizându-l, un întreg repertoriu amazonic. Iată ce decretează insurgenta Irina: „Adevărata revoluţie va fi când femeile vor avea armele!". Iar ţinta unei asemenea răsturnări totale e uzurparea bărbaţilor. „Noi deasupra şi voi dedesubt", anunţă cu hotărâre preoteasa modernă a unui străvechi cult, care îi transformă pe bărbaţi în nişte sclavi lipsiţi de orgoliu. După cum, în *Cavalerul inexistent*, romanul său din 1959, acelaşi Italo Calvino reînvie atmosfera romanelor din Renaştere şi îl introduce în arenă pe viteazul cavaler cu zale şi mantie de culoarea albăstrelei, îndărătul cărora se ascunde mândra Bradamante, cea care trăieşte „în chip de amazoană războinică".

Aş adăuga acestor doi prestigioşi autori şi trei cunoscute prozatoare contemporane, citabile într-un studiu de amazonologie pentru

---

Marguerite Yourcenar, *Focurile*, îşi găsesc locul în „Paradă". Iar interpretările pasajelor din *St. Mawr*, microromanul lui D.H. Lawrence, sau din *Istoria ochiului* de Georges Bataille apar în capitolul „Încercuire".

romanele lor: Monique Wittig, cu *Les Guérillères* (1969), Maxine Hong Kinston, cu *The Woman Warrior* (1975), şi Christa Wolf, cu *Kassandra* (1983), ultimele două traduse şi în limba română. Le voi analiza însă mai târziu, în subcapitolele care şi le arondează tematic.

Acesta ar fi un bilanţ sumar al prezenţei amazoanelor în literatura „înaltă" a secolului XX. Dar, cum am anticipat deja, din sutele de noi amazoane care împânzesc ecranele şi paginile, majoritatea covârşitoare ar intra fără dubiu în arena *culturii populare*. Pentru hiperesteţi, acest val de noi reprezentări ale femeilor războinice ar trebui plasat undeva la periferie şi studiat strict sociologic, ca simplu document mentalitar, ca produs comercial de serie, supramultiplicat şi ultra-accesibil prin facilitatea mesajului şi a simbolurilor, cu o funcţie predilectă de divertisment. În mare, aşa le voi interpreta şi eu în cele ce urmează. Cu o singură precizare însă. Anume că, deşi nu voi investiga tema cu variaţiuni a acestui tip de cultură, deşi nu voi face bilanţul definiţiilor sale (disperse şi contradictorii) în care se precipită felurite câmpuri teoretice, o observaţie tot se impune. Ea priveşte graniţa dintre arta înaltă/arta comercială, nu întotdeauna uşor de trasat. Discuţia care ar dori să concilieze pe anumite porţiuni cele două moduri aparent incompatibile nu e lipsită de riscuri. În primul rând, pentru că se dovedeşte a fi extrem de subiectivă, dependentă de gustul personal, mai ales atunci când încearcă să valorizeze estetic produse comerciale de mare succes, bine primite nu doar de public, ci şi de critică. Ar fi vorba, în opinia mea, despre două categorii care s-ar putea sustrage comercialului pur: pe de-o parte, cărţile sau filmele cu femei războinice care aparţin, e drept, unor specii populare (capă şi spadă, thriller, SF etc.). Fără a fi capodopere, ele rezistă onest la o sumară judecată estetică, deoarece, în genul lor, sunt realizate cu un profesionalism cert. Şi pe de alta, ar fi câteva producţii „cu amazoane" ale unor autori postmoderni, opere de primă linie, care apelează la elemente din recuzita artei de larg consum, dar îi dau produsului final o anvergură estetică impresionantă.

Să aleg pentru moment doar câteva exemple din ambele categorii. Pentru prima aş selecta trilogia scriitorului suedez Stieg Larsson, thrillerul *Millenium* (deja ecranizat), care lansează prin hackeriţa Lisbeth Salander cel mai nou tip de amazoană şi care include explicit (în volumul 3) mitul amazoanelor ca insert preliminar al fiecărui capitol. Sau suita numeroaselor filme ori seriale TV, începând cu *Nikita* lui Luc Besson, care pun în circulaţie tipul femeii-killer-agent secret, perfect instruită în arta atacului şi apărării, puternică, frumoasă, inteligentă. Cât despre *Kill Bill* al lui Tarantino sau *Tigru şi dragon* al lui Ang Lee, pelicule excepţionale, extrem de diferite, centrate pe figura unor luptătoare incredibile, ele intră detaşat în categoria marii arte. Spre a nu mai vorbi despre femeile războinice

din viaţa lui Corto Maltese, fermecătorul erou din benzile desenate ale lui Hugo Prat.

Acestea fiind spuse, iată cum răsar, în peste o sută de ani de literatură şi artă (de la finele secolului al XIX-lea până la începutul secolului XXI), zeci şi zeci de întruchipări ale amazoanelor, de cele mai multe ori modernizate, dar păstrate uneori ca în mit. Le putem descoperi pretutindeni: eroine de romane şi comicsuri, de filme, seriale TV sau jocuri de calculator, zâmbind triumfător de pe coperte, din pagini de revistă, de pe cartoline, afişe, reclame, dar mai ales de pe toate ecranele cu putinţă şi coborând apoi în real, ca o adevărată epidemie ori modă. *Superwomen*, femei-muschetar, pirat, şerif, poliţist, detectiv, agent secret, soldat, puşcaş marin, comisar, androide, hackeri, ele mânuiesc pistol, puşcă, lasou, sabie, cuţit, lasere, tastaturi, călăresc aprig motocicletă sau cal, conduc diavoleşte corăbii, trăsuri, automobile, avioane, elicoptere, bărci cu motor, luptă corp la corp ca nişte mari maeştri în arte marţiale, urzesc strategii, decriptează coduri sofisticate de calculator, înfruntă fără teamă orice pericol, fie singure, fie în echipe (strict feminine sau nu). Un singur vrăjmaş le dă mereu târcoale celor mai multe dintre ele şi, ca pe vremuri, le copleşeşte: iubirea.

Dar până să se lase prinse în mrejele amorului spre a eşua în singurătate sau moarte, le putem vedea, ca într-o adevărată paradă, de-un curaj nebunesc, dornice de dreptate sau răzbunare, mereu stăpâne pe situaţie. Cuceritoare ale Vestului Sălbatic, şerifi sau brave *compañeras,* tovarăşe de nădejde ale eroilor din revoluţiile ori războaiele Americii Latine, pe care spiritul popular le-a proiectat în baladesc, femei-comisar în revoluţia sovietică sau chineză, eroine în primul şi în cel de-al doilea război mondial, luptând direct pe front ori în spatele liniilor, anarhiste feroce în vremuri de pace ori, dimpotrivă, arhangheli ai dreptăţii şi legii, cu sau fără uniformă, avocate, procuroare, ziariste ce preiau stindardul luptei pentru adevăr.

Toate femeile acestea ieşite din comun se perindă val după val, când în iureş compact, când mai firav, în Europa şi în cele două Americi, de la finele secolului al XIX-lea până la începutul mileniului trei (în fabulaţii artistice, dar şi în realitate). Aşadar, într-un interval istoric extrem de amplu şi de tensionat, care, după momente de respiro, de relativă stabilitate, repercutate subtil asupra artei (în *la Belle Époque*, cu apogeul spre 1900, sau în modernismul „anilor nebuni"), intră în convulsiile celor două tipuri de totalitarism (de stânga şi de dreapta) şi ale celor două războaie mondiale. Pentru ca în epoca postbelică ritmurile culturale să se precipite, într-o rezonanţă directă cu progresul tehnologic, cu avalanşa noilor ideologii şi a noilor variabile culturale. Proiectată pe acest fundal, prezenţa amazoanelor (stilizate sau nu) în imaginarul artistic poate servi drept

hârtie de turnesol pentru modul cum se intensifică ori, dimpotrivă, se atenuează un anumit tip de atitudine faţă de elanul emancipator feminin. Şi chiar pentru mai mult decât atât. Masivele invazii, dar şi retragerile în fundal ale imaginii războinicei sunt developate de un întreg context istoric şi, la rândul lor, îi dau acestui cadru un relief aparte. Să îl descriu sumar.

După La Belle Époque*, băietanele anilor nebuni*

Ce se întâmplă în jurul anului 1900 stă sub semnul unui echilibru, fie el şi fragil, în mai toate zonele vieţii publice. Frumoasa epocă îşi onorează numele printr-o stare de bine general, întreţinut de o relativă prosperitate economică, de o stabilitate socială şi politică acceptabilă. Şi totuşi, există câteva zone în care, dincolo de aparenţele pacifice, în subterane sau chiar la vedere, câteva vechi tensiuni se adâncesc. O să mă opresc doar asupra uneia, în directă legătură cu imaginarea amazoanelor, şi anume „războiul de secesiune a sexelor”[1]. Un război câtuşi de puţin nou, pe care l-am urmărit încă de la începutul veacului al XIX-lea, ca o erupţie, prin breşa Revoluţiei Franceze şi a mişcărilor socialiste. Ceea ce atunci abia se contura avea să se radicalizeze în ultimii ani ai secolului şi înainte ca primul război mondial să înceapă. Militantismul tot mai angajat al mişcărilor feministe face vizibile cele două tendinţe în jurul cărora se grupează activismul şi proiectele sale: pe de-o parte, în linia lui John Stuart Mill, un proiect politico-legislativ, care solicită statului legiuitor să rezolve problema egalităţii în drepturi a bărbaţilor şi femeilor şi, pe de alta, unul etico-social, care pledează pentru emanciparea feminină nu pe baza ştergerii graniţei dintre sexe, ci, dimpotrivă, prin marcarea diferenţei lor (dată în principal de maternitate).

Dacă acestui fundal susţinut de sutele de asociaţii pledante, care nu numai că împânzesc America de Nord sau Europa Occidentală, ci prind rădăcini şi în Europa Centrală şi chiar Răsăriteană[2], i-am adăuga câteva figuri emblematice, dar şi zeci de cărţi şi reviste care,

1. *Apud* Pascal Bruckner, în capitolul „La nouvelle guerre de sécession (des hommes et des femmes)”, în vol. *La tentation de l’innocence*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1995.
2. Vezi bilanţul aferent realizat în volumul IV din *Histoire des femmes en Occident. Le XIX-ème siècle*, cu precădere în studiul „Scènes feministes” (de Anne-Marie Käppeli), dar şi în volumul din 1991 al Moirei Gatens, *Feminism and Philosophy. Perspectives on Difference and Equality*, trad. rom. *Feminism şi filosofie. Perspective asupra diferenţei şi egalităţii*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.

prin forţa lor de şoc, radicalizează mişcarea emancipatoare, imaginea de ansamblu a epocii ar prinde contur mai ferm şi ar explica mare parte din cauzele care duc la revigorarea figurii amazoanei. Cine citeşte literatura confesivă (jurnale, autobiografii, memorii, corespondenţă) a unor Lou Andreas-Salomé, Rosa Mayreder, Alma Mahler-Werfel, Natalie Clifford Barney (cea pe care Remy de Gourmont avea să o numească „Amazoana", destinatara celebrelor *Lettres à une Amazone*), Gertrude Stein, Colette, cine urmăreşte biografiile incredibile ale Isadorei Duncan sau Mata Hari, dar şi viaţa Fridei Kahlo sau a lui Coco Chanel, poate să înţeleagă mai bine de ce anume vechea poveste a luptătoarelor libere şi neînfricate renaşte sub semnul Noii Eve. Şi mai limpede se vede acest resort prin lentila câtorva cărţi, unele mai provocatoare decât altele, fie că sunt literatură propriu-zisă, fie că provin din câmpul filosofiei, psihanalizei, psihiatriei, criminologiei.

Între textele literare sunt de citat cu precădere piesele lui August Strindberg, care răscolesc şi răstoarnă un model de feminitate tradiţională, obedientă, conformistă. În tragedia *Tatăl* (1887), de pildă, relaţia căpitanului de cavalerie cu soţia sa, Laura, stă sub semnul unui nesfârşit război, în care bărbatul se simte din start învins. Cauza îi e clară: toate femeile din viaţa sa îl urăsc şi îşi descarcă agresivitatea asupra lui. „Asta aduce a ură de rasă", constată el cu un amestec de resemnare şi revoltă. Nu mai puţin semnificative pentru acelaşi proces emancipator sunt piesele şi prozele medicului vienez Arthur Schnitzler, de mare succes în epocă. Subtilitatea sondării psihismului feminin, a relaţiei de forţă din cupluri aduce în prim-plan câteva figuri feminine apropiate războinicelor din mitologie. Cea mai pregnantă prezenţă în acest sens e Dionysia, din nuvela *Die Hirtenflöte* (*Cavalul ciobănaşului*[1]) (1911). Aparent soţie supusă şi blândă, ea îşi descoperă profunzimile tulburi printr-un exerciţiu de libertate supremă la care o împinge propriul soţ, Erasmus. Femeie puternică, dornică de cunoaştere şi aventură, Dionysia experimentează succesiv, în această parabolă cu aer de poveste, toate variantele relaţiei de cuplu. Între ele, un episod care o transformă într-o adevărată luptătoare: plecarea la război călare, în haine şi cu arme bărbăteşti, alături de unul din iubiţi, contele. Curajul nebunesc, îndârjirea, dăruirea cu care luptă o transformă pe tânăra femeie ferecată în platoşă, cu coif, spadă şi scut într-un simbol al eroismului, dar şi al unei ardori pasionale ieşite din comun.

Deşi în jurul lui 1900 apar câteva cărţi care vorbesc explicit despre amazoane (cum ar fi, în 1911, *The Amazons*, a enciclopedului

1. Arthur Schnitzler, „Cavalul ciobănaşului", în *Nuvele*, traducere, prefaţă şi tabel cronologic de Dumitru Hîncu, Editura Minerva, BPT, Bucureşti, 1982.

diletant Guy Cadogan Rothery, reciclare sistematică a teoriei lui Bachofen, sau, în 1912, *Religious Cults Associated with Amazons*, volum doctoral apărut la Columbia University şi semnat de Florence Mary Bennett[1]), nu ele vor stimula în epocă resurecţia figurii războinicei în literatură şi arte. Sunt studii importante pentru amazonologie, dar oarecum de nişă, cu un public limitat, specializat. În schimb, cam în aceeaşi epocă, are un ecou aparte nu doar în lumea ştiinţei, ci şi a artei tratatul de criminologie profund misogin al lui Lombroso *La dona delinquente, la prostituta e la dona normale* (1895). Şi, câţiva ani mai târziu, în 1903, un adevărat scandal declanşează cartea unui filosof dispărut la numai 23 de ani, pe care unii îl consideră genial, iar alţii un simplu caz patologic, *Sex şi caracter* a lui Otto Weininger (1880-1903). Antifeminismul feroce al lui Weininger stârneşte rapid valuri de reacţii profeminine şi profeministe. Nu mai puţin şocante s-au dovedit a fi atât teoriile, cât şi derivele biografice ale altui autor vienez, Otto Gross, taxat de însuşi Carl Gustav Jung drept caz patologic de *dementia praecox*[2]. Însă dincolo de adevărul sau eroarea unei asemenea diagnosticări, impactul cărţilor, conferinţelor, articolelor şi gesturilor lui în perioada ce premerge Primului Război Mondial şi continuă până după moartea sa din 1920 e imens în spaţiul de limbă germană, dar şi dincolo de graniţele sale.

Teoriile lui Gross, care, spre deosebire de proiectul misogin al lui Weininger, ar dori să restaureze Legea Mamei, generând o adevărată „revoluţie a matriarhatului", sunt fie atacate cu violenţă, fie preluate cu zel de una sau alta dintre direcţiile psihanalizei, în mare expansiune europeană şi americană la ora respectivă. Toate însă, indiferent de ideologia (de stânga sau dreapta) care le susţine, fac unul şi acelaşi lucru: pun în criză masculinitatea. Uneori direct, subminându-i valorile tari, alteori dimpotrivă, oblic, prin exces de exaltare androcrată şi, în consecinţă, de amplificare a exigenţelor unui „adevărat" bărbat. Efectul pervers al acestei a doua presiuni e tot debilitarea virilă. Departe de a-şi dobândi mult visatul echilibru prin autocunoaştere, individul se simte tot mai fragilizat în urma scrutărilor zonelor de abisalitate, aşa cum propune Freud. Şi, în egală măsură, bărbatul e copleşit de neputinţa de a răspunde strivitorului imperativ „fii genial!", proclamat de Weininger, şi voinţei de putere teoretizate de Adler. Iar între altele, cauza (dar şi efectul) acestei tensiuni este slăbirea graniţelor dintre sexe.

Chiar dacă amazoana propriu-zisă (ca prototip) nu e invocată – ciudat! – decât extrem de rar în tratatele de psihanaliză sau de filosofie care pun pe tapet secesiunea de gen şi de sex, nesfârşitele

1. Succinte comentarii pe marginea acestor volume, în capitolul „Contraatac".
2. Teoriile lui Weininger şi Gross vor fi prezentate în „Contraatac".

discuţii despre „virilizarea femininului" şi „efeminarea masculinului" în epoci de criză[1] au stimulat cu siguranţă şi ele apariţia unei serii de noi reprezentări ale vechilor războinice. În arta înaltă, ele par a sta sub semnul Atenei Palas, aşa cum o figurează în 1898 Gustav Klimt, în armură şi cu coif auriu, cu egida de pe care rânjeşte ameninţător Meduza. Şi cum tot ameninţător, cu ochi ucigaşi, îşi ţintuiesc privitorii cele trei Gorgone ale aceluiaşi Klimt în *Friza Beethoven* de la Viena (terminată în 1902). Sau cum, căzută la pământ, o amazoană rănită îşi apără voluptuosul trup gol cu scutul, în tabloul din 1903 al lui Franz von Stuck (*Amazoană rănită*), aflat la Muzeul Van Gogh din Amsterdam.

Dar femeile cu virtuţi amazonice încep să devină în epocă accesibile şi publicului larg. Pe de-o parte, ele se expun privirii pe ecrane, într-o artă nouă care cucereşte rapid spectatorii: arta cinematografică. Filmul mut înregistrează până la primul război mondial cel puţin trei pelicule cu titluri şi teme explicite: *Fighting Amazons* (1903), cu un autor rămas incert, *L'Amazone masquée*, al lui Henri Fescourt (1912), şi *L'Amazzone mascherata* (1914), de Baldassarre Negroni. Producţii naive, de serie, care încearcă să recicleze străvechiul mit grec. Oricum, amazoana propriu-zisă apare în filmul mut cam în aceeaşi perioadă (în jurul lui 1910) cu femeia fatală, fie ea vampir, divă, păianjen, vampă[2]. Un prototip de feminitate malefică, seducătoare, care domină şi subjugă bărbaţii, dar care e doar un obiect sexual. În timp ce filmul vorbit va propune, începând din anii '20 un alt model: femeia fatală activă, uneori în ipostaze războinice moderne (spioană, aventurieră, chiar gangster).

Pe de altă parte, din paginile cărţilor şi revistelor răsar zeci de variante ale forţei combative pe care o întrupează nişte femei ieşite din comun. În principal, trei sunt tipurile de proză în care apar femei cu trăsături amazonice şi care cuceresc piaţa cărţii, dar şi a revistelor *pulp* (în America) în jurul lui 1900: romanele *fantasy* (cu toate subderivatele lor), romanele poliţiste şi romanele de capă şi spadă. Din prima categorie ar face parte, de pildă, *Amazoana albastră* al lui Georges Pradel (1887), roman de duzină, unde modelul antic e utilizat drept pretext pentru a vesteji cruzimea unei aristocrate. În timp ce din categoria romanelor cu detectivi care inaugurează un prototip feminin agresiv-diabolic la loc de frunte s-ar situa seria

1. Vezi pentru descrierea şi analiza fenomenului, partea a II-a, „Criza identităţii masculine", din volumul lui Jacques Le Rider *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, 1990, deja citat, precum şi volumul aceluiaşi autor *Le cas Otto Weininger, Racines de l'antiféminisme*, PUF, Paris, 1982.
2. *Apud* Pascale Hummel, *op. cit*.

dedicată lui Sherlock Holmes de către Sir Arthur Conan Doyle. Și, de calibru mai mic, dar de succes notabil în epocă, ciclul lui Maurice Leblanc care-l celebrează pe Arsène Lupin. Invincibilul Sherlock Holmes e pus să recunoască într-una din povestiri („Cei cinci sâmburi de portocală") faptul că a fost înfrânt de patru ori în toată cariera: „de trei ori de bărbaţi şi o dată de o femeie". Excepţia feminină care l-a învins pe impasibilul detectiv nu este alta decât Irene Adler, personaj fulgurant, dar de mare forţă, care apare pentru prima dată în povestirea „Un scandal în Boemia", publicată în 1891 în *Strand Magazine* şi în 1892 în volumul *Aventurile lui Sherlock Holmes*. Devotatul doctor Watson îi face următorul portret: „Pentru Sherlock Holmes ea va rămâne pentru totdeauna *Femeia*. [...] În mintea lui exista o singură femeie, iar acea femeie, de o dubioasă şi discutabilă reputaţie, era fosta Irene Adler"[1]. Care sunt calităţile acestei aventuriere ce periclitează prin şantaj stabilitatea regatului Boemiei în urma unei relaţii amoroase cu însuşi suveranul? În afara frumuseţii şi a forţei de seducţie, „femeia născută la New Jersey în 1858, primadonă la Scala şi la Opera Imperială din Londra", are o inteligenţă diabolică, o abilitate a manevrării oamenilor şi situaţiilor, dar mai ales o voluptate a riscului şi un curaj cu totul bărbăteşti. Bună mânuitoare a stiletului, pistoalelor şi otrăvurilor (aşa cum o vor prezenta mult mai târziu ecranizările), maestră a deghizărilor, Irene Adler e cel mai de temut adversar al lui Sherlock Holmes, cu atât mai mult cu cât îi cucereşte acestuia şi inima.

Prin Irene Adler intră în scenă un tip de femeie fatală, ucigaşă cu sânge-rece, redutabilă adversară a bărbaţilor. Îl vor ilustra în aceeaşi epocă, pe rând, eroinele tenebros-diabolice ale lui Maurice Leblanc sau Gaston Leroux. Între toate, notabilă, Dolores Kesselbach, duşmana de moarte a lui Arsène Lupin.

Nu mai puţin spectaculoase par eroinele romanelor de capă şi spadă, deşi producţiile unui Zévaco (ciclul *Pardaillan*) sau Paul Féval-fiul (ciclul dedicat aventurilor familiei de Lagardère) sunt foarte departe de forţa artistică a lui Alexandre Dumas, regele genului. Totuşi, ar trebui reţinute cu titlu de inventar personajul Fausta al lui Michel Zévaco (în seria *Pardaillan* şi *Fausta*) sau Marie de Lagardère, spadasina lui Paul Féval-fiul (din *Domnişoara de Lagardère*). Ele continuă tradiţia romantică a genului, inaugurată de Walter Scott şi Alexandre Dumas, care plasează pe un fundal istoric agitat de mari evenimente (de obicei secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, dar şi al XVIII-lea) noua amazoniadă. Personaje de fundal sau chiar de prim-plan, tinerele femei, invariabil foarte frumoase, maestre în arta

1. Sir Arthur Conan Doyle, *A Scandal in Bohemia*, în *Sherlock Holmes. Complete Stories,* Wordsworth Editions, 2006, p. 429

călăriei şi a duelului, dar şi a intrigii, cuceresc, carte după carte, marele public. Succesul lor de casă rămâne constant până azi: dovadă, numeroasele reeditări, traducerile, ecranizările.

Un loc distinct (pentru că nu e nici roman, nici studiu, ci un eseu-diatribă scris cu mână de prozator) i se cuvine volumului *Masacrul amazoanelor*. Carte a unui autor francez prolific, azi cam uitat, libertarianul anarhist Jacques Élie Henri Ambroise Ner, cunoscut sub numele de Han Ryner (1861-1938), *Le massacre des Amazones* a apărut în 1899 şi s-a vândut ca un bestseller. Violent misogină, ea trece în revistă şi ridiculizează cu voluptate o întreagă pleiadă de femei emancipate ale epocii, cu precădere acele *bas-bleus*, scriitoarele curajoase puse la index şi parodiate încă de pe vremea *Preţioaselor ridicole* ale lui Molière, dar atacate cu asupra de măsură în secolul al XIX-lea. Iată, de pildă, ce putea să iasă în 1878 de sub pana unui Barbey d'Aurevilly, pe care îl ia în braţe Han Ryner: „Femeile care scriu nu mai sunt femei, ci bărbaţi – cel puţin aşa se cred – rataţi". Dar nu e mai puţin adevărat că, în prag de război, în 1914, acelaşi Han Ryner publică un roman utopic, *Les Pacifiques*, în care viziunea asupra capacităţilor intelectuale şi fizice ale femeilor se schimbă radical, în numele unui egalitarism pacifist.

Primul război mondial răstoarnă brutal o lume şi sistemul ei de valori, schimbând totodată, cel puţin pe durata desfăşurării sale, şi perspectiva asupra emancipării feminine. Articole, conferinţe, reviste, afişe, fotografii proiectează o imagine încărcată de răspundere a femeii-soţie şi mamă, care trebuie să preia rolul bărbaţilor plecaţi pe front, să asigure supravieţuirea şi stabilitatea familiilor. Astfel încât întruchipările unor amazoane moderne, sfidând norme, busculând ordinea veche sunt mai puţin vizibile în artă. Uneori, ele apar chiar ridiculizate şi caricaturizate în paginile unor reviste pentru femei[1], care incriminează amazonismul de operetă al unui stil frivol ce vrea să intre în rezonanţă cu atmosfera războiului doar prin vestimentaţie, accesorii, postùri (mantale, veste militare, chipiuri, raniţe, sân dezgolit, poziţii belicoase etc.). Nu e mai puţin adevărat însă că pe câmpul de luptă propriu-zis se disting şi câteva femei care luptă eroic, riscându-şi viaţa[2].

Deoarece numărul bărbaţilor mobilizaţi pe front e fără precedent, sectoare întregi ale economiei rămân descoperite. Câteva cifre: Germania cheamă la arme 13 milioane de oameni, Franţa – 8, Marea Britanie – 5,7.

1. Este cazul revistei *Fantasio*, cu numerele din 15 august şi 15 octombrie, 1915, citat de Nicole G. Albert în studiul „Penthésilée 1900 ou les amazones du nouveau siècle", în vol. *Réalité et représentations…*
2. Vezi în principal bilanţul făcut de David. E. Jones în volumul *Women Warriors. A History*, Potomac Books Inc., Washington DC, 2005.

În consecinţă, mesajele publicitare din timpul războiului îndeamnă femeile să se angajeze masiv în industriile rămase cu forţa de muncă mult diminuată, dar şi să se ofere ca voluntare pentru diferite acţiuni de susţinere a frontului. Un nou prilej de resuscitare a solidarităţii feminine, de pledoarie pentru drepturile civile, o nouă demonstraţie concretă a egalităţii sexelor. Iar revoluţiile comuniste din Rusia, Austria, Ungaria, dar şi războiul civil din fostul Imperiu Ţarist transformă acestei idei în portdrapel al propriilor programe[1]. Astfel răsar pe baricadele revoluţiilor roşii şi ale anarhismelor mondiale femei insurgente care au în sânge gustul riscului şi al înfruntării cu arma în mână, readucând în realitate, dar şi mai apoi, peste ani, în paginile romanelor, pe scena teatrelor sau în filme străvechea imagine a luptătoarei. E drept, aproape niciodată smulsă direct din mit, ci, de cele mai multe ori, actualizată.

Pe de altă parte, acelaşi război le dezvăluie bărbaţilor un aspect terifiant, fără nimic eroic, fără exaltarea tradiţională a virtuţilor masculine. Cifra uriaşă a morţilor din ambele tabere beligerante (peste 9 milioane de oameni), numărul mare al demobilizaţilor care se întorc la un „acasă" cu totul diferit de ceea ce lăsaseră în urmă (cu precădere cei din fostul Imperiu Austro-Ungar), într-o Europă cu harta mult schimbată, umilinţa mizeriei din tranşee, a rănirilor, mutilărilor şi apoi a inadaptării la viaţa civilă, toate spulberă iluzia echilibrului, fie el şi relativ, din la *Belle Époque*, toate destabilizează noua lume, o lume „fără taţi", cu autoritatea masculină atacată şi subminată din toate părţile.

Nu e deloc întâmplător atunci că, pe acest fundal, în Occident se iveşte un model de amazonism modern, cu un militantism implicit, mai mult de atitudine decât teoretizat şi ideologizat. În afara contextului amintit, valul emancipator de după 1918 e susţinut şi de câteva decizii politice care devin legi în majoritatea ţărilor europene şi a statelor nord-americane: dreptul de vot acordat femeilor prin constituţie, pătrunderea masivă a studentelor în citadelele academice rezervate până atunci îndeobşte bărbaţilor (studiile economice, de inginerie, medicină etc.), modificarea codului familiei şi a legislaţiei muncii cu articole care încurajează independenţa femeilor. E drept, acest proces e încă limitat în raport cu ceea ce se va întâmpla în Occident începând din anii '60.

Revenind la noul model de feminitate care apare în Franţa imediat după primul război mondial şi care le readuce pe amazoane în prim-plan, să mai spun că el cucereşte rapid marile oraşe europene,

1. O documentare exemplară oferă în acest sens volumul V din *Histoire des femmes en Occident*, cu cele şapte capitole din secţiunea „La Nationalisation des femmes".

dar că reprezintă ceva mult mai profund decât o simplă modă sau o frivolitate mondenă. Tinerele femei cu alură şi stil de viaţă băieţeşti, *les garçonnes*, băietanele, cuceresc străzile, parcurile, terenurile de sport, plajele, şocând lumea burgheză, tihnită şi ultraconformistă, cu părul lor tuns scurt, cu breton şi ceafă rasă, cu trupurile lor longiline, adolescentine, de androgini moderni, cu sânii mici, aplatizaţi, îmbrăcate provocator, în rochii scurte, sau practicând dezinvolt nudismul la plajă ori în cluburi special deschise.

Dacă Huysmans lansează, se pare, cuvântul *garçonne* prin 1880, cel care îi dă consistenţă şi-l întrupează în pagină cu un rafinament şi o intuiţie de neegalat, creând un personaj memorabil, pe Albertine, este Marcel Proust. Eroul său o surprinde uluit şi deopotrivă înfiorat alături de fetele care tulbură lumea pe plaja de la Balbec şi, aşa cum se avântă năbădăios pe biciclete, toate i se par a fi un „mic trib de amazoane". Iar la antipodul marii arte proustiene apare în Franţa anului 1922 un roman de duzină, care însă consacră definitiv cuvântul. Vândut într-un tiraj impresionant (1 milion de exemplare!), rapid ecranizat şi tradus în 12 limbi, *La garçonne*, de Victor Margueritte, stârneşte un scandal imens şi duce la retragerea Legiunii de Onoare autorului său. Protagonista, Monique Lerbier, la origini o cuminte domnişoară burgheză, se străduieşte să bifeze toate libertăţile extreme în care se poate arunca o femeie după ce şi-a văzut spulberate iubirea şi visul matrimonial.

Anii '20, „anii nebuni", propagă acest model în toată lumea. *Les garçonnes* sau, în variantă englezească, *the flappers* împânzesc marile şi micile oraşe din Europa ori America, dar şi paginile cărţilor şi revistelor, galeriile de artă, ecranele cinematografelor. E perioada în care celebra Tamara Lempicka semnează o parte dintre cele mai cunoscute tablouri cu tinere ciudate, amestec straniu de senzualitate sălbatică şi aer sportiv, uşor masculinizat, amintind de vechiul mit amazonic. De pretutindeni răsar asemenea femei emancipate şi libere, cu un stil de viaţă total agresiv în epocă: fumează şi beau singure sau cot la cot cu partenerii, ascultă jazz, dansează dezlănţuit *charleston* şi *shimmy*, sfidează prin gesturi, alură, vorbe orice normă, practică sporturi rezervate îndeobşte doar bărbaţilor (golf, box, echitaţie, automobilism, aviaţie), iar unele îşi afişează degajat homo- şi bisexualitatea. Prin cluburile, cercurile, saloanele, cenaclurile pe care le deschid vedetele acestei lumi se perindă o întreagă elită artistică. Bărbaţii (dar şi femeile) nu rezistă forţei magnetice de atracţie a gazdelor, prezenţe puternice, din familia Rachildei. O menţiune aparte i s-ar cuveni unui salon cu tradiţie, care în anii '20 polarizează atenţia lumii artistice: salonul literar al „amazoanei" Natalie Clifford Barney, deja pomenită. Un spaţiu excentric, unde, începând din 1909, preţ de 60 de ani neabătuţi, vineri de vineri, şi-au dat întâlnire

marile nume din secolul XX, de la Rilke, Joyce şi Valéry la Isadora Duncan, Scott Fitzgerald, Truman Capote, Marguerite Yourcenar şi câţi alţii.

Pe de altă parte, tot în anii '20, un autor englez redutabil, D.H. Lawrence, continuă suita romanelor apărute imediat după 1900 şi contrariază spiritele puritane cu o nouă viziune despre sexualitate, despre energia virilă şi despre metafizica întâlnirii în cuplu a masculinului şi femininului. Cunoscător al operei lui Weininger, familiarizat cu *Lebensphilosophie* germană prin intermediul soţiei, Frieda von Richthofen, mare adeptă a psihanalizei freudiene, D.H. Lawrence propune în romanele sale (*Femei îndrăgostite*, *St. Mawr*, *Amantul doamnei Chatterley*) sau în nuvele (de pildă, *Femeia care a plecat*, tradusă în Franţa cu titlul *L'Amazone fugitive*) un tip de feminitate care contrariază prin imensa dorinţă de libertate, printr-un mod nou de a trăi erotismul, ca forţă ancestrală care absoarbe total. Lou Carrington şi mama sa, Mrs. Witt (din *St. Mawr*), cele două yankee maestre în arta echitaţiei, debordând de energie şi spirit independent, sau eroina fără nume din *Femeia care a plecat*, pornită sinucigaş în căutarea unei lumi total diferite de a ei, lumea indienilor Cjilchui, ilustrează acest ideal feminin înrudit până la un punct cu amazonismul.

Amazoanele între războaie, între extremele politice

Ar fi de aşteptat ca anii '30, de până la începerea celui de-al doilea război mondial, să continue acest elan emancipator, ba chiar să-l amplifice. Studii bine documentate[1] demonstrează însă altceva. Şi anume, că toată această experienţă a libertăţii feminine postbelice e limitată şi că o serie de constrângeri încep să se vadă mai bine după ce euforia „anilor nebuni" trece şi când se poate vorbi chiar despre un „declin al erei feminismului" (R. Evans), în comparaţie cu vigoarea acestuia din jurul anului 1900. Pe de-o parte, marea criză economică din 1929 pune surdină peste avântul eliberator al femeilor, dacă nu chiar îl spulberă. Într-o lume măcinată de nesiguranţa zilei de mâine, vechea, tradiţionala reprezentare a femeii ca protectoare a căminului, ca mamă şi soţie desăvârşită, recâştigă incredibil de mult teren. Şi totuşi, în acest interval dintre cele două războaie mondiale, apar romanele unor importanţi autori care trimit parţial la un model de feminitate foarte apropiat de cel al vechilor amazoane: în 1928 – *Orlando*, al Virginiei Woolf, în 1936 – *Focurile*, de Marguerite Yourcenar; în 1938 – *Neînfrânţii*, de W. Faulkner. Li s-ar putea

1. Vezi Anne-Marie Sohn, capitolul „Entre Deux Guerres", în *Histoire des femmes en Occident*.

adăuga (pentru agresivele episoade safice) şi scandalosul microroman *Istoria ochiului*, din 1928, carte multă vreme proscrisă a lui Georges Bataille, apărută iniţial sub pseudonim (Lord Auch). Dar şi o parte din textele lui D.H. Lawrence, între care microromanul *St. Mawr* (1925), apropiat de tema amazonică prin fascinaţia protagonistelor (mamă şi fiică) pentru tot ceea ce sălbaticul armăsar St. Mawr întruchipează.

În aceeaşi perioadă interbelică, romancieri de notorietate tipăresc proze de anticipaţie construite pe utopia existenţei unor lumi guvernate de femei, cum ar fi deja pomeniţii Vicente Blasco Ibañez cu *Paradisul femeilor* (1922) şi Karinthy Frigyes cu SF-ul său *Capillaria* (1931). Ceea ce le salvează romanele de convenţionalism şi le scoate oarecum în afara literaturii de consum e dimensiunea livresc-parodică prin care se intră în dialog cu texte semnate de nume celebre ale literaturii sau filosofiei (de la Swift la Strindberg, de la Ibsen şi Weininger până la Nietzsche).

Ambele romane sunt concepute ca neogulliveriade, experienţe-limită ale naufragiului pe care protagoniştii le trăiesc în timpul şi în preajma primului război mondial. Iar lumile în care ambii bărbaţi eşuează sunt *Femaleland*-uri, Femenii moderne. În *Paradisul femeilor*[1], o astfel de lume e republica Liliput, ţara „Autenticei Revoluţii", locuită şi guvernată de femei pitice, în care bărbaţii trăiesc umiliţi şi supuşi. Pe aceeaşi structură a lumilor răsturnate e construit, nouă ani mai târziu, şi romanul *Capillaria*[2] al prolificului autor maghiar Karinthy Frigyes, traducătorul aventurilor lui Gulliver. La fel ca în cazul *Paradisului femeilor*, eroul e legat de romanul lui Swift, fiind chiar Gulliver, proiectat într-o a şasea călătorie, a cărei descriere ne parvine printr-un manuscris inedit, găsit de Karinthy Frigyes însuşi. Tărâmul de pe fundul mării în care bravul bărbat plonjează e „împărăţia sexului feminin", Capillaria, locuită de nişte făpturi feminine de o extraordinară frumuseţe şi graţie, *oihalele*, care însă îi domină şi extermină cu o cruzime incredibilă pe masculii ajunşi într-o stare larvară (*bulloki*). În ambele lumi, femeile de obşte, dar şi conducătoarele au o componentă agresiv-războinică foarte aproape de amazonism. Dovadă că în repetate rânduri, atunci când sunt în preajma lor, bărbaţii le numesc amazoane.

Dacă în paginile prozatorului spaniol povestea naufragiului noului Gulliver e o reverie de cititor, la limita feericului (ca mai toate relatările despre universurile liliputane), în schimb, ceea ce face

1. Vicente Blasco Ibañes, *Paradisul femeilor*, traducere din limba spaniolă de Haralambie Băiaşu, RIN, Bucureşti, 1994.
2. Karinthy Frigyes, *Călătorie în Faremido; Capillaria*, traducere de Eugen Hadai, prefaţă de Ion Hobana, Editura Minerva, Bucureşti, 2005.

Karinthy Frigyes în *Capillaria* frizează grotescul, fantasticul tenebros. Comparaţiile pot merge mai departe: parafrază swiftiană blând ironică – la Ibañes, parodie sarcastică, umor negru – la Karinthy. În ambele cazuri însă, în ciuda prestigiului de care s-au bucurat autorii şi în pofida succesului de public, ba chiar şi de critică pe care romanele pomenite l-au avut în epocă, ne aflăm totuşi în faţa unor produse literare destul de facile, pe care le-am reţinut pentru valoarea lor de document ilustrativ al utopiilor ginecocratice din perioada interbelică.

De un alt calibru estetic, vizibil mai mare, rezultat al unei viziuni filosofice, dar şi literare mai bine articulate şi mai profesionist stăpânite, sunt romanele şi piesele de anticipaţie ale prozatorului ceh Karel Čapek. El nu inventează doar cuvântul „robot", care va face o carieră fulminantă, alături de androizii aferenţi, ci şi un mod cu totul aparte de a imagina lumile viitorului, rezultat al unor descoperiri ştiinţifice redutabile. Chiar dacă în textele sale protagoniştii sunt, de cele mai multe ori, savanţi puşi în faţa unor dileme existenţiale, apariţia incidentală a unor femei puternice are o semnificaţie aparte. Aşa este, de pildă, „amazoana oacheşă" din romanul *Krakatit* (1924), prinţesa Wille, adică Wilhelmina Adelhaida Maud, tânără îndrăgostită de cai şi înzestrată cu o incredibilă forţă de a domina bărbaţii, care-l cucereşte şi pe inginerul Prokop, inventatorul dezastruosului explozibil krakatit. Iar piesa care îl face celebru în lume pe Karel Čapek, *RUR* (1920), transmite un mesaj mai mult decât transparent: marele pericol care minează lumea este robotizarea, alienarea totală, pierderea sensibilităţii şi afectivităţii, dar şi a altor mărci distinctive ale speciei umane, cum ar fi cele de gen. Cuplul alcătuit din robotul Marius şi robotina Sulla e întru totul elocvent în această „dramă colectivă în trei acte cu un prolog-comedie"[1]. Fabricaţi, angajaţi şi apoi distruşi de Rossum's Universal Robots, cei doi „muncitori artificiali", mecanisme cu aspect de bărbat şi femeie, sunt, în fond, nediferenţiaţi, dovadă şi numele împrumutate din istoria Romei: Sulla şi Marius, cunoscuţii conducători de oşti.

Tot într-o linie fantastică, dar de cu totul altă factură, s-ar înscrie şi filmele *Metropolis* al lui Fritz Lang (1927), care aduce pe ecran imaginea unei androide agresive, Maria, interpretată de Brigitte Helm, precum şi *Atlantida* (*Die Herrin von Atlantis*) al lui Georg Pabst (1932), cu aceeaşi Brigitte Helm în rolul reginei Antineea, puternică şi crudă în relaţia cu bărbaţii captivi ai regatului său.

Să mai adaug şi faptul că, deşi feminismul militant înregistrează un recul, producţia literară sau filmele scoase pe piaţă în perioada

1. Karel Čapek, „RUR", în *Teatru*, în româneşte de Felix Aderca, cuvânt înainte de Corneliu Barborică, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 113.

interbelică nu încetează să răspundă nevoii artei de consum de a reprezenta femei războinice. E drept, în majoritatea covârşitoare a cazurilor, în final acestea sunt fie ucise, fie supuse unui erou, după străvechiul tipic mitic. Unele edituri din Franţa, de pildă, scot colecţii întregi de romane populare (*série rouge*, *série noire*, *mystère*, *aventures*) ale căror titluri probează că amazonismul încă se vinde bine în anii ’30. Un singur exemplu: titlurile sugestive extrase din cataloagele editurii Tallandier (perioada 1929-1935): *Amazoanele*, *Amazoana lui Juarez*, *Ultimele amazoane*, *Insula fecioarelor roşii*, *Regina munţilor*, *Noua Judith*, *Titania* etc. etc. Numele autorilor (Jean de la Hire sau Paul Alpérine) probabil că nu spun mare lucru publicului de azi, dar în epocă literatura lor s-a vândut în sute de mii de exemplare. În schimb, se bucură de notorietate până în ziua de azi câţiva autori de *policier*-uri deja amintiţi pentru personajele feminine devastatoare (Maurice Leblanc sau Gaston Leroux), care îşi continuă prolifica activitate şi între cele două războaie.

Cel care imprimă însă genului un nou timbru şi îl consacră ca prozator autentic este un autor american de romane poliţiste, Dashiell, Hammett, el însuşi fost detectiv al agenţiei Pinkerton, important şi pentru tema care ne interesează aici. Admirat de Raymond Chandler pentru forţa paginilor sale, Hammett consacră prin Brigid O’Shaughnessy, seducătoarea din *Şoimul maltez* (1930), un tip feminin malefic, ucigaşa cu sânge-rece, frumoasă, abilă, inteligentă. Dacă femeile fatale din romanele lui Conan Doyle (Irene Adler) sau Maurice Leblanc (Dolores Kesselbach) erau abia schiţate, personajul diabolic imaginat de Hammett capătă consistenţă literară şi îl conturează suplimentar pe celebrul detectiv Sam Spade. De asemenea, criminalele din romanele lui Raymond Chandler compun o galerie alcătuită din eroine memorabile, între care imprevizibila Carmen Sternwood (din *The Big Sleep*/*Somnul de veci*, 1939) sau superba şi aparent fragila Eileen Wade, ucigaşa cu sânge-rece a amantei soţului său, dar şi a acestuia, scriitorul Roger Wade (în *The Long Good-Bye*/*Rămas bun pentru vecie*) (1953). Sau pasionala Dolores Gonzales din *Little Sister*/*Astă-seară, Marlowe* (1949). Alături de femeile fatale, devorate de cupiditate şi ură, toate extrem de frumoase, toate seduse de farmecul viril al detectivului Philip Marlowe (gen Vivian Regan, Mona Mars – celebra Perucă argintie –, Linda Loring, Mavis Weld), asasinele care detonează acţiunea din romanele lui Chandler au, de cele mai multe ori, un caracter demonic, când nu sunt împinse la crimă de interese punctuale, veroase[1].

Să mai notez că în *The Thin Man* (*Un om subţire*) (1932), roman ecranizat doi ani mai târziu de Van Dyke, Dashiell Hammett inaugurează

1. Vezi Mircea Mihăieş, *Metafizica detectivului Marlowe*, Editura Polirom, Iaşi, 2008.

un cuplu care va face carieră în romanele şi filmele poliţiste: varianta de „dublu mixt" a detectivilor care anchetează o crimă, o dispariţie, un furt etc. Dacă până atunci cuplul de investigatori era strict masculin, gen Holmes/Watson, inovaţia lui Hammett face ca detectivul alcoolic Nick Charles să fie secondat cu brio în aventurile sale de propria soţie, Nora. Acest tip de duet va prolifera incredibil şi se va contura tot mai puternic, ajungându-se la situaţia în care partenerul feminin va câştiga teren, uneori punându-l în umbră pe asociat, alteori chiar autonomizându-se, cu precădere în serialele TV şi filmele de după 1950.

După cum nu ar trebui uitat că la începutul celui de-al doilea război mondial, în 1941, apare în Statele Unite o supereroină de bandă desenată, Wonder Woman, descinsă din mitologia greacă, prinţesa amazoană Diana pogorâtă pe pământ, fiică a Hipolitei. Înzestrată cu puteri miraculoase, înarmată cu un lasou fermecat şi cu brăţări magice, ea e creaţia unui om de ştiinţă, pasionat de comicsuri şi ferm convins că, dacă vor să prindă încredere în forţele lor, femeile merită să aibă o eroină exemplară, un echivalent al lui Superman (imagine-cult a lumii americane, descins tot din lumea BD-urilor, cu aproape un deceniu înainte, în 1932). Fapt deloc lipsit de importanţă, înainte de a o crea pe Wonder Woman, William Marston descoperă testul pe baza căruia ne măsurăm până azi tensiunea sangvină şi care a dus la inventarea detectorului de minciuni. Suita experimentelor pe care le face în epocă îi probează intuiţiile privitoare la energia şi intrepiditatea femeilor. Cât despre războinica Diana, ea debutează în 1941 în revista de benzi desenate *All-Star Comics* şi cucereşte rapid inimile cititorilor, pentru că, dincolo de curaj, forţă, frumuseţe, ea are şi o nemăsurată bunătate, calităţi care, în seriile ce urmează în anii '50-'60, dar şi după aceea în filme, desene de animaţie, jocuri de calculator, se vor modula şi adapta nu doar noilor istorii, ci şi noilor tehnologii.

Revenind însă la contextul istoric al perioadei interbelice, ar mai trebui spus că ascensiunea extremismelor de dreapta în Occident (fascismul în Italia şi naţional-socialismul în Germania) nu a încurajat câtuşi de puţin propagarea unui model feminin emancipat. Dimpotrivă, prin antifeminismul lor declarat, atât ideologii lui Mussolini, cât şi cei ai lui Hitler lansează teorii şi proiecte sociale care îi atribuie femeii în primul rând un rol procreativ în beneficiul naţiunii (în Italia) sau al rasei (în Germania)[1]. Ar fi totuşi de aşteptat ca în arta nazistă să reapară frecvent luptătoarele păgâne descinse din negurosul panteon

1. Vezi Victoria de Grazia, „Le patriarcat fasciste", şi, în acelaşi volum, studiul Giselei Block „Le nazisme", în *Histoire des femmes en Occident*, vol. V, *Le XX-ème siècle.*

germanic. E drept, reprezentările medievale (reciclate de romantism) care aduc în prim-plan walkiriile, fecioarele războinice ale Nordului, se regăsesc cu precădere pe scena lirică, în grandioasele montări ale tetralogiei wagneriene *Inelul Nibelungilor*. Sau în arta statuară de mici dimensiuni, decorativă, la modă în Germania, multiplicată în mii şi mii de variante, care le recuperează pe walkirii în costume şi postùri explicit amazonice, înarmate cu lance şi sabie. Imaginea eroinelor Walhallei e pusă însă în umbră de o întruchipare feminină plină de vitalitate, mai degrabă solară, garant al purităţii ariene şi al forţei acesteia de a se perpetua. Cel puţin aşa ne apare ea în grafica de propagandă (afişe, coperte, cărţi poştale), în pictură sau în documentarele lui Leni Riefenstahl. Atunci când regizoarea dedică un film Olimpiadei din 1936 de la Berlin, corpurile femeilor sportive, pline de tonus, stenice, amintesc explicit prin atitudine şi unghi de filmare de adoratoarele antice ale cultului zeiţei Artemis.

Ce se întâmplă în aceeaşi perioadă într-un sistem totalitar de extremă stângă, în Uniunea Sovietică? Comunismul anilor ’20 propune în numele ideologiei sale egalitariste un număr de legi care, cel puţin pe hârtie, le acordă femeilor o nesperată libertate şi multe drepturi: de a vota, de a munci cot la cot cu bărbaţii şi de a avea salarii egale cu aceştia, de a se sustrage tradiţionalei autorităţi a soţilor, de a divorţa uşor, de a-şi controla numărul naşterilor prin avort, de a concubina legal etc. Dar aceste proiecte sociale stipulate prin Codul Familiei din 1918 aveau să îşi arate destul de repede efectele perverse (scăderea dramatică a natalităţii, insecuritatea maritală, abandonarea a mii de copii în orfelinate, creşterea prostituţiei şi a criminalităţii etc.)[1]. Pe fondul unei sărăcii endemice, departe de a se simţi eliberate cu adevărat, „tovarăşele de drum” sunt împovărate de răspunderi şi copleşite de efort cotidian, private de feminitate.

Stalinismul instaurează în anii ’30 Marea Teroare, mod criminal de înlăturare a oricărei forme de opoziţie politică, socială, culturală, căruia îi cad victime şi mii de femei. Dar adevărul despre aceste eroine arestate, abuzate, torturate, deportate, executate iese parţial la iveală abia după moartea lui Stalin, în scrierile memorialistice ale supravieţuitorilor Gulagului. Acelaşi sistem represiv schimbă brutal accentele şi în legislaţia care le vizează propriu-zis pe femei: redecretează prin lege importanţa familiei, desfăşoară campanii de presă împotriva divorţurilor şi restabileşte autoritatea soţului în matrimoniu, iar modelul de feminitate încurajat devine – ca în totalitarismul de dreapta – *mater familias*, mama eroină născătoare de cât mai mulţi copii pentru binele patriei. În consecinţă, literatura

1. Vezi Francoise Navailh, „Le modèle soviétique”, în *Histoire des femmes en Occident*, vol. V.

şi arta de propagandă ale anilor ’20-’30 se străduiesc să o figureze pe noua femeie sovietică fie ca muncitoare zdravănă, cu braţe de oţel, stahanovista doborând normă după normă, fie ca o colhoznică robace, fie ca activistă energică, în chip de comisar. Sau ca eroină a Războiului Civil, aşa cum apare câteva decenii mai târziu într-un film precum *Al 41-lea* (1956, regia Grigori Ciuhrai), care o aduce în prim-plan pe femeia-soldat din Armata Roşie. Maria Filatovna, eroina care are la activ 40 de duşmani ucişi, trebuie să escorteze un prizonier albgardist, pe ofiţerul Vadim Govorka. O poveste romantică despre dragoste, datorie şi moarte, ce îşi găseşte suficiente tangenţe cu alte fabulări, mai vechi, mai noi, despre luptătoarele căzute în capcana iubirii.

Dacă aceste stereotipuri de reprezentare vizează marea masă populară a femeilor sovietice, scriitoarele şi artistele descinse din burghezia şi aristocraţia rusă descriu un traiect mult diferit. Cu biografii tragice, prinse în vârtejul istoriei, silite să ia uneori calea exilului, unele pactizând cu noul regim printr-o artă utilitară, altele refuzând un asemenea compromis, aceste femei depun mărturie prin viaţa şi operele lor despre un cu totul alt mod de a trăi şi imagina femininul. Deloc întâmplător, de pildă, studiile de istoria artei, albumele, cataloagele expoziţiilor le reunesc sub un singur generic pe câteva din plasticienele importante ale artei ruse de avangardă (Alexandra Exter, Natalia Goncearova, Liubov Popova, Varvara Stepanova, Nadejda Udalţova): „Amazoanele avangardei”[1]. Ele participă la dinamizarea artei moderne din Rusia primelor decenii ale secolului XX (neoprimitivism, cubofuturism, suprematism, constructivism), iar în lucrările lor (cu precădere atunci când se exersează în teatru sau film, scenografie şi costume, dar şi în grafică şi pictură) apar reprezentări ale femininului în postùri şi vestimentaţie care ni le reamintesc uneori pe amazoane. Cum ar fi, de pildă, Aelita, regina de pe Marte, echipată în costume create de Alexandra Exter pentru filmul cu acelaşi nume al lui Protazanov din 1924, inspirat de romanul fantastic al lui Alexei Tolstoi. Sau corpurile androgine ale sportivelor din pictura şi colajele Varvarei Stepanova ori *Dansatoarele* Nataşei Goncearova.

Interesant de notat e felul în care amazonismul e figurat în literatura rusă a aceleiaşi perioade. E vorba, de pildă, despre povestirile fantastice din anii ’20 ale lui Alexander Grin (*Colonia Lanfyère*, de exemplu, marcată de figura tinerei Esther, mereu în şa, mereu gata de acţiune, sau *Albastra cascadă Telluri*, în al cărei prim-plan răsare frumoasa, libera şi apriga Izotta). Sau de cărţile unor mari scriitoare, unde amazoana apare explicit ca model parţial de feminitate. Este

1. Vezi catalogul expoziţiei itinerante a Muzeului Guggenheim, *Amazons of the Avant-Garde*, Guggenheim Museum Publications, 2000.

cazul unui volum al Marinei Ţvetaeva despre care, cel puţin în România, s-a vorbit mai puţin: *Scrisori către Amazoană*, redactat în 1932 în limba franceză şi revizuit în 1934, dar care apare la Paris abia în 1979, cu titlul *Mon frère féminin. Lettre à l'Amazone*. Lunga epistolă răspunde unei cărţi care a produs scandal în anii de după Primul Război Mondial: *Pensées d'une amazone* (1918), text confesiv extrem de curajos al unui personaj notoriu, despre care a mai fost vorba, Natalie Clifford Barney (1876-1972), americanca emancipată descinsă (şi rămasă pe viaţă) la Paris. O femeie extrem de frumoasă şi inteligentă, cu o forţă de seducţie ieşită din comun, adorată de bărbaţi şi deopotrivă de femei, care are curajul să îşi asume homosexualitatea şi să vorbească despre ea. La începutul secolului, fascinat de prezenţa sa, Remy de Gourmont o numeşte „Amazoana" şi îi adresează celebrele *Lettres à l'Amazone.* Preluându-i titlul, scriitoarea rusă aflată în exil temporar la Paris şi prinsă la rându-i în secrete poveşti de dragoste safice, are curajul mărturisirii în aceste epistole destinate Nataliei Clifford.

Războiul civil din Spania şi mai apoi al doilea război mondial aduc în paginile ziarelor şi în jurnalele de actualităţi de pe ecranele cinematografelor figuri feminine care, prin faptele lor exemplare, şi-au câştigat dreptul de a intra în panteonul eroinelor din secolul XX. Combatante în armată sau în trupele de partizani, mânuind puşca, pistolul, mitraliera cot la cot cu bărbaţii ori aflate la manşa avioanelor militare, rezistând blocadelor, asediilor, torturilor sau atacând în câmp deschis, aceste femei se întâlnesc măcar în parte cu străvechile războinice, prin curajul lor nemăsurat, prin forţă şi rezistenţă.

Feminism după feminism

Spus direct, cu maximă onestitate, reprezentările amazoanei în cultura lumii după cel de-al doilea război mondial sunt atât de numeroase, complexe şi diversificate, încât ar putea deveni tema unei cărţi aparte. Dar cum aici nu mi-am propus să fac decât o incursiune în subiect, ceea ce urmează e o panoramare rapidă a contextelor care au reactivat un număr fără precedent de imagini ale războinicelor în a doua jumătate a secolului XX şi la începutul mileniului trei. Şi o la fel de sumară repertoriere (cât de sistematic am reuşit) a acestor imagini. Pe de-o parte, sute de întruchipări (preluate direct din mit sau reciclate) în literatură, film, televiziune, pictură, teatru, reviste, jocuri de calculator, dar şi în industria de publicitate. Pe de alta, numeroase studii care împresoară amazoanele concentric, din

perspectiva diferitelor câmpuri ştiinţifice (filosofie, istorie, antropologie, sociologie, etnologie, psihanaliză etc.)[1].

Riscurile unui asemenea survol fiind asumate, să încep prin a spune că una din cauzele extrem de vizibile care au dus la recrudescenţa figurii amazoanei în ambele ipostaze (de imagine artistică şi de obiect al cercetării) a fost revitalizarea procesului de emancipare feminină după război, militantismul neobosit pentru cucerirea unor noi libertăţi. Ambele, susţinute de o mişcare feministă care îşi regăseşte vigoarea în etape succesive şi în forme tot mai diversificate. Le descrie şi sistematizează un instrument de lucru extrem de util pentru abordarea sumară pe care mi-o propun: *Lexiconul feminist*[2]. El adaugă o variantă sintetică amplelor descrieri ale fenomenului conţinute în studii de factură istorică, precum *Femeia în istoria Europei*, a Giselei Bock, sau masiva lucrare colectivă *Istoria femeilor în Occident*, ambele deja citate. Evoluţia feminismului după război, mai exact în a doua jumătate a secolului XX, înregistrează (până la începutul noului mileniu) două stadii, care urmează valului întâi, extins până aproximativ în timpul primului război mondial.

Al doilea val feminist ar ocupa aşadar perioada care debutează în anii ’50 şi se întinde pe încă aproape trei decenii, având ca reper (cel puţin în Franţa) revoltele din mai ’68. Cărţile-cult ale acestei etape sunt *Le deuxième sexe* (*Al doilea sex*), impozantul volum al Simonei de Beauvoir, apărut în 1949, şi *The Feminine Mystique* (*Mistica feminină*), cartea din 1963 a lui Betty Friedan. „Genericul sub care se desfăşoară al doilea val este cel al *diferenţei* şi *eliberării*, ceea ce îl distinge de primul val, care s-a structurat sub semnul *egalităţii* în drepturi.”[3] În 1966, aceeaşi Betty Friedan fondează în SUA National Organization for Women (NOW), iar în august 1970 se naşte în Franţa Mouvement de Libération des Femmes (MLF), mişcare fără lider, la care se asociază rapid numeroase asociaţii şi grupuri de reflecţie teoretică ori de acţiune socială şi politică. Consecinţele militantismului care consacră valul doi al feminismului pot fi percepute concret: înfiinţarea de organizaţii, mişcări, asociaţii care solidarizează femeile în jurul unor programe cu scopuri ferm trasate: egalitatea de şanse în educaţie, nediscriminarea socială şi economică, acces liber la contracepţie şi avort, autonomie sexuală etc. În paralel, şi

1. Cum sunt volumele semnate de Pierre Samuel, Helen Diner, Carlos Alonso del Real, Françoise d’Eaubonne, Jessica Salmonson, Hélène d’Almeida-Topor, Marija Gimbutas, Iaroslav Lebedynsky, Jeannine Davis-Kimball, Geneviève Pastre, Alain Bertrand, Stefano Andres.
2. Otilia Dragomir, Mihaela Miroiu (eds.), *Lexicon feminist*, Editura Polirom, Iaşi, 2002.
3. Mihaela Miroiu, *Feminismul valului II*, în *Lexicon feminist,* p. 138.

dimensiunea teoretică propusă de acest nou stadiu al feminismului contribuie la un proces emancipator al femeii postbelice. Volumele lui Luce Irigaray, Germaine Greer, Sulamith Firestone, Kate Millett, Julia Kristeva sau Hélène Cixous pun în circulaţie concepte, metode, teorii, care nu rămân fără ecou, cu precădere în mediile academice, fie că trasează câmpul unui feminism radical, al ecofeminismului sau al feminismului postmodern, alături de mai vechile tendinţe ale unui feminism liberal sau marxist. De asemenea, prezenţa pe scena politică a unor personalităţi feminine de prim rang (Golda Meir, Indira Gandhi, Margaret Thatcher, „Doamna de Fier" a Marii Britanii) susţine implicit programul emancipator al feminismului valului doi. O menţiune importantă: în 1980, Marguerite Yourcenar, marea prozatoare, autoarea *Memoriilor lui Hadrian*, devine la 76 de ani prima femeie aleasă membru al Academiei Franceze.

Cât priveşte al treilea val feminist, el se conturează la sfârşitul anilor '80 şi începutul anilor '90 şi s-ar defini drept „feminism al autonomiei"[1], interesat cu precădere de „puterea femeilor", şi nu de postura de victimă revendicatoare a acestora. În centrul interesului se află o nouă generaţie, numită „Generaţia X", „caracterizată mai degrabă prin multiplicitate şi diferenţă, incluzând, pe lângă identitatea de gen, şi identităţile multiple: de rasă, de clasă, de capacităţi, de orientare sexuală"[2]. De mare impact sunt volume precum cel apărut în 1990 al lui Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, devenit el însuşi un măr al discordiei[3] între specialiştii studiilor de gen, dar şi cărţile editate de Rebeca Walter şi Barbara Findlen, care descriu specificul noii orientări a feminismului. Modul în care acest al treilea val îşi ţine discursul (apropiat de teoriile multiculturalismului privitoare la identitate, la recunoaşterea diferenţelor, la integrare etc.) are un grad de accesibilitate sporit, ceea ce îi amplifică deschiderea şi audienţa.

Unele istorii ale feminismului utilizează o formulă a mass-media şi detectează în acest interval temporal ocupat de valul trei, un *postfeminism* (sintagmă consonantă cu postmodernismul şi poststructuralismul), căruia îi atribuie note specifice, axate în special pe polimorfismul, flexibilitatea şi relaxarea sa militantă. Aceasta, şi ca rezultat al faptului că programul feminist fiind relativ realizat, „agenda nouă a feminismului se direcţionează spre cultura populară şi limbaj;

1. Vezi Mihaela Miroiu, *Feminismul valului III şi Postfeminismul*, în *Lexicon feminist,* p. 142
2. Mihaela Miroiu, *op. cit*., p. 142.
3. Vezi Andreea Deciu, *Postfaţă* la Judith Butler, *Genul – un măr al discordiei. Feminismul şi subversiunea identităţii*, traducere de Bogdan Ciubuc, Bucureşti, Editura Univers, 2000.

stilul de viaţă postfeminist este produsul independenţei economice şi sexuale a femeilor”[1]. Nu e mai puţin adevărat că, sesizând potenţialul non-combativ, dar şi mistificator al unei asemenea poziţionări, autoare precum Germaine Greer sau Tania Modleski îi semnalează riscurile şi pledează pentru continuarea militantismului, tocmai pentru că relaţiile de tip patriarhal, susţin ele, sunt încă prezente şi opresive în cea mai mare parte a lumii.

Am făcut o scurtă incursiune în etapele mişcării feministe de după război deoarece, indiferent de felul cum se numesc şi de marjele temporale între care se desfăşoară, ele stimulează direct procesul de emancipare feminină. O atestă prezenţa pe scena politică, socială şi economică a unui număr sporit de femei aflate în posturi de conducere de rang înalt (preşedinţi de state, prim-miniştri, cancelari, preşedinţi de partide politice, directori ai unor mari companii etc.), participarea unor eşaloane feminine deloc neglijabile în teatrul operaţiunilor militare (războiul din Golf, din Afganistan sau Irak), manifestarea publică a unor forme de asociere pe criterii de gen extrem de active, apariţia unor soliste de pop/rock al căror non-conformism nu rămâne fără ecou (de la Madonna la Lady Gaga, trecând prin Janis Joplin, Grace Slick, Sinéad O’Connor, Patti Smith, Björk, Alanis Morissette, Amy Winehouse, de pildă), urcarea pe scenă a unor formaţii alcătuite exclusiv din femei (de la prima trupă rock a Joanei Jett, *The Runaways*, la comercialele *Spice Girls* sau la trupele de heavy metal feminine, cum ar fi *Hole*, formaţie condusă de Courtney Love).

Nu e mai puţin adevărat că mişcările insurgente din America Latină, anarhismele sau mişcările separatiste din Europa Occidentală (Brigăzile Roşii, Fracţiunea Armatei Roşii Baader-Meinhof, IRA, ETA) şi radicalismul armat al Islamului („văduvele negre”, de pildă) au adus în prim-plan figuri feminine extrem de dure, cărora nu le sunt străine războiul de gherilă, asasinatele, răpirile, atentatele (sinucigaşe sau nu). După cum o imagine terifiantă oferă comandourile de rebeli tamili (Tigrii Tamili), alcătuite exclusiv din femei, care au ucis cu o incredibilă cruzime zeci de civili în Sri Lanka la începutul anilor ’90 şi, în aceeaşi perioadă, escadroanele de fete *Black Tigers*, autoarele unei serii atroce de atentate sinucigaşe.

Toate ipostazele feminine amintite contribuie fără doar şi poate la relansarea figurii războinicei (în multitudinea variantelor sale) pe marile şi micile ecrane, în industria de publicitate şi în spaţiul virtual. De altfel, în intervalul acesta de timp, cuvântul „amazoană” cu sinonimele ori corelativele sale mitologice (Omphale, Artemis/Diana, Hipolita, Melanipe, Pentesileea, Tomiris, Sapho, Vlasta, Libuše, walkiria, *gynarchia*, *amazos*, *zoster*, *sagaris*) poate fi descoperit tot

1. Mihaela Miroiu, *op. cit.*, p. 144.

mai des nu doar în titlurile unor cărţi de benzi desenate, romane populare, filme, seriale TV, jocuri video, ci chiar în numele unor organizaţii, asociaţii, cercuri, cluburi declarat feministe, care proliferează în ultimele decenii. Numărul incredibil de mare al site-urilor pe care motoarele de căutare le oferă în câteva secunde celor curioşi este doar unul din indicii măsurabili ai fenomenului. Unele dintre acestea sunt explicit feministe, cu ideologii la vedere, prinse de obicei în programele academice. Altele refac doar solidarizările homosexuale. Altele – pe cele sportive: cluburi de călărie sau (mai ales în SUA) cluburi de wrestling, catch ori box, dar şi de tir, airsoft sau paintball. Iar câteva (nu puţine) le reunesc pe femeile care au suferit mastectomii în urma cancerului de sân şi desfăşoară programe de suport psihologic. Fără a mai pomeni cafenelele, barurile, cabaretele, discotecile, spaţiile de recreere balneară ale căror nume sunt inspirate de eroinele mitului amazonic şi de isprăvile lor.

Să o spun de la bun început: imaginea amazoanei propriu-zise descinsă direct din mit e extrem de firavă în literatura de calibru estetic mare sau chiar mediu, stimulată de feminismul postbelic. M-au interesat doar stilizările şi adaptările ei, care preiau din toată panoplia trăsăturilor acestor femei măcar trei trăsături: agresivitatea, caracterul dominator în relaţia cu bărbaţii şi, cu precădere, abilitatea de a mânui arme. Am pomenit la începutul subcapitolului câteva romane, recunoscând însă că prezenţa femeilor războinice e doar incidentală, de fundal. Şi am reţinut un roman hipercitat de către amazonologi, *Les Guerillères*, de Monique Wittig. Titlul, greu de tradus, sugerează faptul că protagonistele sunt altceva decât nişte simple războinice (*guerrières*), trimiţând direct la luptele de gherilă. Nu pot să omit nici faptul că, peste Ocean, prozatoare prestigioase precum Maxine Hong Kinston sau Margaret Atwood, fac accesibil prototipul femeii combatante prin volume cu ecou la un public mai larg, însă fără a abandona exigenţele esteticului. S-ar mai putea adăuga acestei serii A de literatură câteva variante postmoderne (parodice sau nu), cu personaje hermafrodite, femei bisexuate, care în apogeul virilizării (la propriu) ating agresivitatea maximă şi ucid. Aşa se întâmplă în fantezia „Coctv", a britanicului Will Self, din *Cock & Bull* (1992). Cum este şi povestea Caliopei (Cal) Stephanides, cea atinsă de sindromul deficitului de 5-alfa reductază, poveste spusă de Jeffrey Eugenides în minunatul său roman *Middlesex*.

Pop culture şi amazoanele tale quale

Dar librăriile şi mai ales ecranele sunt inundate în tot acest interval de un cu totul alt gen de produse inspirate de străvechiul amazonism: cărţi, filme, seriale, benzi desenate, pe care şi le revendică o cultură de larg consum. De cele mai multe ori de serie B sau C, *low profile*, făcând numeroase concesii estetice, abuzând de naivităţi, schematisme, poncife. Iar excepţiile, cum se va vedea, nu fac decât să confirme regula.

Care ar fi, într-o tentativă de sistematizare minimală, principalele genuri şi specii de *pop culture* interesate de amazoane? Să spun de la bun început că încercarea mea taxinomică are în vedere în primul rând filmul (de ficţiune propriu-zis, dar şi de animaţie, fie în producţii de lung metraj, fie seriale TV), deoarece majoritatea covârşitoare a amazoanelor (reciclate sau nu) apar pe ecrane. Dar clasificarea are implicit în vedere literatura şi grafica, deoarece majoritatea scenariilor sunt inspirate ori de benzile desenate, ori de prozele propriuzise (romane, nuvele, povestiri), care s-ar încadra – în general – într-o tipologie similară. Ca şi o parte din jocurile video, generate de aceleaşi matrici.

Numai că, înainte de a începe incursiunea prin filmele/comicsurile/romanele de gen, trebuie să fac o distincţie de fond, care va ordona din start vastul repertoriu al produselor *pop culture* preocupate de imaginea femeii războinice. De-o parte, se vor afla (regrupate în genuri şi subgenuri) creaţiile în care apar amazoanele „originare", aşa cum le-a creat Grecia antică sau cum le-au extins modelul Evul Mediu şi Renaşterea, fabricând noi mituri. De alta, se vor regăsi produsele artistice în care amazoana e stilizată sau reconfigurată prin amplasarea în contexte istorice moderne, preluând integral sau parţial trăsăturile strămoaşelor mitice. Ce observaţii preliminare aş putea face? Că cele mai precare estetic sunt producţiile din prima mare categorie, cea care le include pe amazoanele „standard". Ele împânzesc ecranele şi paginile comicsurilor cu precădere în anii '50-'70, prin produsele de serie ale studiourilor americane, dar şi italiene. Spre sfârşitul anilor '70 interesul pentru această variantă de reprezentare a amazoanelor scade vizibil, deşi reminiscenţe ale stilului lor încărcat de stereotipuri se păstrează până în anii '90 (în serialul *Xena, prinţesa războinică*, de exemplu). Amazoanele mitice lasă locul femeilor bătăioase din filmele numite generic „de acţiune", fie ele de capă şi spadă, westernuri, filme de război, poliţiste, thrillere, de spionaj, SF-uri etc. Cifra acestora creşte exponenţial începând cu finele anilor '80, pentru ca în ultimii 20 de ani (1990-2010) profesionismul multora dintre ele să câştige nu doar un numeros public, ci şi critica de specialitate. S-ar putea spune chiar că numărul şi

calitatea acestor filme sau seriale TV intră în rezonanţă directă cu al treilea val feminist şi cu postfeminismul.

Să încep aşadar clasificarea. În primul rând, aş distinge producţiile care preiau mitul amazoanelor ca atare din Antichitate. Trei sunt variantele în care acestea apar: a) conectate la episoade cunoscute din mitologie ori istorie; b) proiectate în viitor şi în spaţii extraterestre; c) imaginate în cavalcade aventuroase aici, pe Pământ, în ţinuturi rupte de lume. Primele aparţin creaţiilor care în istoria filmului se numesc convenţional *peplum,* următoarele s-ar încadra în categoria SF, iar a treia variantă ar putea fi inclusă în specia *adventures.* În toate cele trei cazuri personajele feminine sunt războinice în carne şi oase, asemănătoare străbunelor descrise de greci şi aşezate mereu faţă în faţă cu Eroul.

Dar care sunt eroii acestor producţii ce invadează ecranele şi paginile comicsurilor după război? Unii descind din mitologie (cel mai frecvent, Hercule sau Tezeu), alţii – din istorie (Alexandru Macedon, Suetonius Paulinus). Filmele *peplum* care îi proiectează în prim-plan au mare succes până azi. Chiar dacă numeşte în latină doar o piesă vestimentară, tunica, substantivul *peplum* începe să fie folosit încă din anii ’50 pentru a desemna vasta şi diversa categorie a filmelor cu subiecte inspirate din mitologia sau din istoria antică şi medievală. Genul (cu numeroase specii şi subspecii, analizate de Claude Aziza[1]) e impur, mixat cu elemente fantastice, miraculoase sau chiar comice. Numeroase *peplum*-uri preexistă definirii şi teoretizării lor ca atare şi se leagă de însăşi istoria cinematografiei, printre primii maeştri ai genului numărându-se David Wark Griffith sau Georges Méliès.

Amazoanele *tale quale*, aşa cum le-au conceput mitografii, pătrund pe ecrane încă din anii ’30, dar extrem de firav. Ar putea fi pomenit ca exemplu *The Warrior’s Husband*/*Soţul războinicei* (1933), al lui Walter Lang, cu Elissa Landi în rolul amazoanei Antiope. O comedie inspirată de povestea celor două amazoane surori, Antiope şi Hipolita, care îşi pun soţii în umbră şi conduc cetatea cu mână de bărbat, până la apariţia eroului Tezeu. Vechile războinice, imaginate ca la cartea mitologică, asediază însă masiv ecranele abia după război, când Hollywoodul şi mai ales Cinecittà încep să producă pe bandă rulantă *peplum*-uri. Majoritatea, din păcate, simple pelicule lamentabile estetic. Iată câteva: *Ercole e la regina di Lidia*/*Hercule şi regina din Lidia* (1959), *La regina delli Amazzoni*/*Regina Amazoanelor* (1960), *Gli Amori di Ercole*/*Iubirile lui Hercule* (1960), *Le Vergine di Roma*/*Fecioarele din Roma* (1961), *Ercole alla conquista di Atlantide*/*Hercule cucereşte Atlantida* (1961). În aceeaşi categorie ar intra şi *Le gladiatrici*/*Gladiatoarele*, film italian din 1962, cu o temă reluată destul de des până azi, în lungmetraje, în seriale TV sau în documentare.

1. Vezi Claude Aziza, *Le péplum. Un mauvais genre*, Klincksieck, Paris, 2009.

Deşi genul *peplum* îşi continuă glorios cariera din anii ’70 până în zilele noastre, amazoanele răsar destul de puţin, dacă nu chiar deloc în aceste filme. Doar două exemple: dacă în *Troy*/*Troia* al lui Wolfgang Petersen (2004) Brad Pitt îşi arată toţi muşchii în chip de Ahile sau Colin Farrell ne apare în toată splendoarea ca marele Macedon în *Alexander* al lui Oliver Stone (tot din 2004), în ambele cazuri legendarele episoade ale întâlnirii eroilor cu amazoana sunt omise. În schimb, *Boudica. Warrior Queen*/*Boudica, regina războinică*, lungmetrajul lui Bill Anderson din 2003, e tot un *peplum* care o repune în circulaţie pe ecran, după mai bine de 70 de ani, pe regina celtă Boadicea, eroina rezistenţei împotriva romanilor. Spre a nu omite nici ecranizările cu caracter istoric dedicate marii eroine creştine, fecioara în armură, Ioana d’Arc, care numără aproape 20 de filme (de lung şi scurt metraj), precum şi câteva seriale TV sau jocuri video.

Nici SF-urile cu amazoane propriu-zise din anii ’50-’70 nu ies din categoria subprodusului estetic. De obicei, peliculele îşi plasează protagoniştii pe alte planete (Marte, Venus), unde descoperă o civilizaţie exclusiv feminină şi proiectează asupra ei toate stereotipurile misogine. E, de pildă, cazul filmului *Queen of Outer Space*/*Regina din altă lume* (1958), cu Zsa Zsa Gabor în rolul aprigei regine de pe Venus. Sau al lui *Abbott and Costello Go to Mars*/*Abbott şi Costello merg pe Marte*, din 1953. Cunoscutul (în epocă) duo de actori americani (Bud Abbott şi Lou Costello) intră în pielea a doi prieteni care, după tot soiul de aventuri, ajung pe planeta Venus, locuită doar de femei şi condusă de regina Allura. O comedie subţire, care reciclează cu multă naivitate mitul războinicelor. E drept, postmodernismul anilor ’80 nu va ezita să parodieze aceste filme *low budget*. Aşa se face că, de pildă, *Queen of Outer Space* devine unul din pretextele ridiculizate de *Amazon Women on the Moon*/*Amazoanele pe Lună*, din 1987, film realizat în cinci segmente de către cinci regizori, care reciclează parodic producţiile SF cu amazoane din anii ’50.

Nu mai puţin semnificative ca document pentru studiile culturale şi pentru psiho-sociologia receptării artistice, dar la fel de precare estetic sunt peliculele cu amazoane propriu-zise din cea de-a treia categorie, a filmelor de aventuri ori *fantasy*, inspirate – în cele mai multe cazuri – de romane sau de comicsuri. Acolo, războinicele stau faţă în faţă cu eroi imaginaţi conform câtorva noi mituri (în ce le priveşte originea): copil crescut în junglă (Tarzan), băiat venit de pe alte planete (Superman, Superboy, în câteva din variante), orfan care îşi răzbună părinţii asasinaţi (Batman/Omul-liliac), orfan introvertit care, în urma unei muşcături de păianjen, dobândeşte o forţă şi o agilitate nepământene (Spiderman/Omul-păianjen). Sau bărbaţi cu identităţi civile respectabile, care se transformă peste noapte în superperformeri, duşmani absoluţi ai răului şi aducători de dreptate

(Superman, Daredevil etc.). Li se alătură, pe urmele unui personaj de film inventat la începutul secolului XX (1913), Maciste, un sclav cu forţă de Hercule, care va fi apoi reciclat într-o suită de pelicule ca erou ce străbate timpurile şi spaţiile şi care ajunge în filmul din 1973 să le înfrunte pe amazoane (*Maciste contre la Reine des Amazones*/ *Maciste împotriva reginei amazoanelor*).

Interesante ca document sunt filmele şi comicsurile care îi proiectează pe supereroi în mijlocul amazoanelor reprezentate cu mare naivitate după modelul mitic. Iată-l, de pildă, pe Tarzan în filmul lui Kurt Neumann din 1945 *Tarzan şi amazoanele*. Omul-maimuţă, care-şi face apariţia în 1912 în romanul lui Edgar Rice Burroughs *Tarzan din neamul maimuţelor*, care trece apoi pe ecrane în 1918 şi, din 1932, cucereşte publicul în filmele sonore cu Johnny Weissmüller, ajunge să le înfrunte acum şi pe amazoanele din regatul misterios al Palmyrei. Să mai spun, într-o paranteză, că eroul are inclusiv un echivalent feminin, Tarzana, în filmul cu acelaşi nume realizat în 1969 de Guido Malatesta, eroina fiind o adolescentă care învaţă să supravieţuiască ani de zile după ce un accident de avion o aruncă în junglă.

În *Lana – Königin der Amazonen/Lana – regina amazoanelor*, din 1964, sau în filmul spaniol din 1975 *Kilma, reina de las amazonas*/ *Kilma, regina amazoanelor* stăpânele junglei unde se rătăcesc exploratorii sunt nişte superbe amazoane sălbatice, care îi supun pe bărbaţi legilor tribului lor. La fel de adaptate gustului popular pentru aventură sunt şi *Amazons against Superman*/*Amazoanele împotriva lui Superman*, al lui Al Bradley (Alfonso Brescia), cu titlul original *Superomini, superdonne, superbotte*, din 1975, sau pelicula aceluiaşi Bradley *The Battle of Amazons*/*Bătălia amazoanelor*, din 1973. Adaptat în italiană, respectiv în franceză, titlul său o va inspira pe Jeannie Carlier-Détienne pentru formula de start a mult citatului său studiu din 1980, *Les Amazones font la guerre et l'amour*.

Spadasine, corsare, pistolare

Din captura cinematografică de mai sus nu prea rezistă nimic la o scrutare exigentă. Rămâne doar interesul documentar pentru – iată – un studiu (fie şi sumar) despre cultura populară „cu amazoane". Mult mai bine realizate în schimb sunt filmele în care modelul amazonic e prelucrat şi adus spre timpurile moderne. Eroinele sunt femei viguroase, cu o forţă şi o rezistenţă incredibile, care mânuiesc cu dexteritate armele albe (de la pumnal la sabie, spadă, floretă) sau de foc (flintă, puşcă, pistol, carabină, mitralieră), dar şi lasere ultrasofisticate,

agile în lupta corp la corp (dacă e cazul), înflăcărate de curaj pentru o cauză (de cele mai multe ori bună), dar şi personaje diabolice, aflate la rădăcina tuturor relelor.

Am să încep cu filmele de capă şi spadă, cele mai multe inspirate de literatura romantică a genului. În istoria cinematografului se poate vorbi deja despre etape şi stiluri în evoluţia acestor filme: de la cele din anii '20-'30 cu Errol Flynn sau Douglas Fairbanks în roluri de muschetari, de Zorro sau Robin Hood până la puzderia de filme franţuzeşti din anii '50-'60, cu Gérard Philippe, Jean Marais sau Gérard Barray, spre a încheia cu numeroasele *remake*-uri dedicate muschetarilor lui Dumas, dar şi Cocoşatului (*Le Bossu*, 1997), Omului cu masca de fier (în filmul cu acelaşi nume din 1998, cu Leonardo di Caprio) sau lui Zorro (în *The Legend of Zorro*/*Legenda lui Zorro*, 2005, *sequel* la cunoscutul *The Mask of Zorro*/*Masca lui Zorro*, din 1998). Aceste filme îi scot din raftul bibliotecii şi-i proiectează pe ecran în primul rând pe muschetari, dar şi alte personaje memorabile: Fanfan la Tulipe, Căpitanul Fracasse, Pardaillan, Scaramouche, Cartouche, cavalerul de Lagardère, Zorro. Numai că, în umbra acestor bărbaţi, femeile au mai mult un rol decorativ. Şi extrem de pasiv. Două excepţii merită amintite: sângeroasa Milady, eterna vrăjmaşă a muschetarilor, dar mai ales Elena Montero, fiica duşmanului de moarte al lui Zorro, tânăra independentă şi apriga spadasină din *Masca lui Zorro*. Dacă în cazul acesteia din urmă agresivitatea de adevărată luptătoare se îmbină cu o extraordinară forţă de seducţie (antologică scena duelului amoros care îi aduce faţă în faţă pe Antonio Banderas şi Catherine Zeta-Jones!), duelgiile Franţei îşi orientează întreaga energie spre cauza unică a triumfului dreptăţii. Deşi bine-cunoscuta *Fericire prin crimă* ar fi putut oferi ecranului figura de neuitat a spadasinei Hauteclaire Stassin, îmbinare desăvârşită a poftei de înfruntare armată cu sexualitatea plină de patos, diabolica proză a lui Barbey d'Aurevilly a inspirat doar ecranizări TV modeste şi o serie de BD-uri care poartă numele eroinei.

Există însă, între altele, două filme franţuzeşti care aduc în prim-plan nişte adevărate spadasine: *La fille de d'Artagnan*/*Fiica lui d'Artagnan* şi *Blanche*. Primul e realizat în 1994, de Bertrand Tavernier, al doilea – în 2002, de Bernie Bonvoisin. Héloïse d'Artagnan, demna urmaşă a celebrului gascon, duce faima tatălui mai departe, într-un film care se vrea a fi o continuare liberă a romanelor lui Dumas *Cei trei mușchetari* şi *După 20 de ani*. Cu sprijinul lui d'Artagnan şi al celor trei prieteni ai săi (Athos, Portos şi Aramis), bravii muschetari – acum bătrâni şi retraşi de pe câmpul de luptă, frumoasa Heloïse dejoacă toate planurile criminale ale ducelui de Crassac şi ale Femeii în roşu, Églantine de Rochefort. Plină de curaj şi dăruire pentru cauzele drepte, Héloise face, în plus, proba îndemânării sale

de adevărat spadasin, ca o amazoană din veacul al XVII-lea. Tot atunci îşi desfăşoară cavalcadele, atacurile, duelurile şi Blanche de Péronne, cealaltă eroină, care doreşte să-şi răzbune părinţii ucişi de oamenii lui Mazarin. Iar pentru aceasta, nu ezită să se alăture unei cete de briganzi, ba chiar să o şi conducă.

Deşi îşi plasează acţiunile mai ales pe apele mărilor şi oceanelor, filmele cu piraţi (aproape 250 la număr, din 1904 până în zilele noastre) pot intra şi ele în vizorul unui amazonolog acribios, deoarece câteva pelicule tot gen „capă şi spadă" (nu foarte multe, e drept) le sunt consacrate femeilor-pirat. Unele axate pe biografiile reale ale unor eroine ale mărilor, cu precădere din veacurile XVI-XVII, altele – ficţiune pură. Între ele, *Anne of the Indies*/*Anne din Indii* (1951), inspirat de viaţa corsarei Anne Bonny, cu floretista de performanţă Jean Peters (viitoarea soţie a lui Howard Hughes) în rolul principal. Sau, mai aproape de noi şi cu un succes de casă fulminant, saga din anii 2000 *Pirates of the Caribbean*/*Piraţii din Caraibe*, cu toate episoadele sale, care îi rezervă un loc aparte spadasinei Elizabeth Swann (Keira Knightley). Alături de năprasnicul Jack Sparrow (Johnny Depp), tânăra nobilă, fascinată încă din copilărie de piraţi, intră în luptă. Viaţa plină de aventuri, virtuţile bărbăteşti, dar şi frumuseţea o încununează drept Regină a Piraţilor. Rang ce poate părea ciudat doar celor care nu ştiu că, în realitate, istoria pirateriei înscrie la loc de cinste numele câtorva femei ieşite din comun. În majoritatea cazurilor, ceea ce le animă pe aceste eroine şi le determină să aleagă aspra cale a luptei pe mare este dorinţa de a răsturna ordinea impusă de lumea bărbaţilor.

Acelaşi mobil – răzbunarea – funcţionează ca resort al acţiunii şi într-o altă categorie de filme, westernurile. Dorinţa de revanşă (împrumutată de fapt din variante ale străvechiului mit amazonic) le îndeamnă pe femeile şi fetele-pistolar să îşi apere nu doar proprietăţile, ci şi demnitatea. Ele pun mâna pe arme (lasou, bici, pistol, puşcă) şi reinstituie legea, ordinea şi dreptatea într-un univers deteriorat de brutalitate şi cruzime. Unele sunt crescute de mici în acest spirit al luptei, altele sunt silite de o împrejurare tragică să deprindă arta atacului şi apărării cu arma în mâini. Fundalul pe care se desfăşoară acţiunea acestor filme e, de cele mai multe ori, proiectat în perioada aşezării noii lumi americane.

După un model decupat din realitate – Calamity Jane (Martha Canary), eroina absolută a Vestului Sălbatic din secolul al XIX-lea – apar în primul rând filme dedicate acestei pistolare de neuitat: de la *The Plainsman* al lui Cecil B. de Mille (1936) şi *Calamity Jane and Sam Bass* (1949) până la *Wild Bill* şi *Buffalo Girls* (ambele din 1995) sau *Lucky Luke* (2009). Dar amazoanei cu pistol i se consacră nu numai filme de lung metraj sau seriale TV, documentare sau desene

animate, ci şi o puzderie de benzi desenate începând din anii ’50. Şi, merită spus, romane, biografii (romanţate sau nu), cântece (country, folk sau pop). Ba chiar şi expoziţii.

Dar şi alte westernuri sunt inspirate de cazuri reale. Ar trebui pomenite, în primul rând, peliculele din anii ’50 cu actriţa Barbara Stanwyck în roluri de pistolară greu de învins. Sau *The Ballad of Little Jo*/*Balada lui Little Jo* (1993), film inspirat de viaţa Josephinei Monaghan, silită la finele secolului al XIX-lea să se deghizeze în bărbat şi să trăiască astfel ani buni, pentru a face faţă presiunii celor din jur. Însă majoritatea filmelor cu *gun girls* din Vestul Sălbatic sunt pură ficţiune. Între ele, producţia feministă din 1954, pomenită frecvent de westernologi, *Johnny Guitar*, filmul lui Nicholas Ray, în care se înfruntă nu doar două rivale într-ale amorului, Emma şi Vienna, ci şi două campioane în arta ochitului fără greş. Cum tot un as în materie de pistoale e şi The Lady din *The Quick and the Dead*/*Mai iute ca moartea* (1995), care intră într-o competiţie pe viaţă şi pe moarte a pistolarilor din orăşelul Redemption. E drept, saltul făcut de Sharon Stone de la seducătoarea ucigaşă Catherine Tramell din *Basic instinct*/*Instinct primar* (1992) la Ellen, pistolara cu sânge rece din Vestul Sălbatic, pare ciudat, dar nu fără o coerenţă de fond în viziunea celor de la *casting*.

Un western obligatoriu de amintit aici e *The Dalton Girls*/*Fetele Dalton* (1957), care spune povestea surorilor Dalton ce decid să-şi facă singure dreptate şi să se organizeze într-o bandă, deoarece bărbaţii din familia lor au fost ucişi. Însetată de răzbunare după ce soţul i-a fost omorât, iar ea jefuită şi violată, e şi Hannie Caulder, din filmul omonim realizat în 1971, cu deja cunoscuta Raquel Welch în rolul principal. Pe aceeaşi schemă se desfăşoară şi acţiunea din *They Call Me Macho Woman*/*Mi se spune Macho Woman* (1991), unde eroina Susan Morris se antrenează ca un *killer* profesionist ca să se răzbune pe banda Mongo şi-i distruge pe bărbaţii criminali unul câte unul. Iar în *Bad Girls*/*Fete rele* (1994), patru prostituate din Echo City, Colorado, pun mâna pe arme şi spală un lung şir de umilinţe.

Cu totul aparte e însă *remake*-ul realizat de fraţii Coen în 2010 după un film din 1969, ecranizare a romanului *The True Grit*/*Adevăratul curaj*, de Charles Portis. Păstrând titlul original, filmul lui Joel şi Ethan Coen, hipernominalizat la marile premii americane, relatează palpitantele întâmplări trăite de o fată de 14 ani, Mattie Ross. Extrem de curajoasă şi inteligentă, ea îşi urmăreşte până la capăt gândul de a-l prinde şi judeca pe ucigaşul tatălui său. Pentru aceasta, intră în lumea aspră a făcătorilor dreptăţii şi îi însoţeşte în aventură pe cei doi bărbaţi angajaţi să o ajute.

Undeva la periferia acestei serii de filme, cu acţiunea plasată în America războaielor, se află *Viva Maria!*, filmul din 1965 al lui Louis

Malle, privit pe bună dreptate cu îngăduinţă de critică, dar prizat de public pentru prezenţa a două actriţe celebre în epocă, Brigitte Bardot şi Jeanne Moreau. Ele intră cu dezinvoltură în rolurile unor cântăreţe ambulante îndrăgostite de unul şi acelaşi bărbat, revoluţionarul Flores. După ce acesta e ucis în vârtejul războiului din America Centrală de la începutul secolului XX, cele două Marii decid să lupte până când idealul iubitului lor se împlineşte şi revoluţia triumfă.

Gun girls = bad girls?

O simplă căutare pe site-urile care au în nume *gun girls* sau *girls with guns* ori *bad girls* desfăşoară sute şi sute de filme sau seriale TV (ordonate de obicei alfabetic), care le au drept protagoniste pe durele combatante din zilele noastre sau pe cele proiectate în viitor. Am ales să ordonez (rapid şi ultraselectiv) o producţie imensă în funcţie de genul dominant în care pot fi plasate filmele cu amazoane revizitate în ultimele decenii, chiar dacă graniţele dintre unele categorii sunt flotante sau poroase, iar multe pelicule sunt adevăraţi hibrizi. Toate, evident, filme „de acţiune": poliţiste, de spionaj, filme de război, thriller, de aventuri, *road-movies*, dar şi de tip *heroic fantasy* sau SF-uri. Oricum, un studiu aplicat şi exhaustiv rămâne de făcut.

În linii mari, noile amazoane de pe ecrane nu recompun (nici ele) integral modelul originar, nu bifează aşadar toate liniile de forţă trasate de arhe-mitul grecesc şi de variabilele sale (agresivitatea, vocaţia luptei armate sau corp la corp, practicarea echitaţiei şi a vânătorii, exersarea formei fizice în vederea războiului, misandria, uciderea bărbaţilor, solidarizarea feminină, construirea unor societăţi „pe dos", în care rolurile sociale de gen se răstoarnă, lesbianismul, relaţia specială cu propriii copii – fete sau băieţi –, abandonul într-o relaţie de dragoste etc. etc.). Ci combină şi prelucrează doar două sau trei trăsături. Între ele – absolut obligatorii –, agresivitatea, antrenamentul pentru luptă, curajul, spiritul independent, dar deseori şi câte o poveste de dragoste, eşuată sau nu, tocmai pentru a „feminiza" personajele, pentru a le face să intre, fie şi parţial, în patternul tradiţional. În mare, observaţii valabile pentru toate luptătoarele de pe Pământ, însă şi pentru războinicele extraterestre, mutante, cyborgi, clone, avataruri din filmele SF ale ultimelor două decenii, care se disting prin virtuţi combative de neimaginat.

Cu o singură precizare însă: în proporţie covârşitoare, filmele, serialele, jocurile video, comicsurile care le aduc în prim-plan pe toate aceste urmaşe ale amazoanelor nu spun (decât rareori) poveşti

despre lumi locuite şi conduse exclusiv de femei, ci doar despre câte o eroină, eventual flancată de o tovarăşă de luptă. Sau cel mult sunt istorii despre bande criminale feminine (alcătuite de obicei din trei fete) în filmele din anii '50 ale lui Robert Dertano: *Racket Girls* (1951), *Girl Gang* (1954) sau *Gun Girls* (1956). Nu trebuie omis la această categorie un clasic al filmelor de serie B cu „fete rele", *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*, de Russ Meyer (1965). Felul în care sunt puse să evolueze cele trei animatoare sălbatice care fac ravagii ca grup de ucigaşe are vizibile note parodic sexiste, pentru că banditele se disting nu doar prin faptele pline de cruzime (răpesc, sechestrează, fură, omoară), ci şi prin sânii imenşi şi prin cele trei maşini sport în care bântuie prin California semănând groaza. Nişte neoamazoane sex-simboluri, în a căror admiraţie totală cade însuşi Quentin Tarantino atunci când trece filmul lui Meyer pe lista proiectelor sale de *remake*-uri.

Li se poate adăuga acestor pelicule cu amazoane urbane organizate în mici bande şi *A Gun for Jennifer*/*O armă pentru Jennifer*, filmul din 1996 al lui Tod Morris, în care un grup de represiune feminist alcătuit din stripteuze o adoptă, protejează şi instruiesc pe provinciala Allison/Jennifer. Însă nimic nu egalează stilul *hardcore* al filmelor asiatice de serie B cu bande criminale feminine, mult prea numeroase şi de duzină, care împânzesc ecranele din anii '80 până azi.

Înainte de a începe să fac bilanţul (pe cât posibil, sistematic) al filmelor cu amazoane reciclate în spiritul modernităţii târzii, să spun câteva cuvinte despre acele *bad girls* atipice, care îşi fac singure dreptate în filme extrem de diferite ca gen. Ele propun un tip de femei justiţiare, acţionând în afara legii, de obicei puse în două situaţii standard în funcţie de cauza dorinţei de răzbunare: uciderea iubitului (logodnicului, soţului) sau a copilului şi abuzul sexual. În prima categorie ar intra filmul *La Mariée était en noir*/*Mireasa era în negru* (1968) al lui François Truffaut, cu Jeanne Moreau în rolul văduvei Julie, care-i lichidează în etape pe cei cinci ucigaşi ai soţului ei. I se adaugă mai cunoscutele *Lipstick* (1976), cu Margaux şi Mariel Hemingway, interpretele celor două surori abuzate de un profesor de muzică, achitat de justiţie, dar executat cu sânge-rece de sora mai mare, Chris, care face astfel dreptate. Sau *Eye for an Eye*/*Ochi pentru ochi*, filmul din 1995 al lui John Schlesinger, în care o mamă disperată (Sally Field) îşi răzbună fiica violată şi ucisă în clipa când criminalul e lăsat în libertate de o instanţă judecătorească neputincioasă. Nu altceva face Erica Bain, moderatoarea new-yorkeză de radio (interpretată de Jodie Foster) în *The Brave One*/*Curaj nebănuit* (pe ecranele din România), filmul regizat de Neil Jordan în 2007. Ea e hotărâtă să îi distrugă unul câte unul pe cei care i-au ucis în bătaie logodnicul şi i-au nenorocit viaţa. Dar filmul de top la această categorie, un adevărat film-cult, este *Kill Bill* (2003-2004) al lui

Quentin Tarantino, cu Uma Thurman întrupând-o pe năprasnica Beatrix Kiddo.

Iar în seria filmelor construite după schema *rape and revenge*, în care protagonistele decid să-şi ia o revanşă sângeroasă asupra bărbaţilor care le-au violat, torturat, brutalizat, umilit, pot intra *Ms. 45. Angel of Vengeance/Ms. 45. Îngerul răzbunării*, al lui Abel Ferrara, film făcut în 1981, a cărui protagonistă e Tana, o tânără croitoreasă mută. Violată în repetate rânduri, ea decide să se răzbune fără cruţare, cu un pistol de calibrul 45 – sprijin de nădejde, substitut de energie virilă. Cu un titlu asemănător, *.45*, filmul lui Gary Lennon din 2006, cu Milla Jovovich în rolul *dealer*-ului de arme Kate, pare inspirat mai degrabă de *A Gun for Jennifer* decât de filmul lui Ferrara, întrucât dorinţa de răzbunare a acesteia împotriva unui soţ brutal şi abuziv e susţinută de un adevărat comando feminin. Nu mai puţin crud, dar de un gabarit estetic mare e *Dogville* (2003), filmul lui Lars von Trier, care o transformă în final pe serafica Grace (Nicole Kidman) într-o ucigaşă cu sânge-rece, iniţiatoarea uciderii oamenilor-câini care i-au călcat bunătatea şi dăruirea în picioare. Iar trilogia *Millenium* (cartea şi filmul) aduce în prim-plan un tip cu totul inedit de amazoană răzbunătoare a mileniului trei: aparent firava Lisbeth Salander, hacker de geniu şi maestră în arta supravieţuirii şi luptei, care iese triumfătoare după ce a fost abuzată, umilită, torturată. [...]

De la Modesty Blaise la Nikita şi retur

Revenind la filme, să nuanţez tipologia bravelor urmaşe ale amazoanelor cu câteva personaje aparte: tinerele fete recrutate fie de serviciile secrete, fie de bande criminale şi transformate în adevărate maşini de ucis. Debutul genului e marcat de *La Femme/Nikita* al lui Luc Besson (1990), cu Anne Parillaud în rolul principal, film apreciat nu numai de public, ci şi de critică (numeroase nominalizări şi premii la festivaluri de prestigiu). Un *remake* la al cărui scenariu participă Besson însuşi e realizat în 1993 de studiourile Warner Bros şi transformat într-o variantă americană cu titlul *The Point of No Return/Punctul limită*, cu Bridget Fonda în ipostaza noii Nikita, Maggie. Iar serialul canadian de televiziune *Nikita* (1997-2001), cu actriţa australiană Peta Wilson în rolul titular, sau varianta americană din 2010 a aceluiaşi serial nu fac decât să întreţină misterul acestui gen de femeie rebelă, adusă în situaţii-limită şi dresată pentru superperformanţă în lumea agenţilor secreţi.

Intră în acelaşi tipar *CIA – Code Name Alexa*/*CIA – Nume de cod Alexa* (1993) sau *The Long Kiss Goodnight*/*Sărutul dulce al răzbunării* (1996), cu Geena Davis în rolul agentei care şi-a pierdut memoria şi trăieşte o tihnită viaţă de provincie până în clipa când trecutul se reîntoarce brutal şi o obligă să acţioneze. De cealaltă parte a baricadei, unde se află duşmancele de moarte ale CIA, ar sta agentele dirijate de Madame M., „liderul asasinilor mondiali", tinere fete răpite din diferite ţări şi antrenate pentru a deveni criminali (în producţia Hong Kong *Naked Weapon* din 2002). Cât despre Domino Harvey din filmul *Domino*, interpretată de Keira Knightley, ea nu provine dintr-o zonă periferică a societăţii, ci, dimpotrivă, ca fotomodel şi fiică a unui actor celebru, duce o viaţă lipsită de privaţiuni. Spirit rebel, abandonează însă totul şi intră într-o bandă de vânători de recompense, probând pas cu pas că poate face faţă pericolului ca orice bărbat. Mult sub gabaritul filmelor pomenite, dar construit pe aceeaşi schemă este şi *Columbiana* (2011), care îl are pe Luc Besson drept co-scenarist şi pe actriţa din *Avatar* (Zoe Saldana) în rolul protagonistei: orfana Cataleya, antrenată în crima organizată de unchiul ei.

Dar acest pattern al iniţierii războinice a fetelor merită nuanţat. Pe modele vechi, cu origini în Evul Mediu şi Renaştere, educarea tinerelor în spiritul luptei se regăseşte ca temă predilectă în numeroase proze, filme de lung metraj sau animaţie, jocuri video, benzi desenate. Invariabil, copilele sunt orfane de mamă sau au mame absente şi, tot invariabil, situaţiile care le determină să treacă în grija taţilor sau a unor mentori sunt tragice. Seria e inaugurată de figura Clorindei din *Ierusalimul eliberat*. Acolo, Torquato Tasso imaginează o neoamazoană creştinată prin forţa iubirii. Clorinda, cea hrănită cu lapte de tigroaică, e încredinţată unui slujitor musulman devotat, eunucul Arsete, care veghează ca toată creşterea să îi fie marcată de cultul valorilor luptei (despre care nu ni se dau totuşi multe amănunte). Tot în postură de mentori apar şi bătrânii maeştri ai artelor marţiale în a căror grijă sunt lăsate copile, viitoare războinice, aşa cum apar în puzderia de producţii asiatice (romane, benzi desenate, jocuri video), unde istorie şi legendă se împletesc. Nici filmele occidentale nu rămân mai prejos şi propun, de pildă, în *Léon* (filmul lui Luc Besson din 1994, cu Jean Reno în rolul titular), un stil impresionant de iniţiere în tehnica supravieţuirii şi răzbunării. Ciudatul *killer* profesionist Léon, solitar şi analfabet, devine un adevărat maestru pentru mica orfană Mathilda (Natalie Portman).

În ce îi priveşte pe taţii care îşi învaţă fiicele să lupte (de obicei după ce mama/soţia a fost omorâtă), seria lor e deschisă de un erou desprins dintr-un Ev Mediu balcanic, mai exact dintr-o Bulgarie ocupată de turci. De acolo răsare crâncena istorie a păstorului Karaivan,

care, spre a-şi răzbuna soţia, o învaţă pe fiica sa, Maria, să deprindă de mică, asemeni unui băiat, arta uciderii. Nuvela *Cornul de capră* a lui Nikolai Haitov şi mai apoi filmul omonim din 1972 al lui Metodi Andonov (cu un *remake* în 1994) relatează această poveste despre dragoste, ură, nevoie de dreptate. Într-un cu totul alt context geografic şi istoric, dar urmând acelaşi model al fiicei transformate într-o maşină ucigaşă se desfăşoară acţiunea din *Hanna*, filmul din 2011 al britanicului Joe Wright. Foarte tânăra Hanna (interpretată de Saoirse Ronan) e supusă de tatăl său, un agent CIA văduv, unor teribile exerciţii de anduranţă şi de perfecţionare în arta înfruntării şi a supravieţuirii în orice condiţii. Ea e pregătită astfel să devină un veritabil agent secret. Cu timbrul deplasat în registrul comic/parodic, matricea rămâne aceeaşi în *Kick Ass*, filmul din 2010 al lui Matthew Vaughn. Mindy (Chloë Grace Moretz), fiica poliţistului Damon Macready (Nicolas Cage), acţionează ca o adevărată eroină de benzi desenate, Hit Girl, după ce tatăl, în chip de nou Batman, vrea să readucă dreptatea în lume. Maestră în mânuirea cuţitelor, în karate, kung fu, adevărată enciclopedie ambulantă, echipată ca o Super Girl, ea luptă cot la cot cu Big Daddy, cel care i-a desăvârşit educaţia războinică.

În schimb, formarea tinerelor spadasine din prozele şi filmele franţuzeşti nu e neapărat declanşată de un mobil revanşard, ci se datorează mai mult unei dorinţe compensatorii a taţilor care îşi cresc singuri fiicele. E cazul lui Hauteclaire Stassin din povestirea lui Barbey d'Aurevilly şi al Héloïsei, protagonista din *sequel*-ul la *Cei trei muşchetari*, filmul *Fiica lui d'Artagnan*.

Revenind însă la tipologia pe care încerc să o schiţez, într-o categorie de pelicule aparte, mustind de acţiune, pline de aventuri, care aduc în prim-plan o variantă de amazonism modern, cu elemente de thriller, uneori cu note parodic-ironice, ba chiar cu inserturi la limita fantasticului, intră filmele de spionaj. Ele sunt inspirate în anii '60 de efectele Războiului Rece, nici azi pe deplin încheiat. Le stă drept reper seria *James Bond*, descinsă pe ecrane (în peste 100 de filme) din cele 20 şi ceva de romane şi povestiri ale lui Ian Fleming care îl au ca protagonist pe celebrul agent britanic 007. O serie care începe cu *Casino Royale* în 1953 şi se continuă (într-un studiu amazonologic) cu *From Russia, with Love*/*Din Rusia cu dragoste* (1957) şi cu *Goldfinger* (1959). Ecranizările vin ceva mai târziu: în '64 – *Goldfinger*, în 1966 – *Casino Royale*, iar *Din Rusia cu dragoste* – în 1963. Nu există în filmele cu Bond aproape nici un episod în care, fie că e interpretat de Roger Moore, Sean Connery, Pierce Brosnan sau Daniel Craig, agentul secret 007 să nu înfrunte ca duşman sau să nu-şi ia drept aliat ori partener o femeie pe măsura lui, nu doar în ce priveşte farmecul, inteligenţa, ci şi abilitatea de a trage cu

orice fel de armă, de a mânui explozibili, de a supravieţui în cele mai dure împrejurări. Studiile despre Bond Girls au făcut deja ordine în tipologia cu pricina: evoluţie în etape (trei la număr) şi genuri distincte (de la femeile-fundal, simple obiecte ale seducţiei sau ţapi ispăşitori, la femeile puternice, independente, extrem de abile). În războiul neîncetat cu susţinătorii imperiului roşu sovietic, spionul britanic trece prin zeci de aventuri extraordinare, captivităţi, evadări, răsturnări spectaculoase de situaţii, la capătul cărora binele, evident, triumfă. Iar din puzderia de Bond Girls, interesante pentru amazonologie sunt femeile fatale, frumoase, duplicitare, înarmate până în dinţi, gata să ucidă pentru a-şi atinge interesul. Cum ar fi, de pildă, Pussy Galore din *Goldfinger*, cea mai cunoscută femeie-gangster din America, fostă artistă de circ, conducătoarea unei bande criminale în New York, alcătuită numai din femei. Toate, lesbiene. Ceea ce nu o împiedică pe şefa lor să îşi găsească fericirea (fie şi temporară) în braţele lui Bond. Sau Rosa Klebb din *From Russia with Love*, fost colonel KGB şi membru de vază al organizaţiei criminale mondiale SPECTRE, gata să-l lichideze pe faimosul spion englez cu o lamă otrăvită, dar doborâtă în ultima clipă de pistolul Tatianei Romanova, iubita lui Bond, o frumoasă agentă sovietică. Sau Vesper Lynd din *Casino Royale*, un cocktail de calităţi amazonice şi, în realitate, numele unei băuturi de neuitat, preferata adevăraţilor bărbaţi.

Tot din lumea agenţilor britanici descinde şi frumoasa Modesty Blaise – o aventurieră recrutată de serviciile secrete. Ea urcă pe ecrane din paginile unei serii de benzi desenate create în 1963 de Jim Holdaway şi Peter O'Donnell, în zeci de variante preluate şi traduse în întreaga lume, din Suedia până în Japonia. Filmul *Modesty Blaise* al lui Joseph Losey din 1966, un *spy-fi*, amestec de superacţiune asezonată comic, o proiectează pe actriţa Monica Vitti, femeia sofisticat absconsă din filmele lui Antonioni, într-un rol extrem de dinamic. Adevărată „regină a aventurii", ea îşi schimbă înfăţişarea într-o clipă, organizează o echipă de şoc masculină, luptă corp la corp, trage cu pistolul, cu arcul şi, evident, ştie să seducă orice bărbat. Nu e lipsit de importanţă amănuntul că însuşi Quentin Tarantino a fost în repetate rânduri bântuit de ideea de a face şi el un film inspirat de Modesty Blaise. Iar în *Pulp Fiction* chiar o omagiază ca fan declarat, punându-l pe Vincent Vega să citească în două rânduri *Modesty Blaise* – surpriză parodică! – pe WC, gest expurgator la propriu şi la figurat.

Pe acelaşi fundal al Războiului Rece se desfăşoară şi acţiunea serialului englezesc de televiziune din anii '60 *The Avengers* / *Răzbunătorii*, de mare succes şi în România, care pune în valoare abilităţile combative ale partenerelor agentului John Steed: Emma Peel şi mai apoi Tara King, interpretate de Diana Rigg, respectiv de Linda Thorson.

Pentru ca, ulterior, rolurile titulare ale celor doi superagenţi secreţi ai Coroanei Britanice să fie preluate în varianta de lung metraj din 1998 de Ralph Fiennes şi Uma Thurman. Cam pe acelaşi calapod, dar cu tehnologiile, arsenalul de luptă şi poveştile amoroase adaptate mileniului trei sunt şi filmele care o transformă pe Angelina Jolie în megaspioană, agent perfect iniţiat în arta şi tehnica războaielor secrete: Jane Smith (în *Mr. & Mrs. Smith*/*Domnul şi doamna Smith*), Evelyn Salt (în *Salt*), Elise Ward (în *The Tourist*/*Turistul*).

În umbra filmelor Bond răsare şi suita romanelor, filmelor, comicsurilor şi jocurilor video cu *Sumuru*, greu de inclus într-un gen bine delimitat: între *fantasy*, spionaj, filme kung-fu ori de-a dreptul SF. Dar cine e această Su-Muru (sau în unele variante, Su-Maru)? O femeie diabolică, dictator peste Femina, oraşul războinicelor moderne, femei care îşi propun să distrugă spiţa bărbătească. Eroina îşi începe lungul drum spre public pe ecranele televizoarelor (în 1950), în serialul BBC al scriitorului Sax Rohmer, pentru ca mai apoi, stimulat de succes, acesta să producă romane cu Sumuru în serie. Începând din 1967, ele cuceresc şi piaţa filmului, astfel încât numai până în anul 2000 pot fi vizionate cel puţin zece variante pe tema dată de Rohmer.

Tot ca serial TV începe să stârnească interesul publicului şi *Charlie's Angels*/*Îngerii lui Charlie*, care a trecut apoi, în două serii, pe marile ecrane, într-un amestec de film de acţiune şi comedie. Cele trei detective particulare interpretate de Cameron Diaz, Drew Barrymore şi Lucy Liu sunt antrenate perfect pentru a face faţă oricărei încercări. Nu doar stăpânirea artelor marţiale, a cascadoriei, a mânuirii celor mai sofisticate arme, ci şi inteligenţa şi mai ales forţa de seducţie contribuie la succesul care le încununează orice misiune. Cum ar fi salvarea unui geniu IT răpit şi recuperarea unui program strict secret, care ar putea periclita pacea lumii. Model răsturnat parodic în *Mataharis*, comedia din 2007 a regizoarei spaniole Iciar Bollain. Nimic ieşit din comun la cele trei detective particulare, nimic din aspectul şi stilul Matei Hari. Dimpotrivă, filmul se vrea o replică ironică la orice producţie gen *Îngerii lui Charlie*.

Chiar dacă nu foarte numeroase, filmele de război cu femei aduse pe câmpul de luptă în zilele noastre merită pomenite în această incursiune. Nu am în vedere aici filmele istorice, de tip *peplum*, despre care a fost deja vorba. După cum nu am să insist asupra peliculelor cu acţiunea plasată în primul război mondial (gen *Ecaterina Teodoroiu*) şi nici asupra celor inspirate de a doua conflagraţie mondială, chiar dacă în numeroase filme sovietice de război propriu-zise sau cu partizani apar figuri feminine puternice, capabile de sacrificiu eroic. Mă interesează doar filmele care tematizează schimbarea de atitudine din ultimele decenii în ce priveşte prezenţa feminină pe scena operaţiunilor de război. Şi ea, această nouă atitudine, un rezultat al emancipării aduse de ultimele valuri feministe.

Dacă în *Private Benjamin*/*Benjamin, recrutul fără voie* (1980) experienţa de soldat a văduvei Judy Benjamin (Goldie Hawn) e îmblânzită prin trecerea tramei în registru comic, în schimb *Top Gun*, filmul din 1986 al lui Tony Scott (regizorul lui *Domino*), repune tema în cheie gravă. Prezenţa unui instructor-femeie, Charlotte „Charlie" Blackwood, la cea mai performantă şcoală aeronavală americană face epocă. După cum intră în anale şi cazul femeii-ofiţer căzute eroic la datorie în războiul din Golf, căreia trebuie să i se acorde medalia de onoare (pentru prima dată în istoria SUA). Un caz despre care depune mărturie *Courage under Fire*/*Curaj în linia întâi* (1996), cu Meg Ryan în rolul principal. Iar *GI Jane*, filmul din 1997 al lui Ridley Scott, marchează şi el o premieră reală: acceptarea oficială a femeilor în programul de instrucţie al puşcaşilor marini din armata americană, SEALS. Jordan O'Neil (interpretată de Demi Moore) trece probe de anduranţă fizică şi psihică ieşite din comun, demonstrând că o femeie poate face faţă exigenţelor unei lumi a forţei, rezervată prin tradiţie doar bărbaţilor.

Lara Croft, Catwoman et comp.

Vasta categorie a producţiilor cinematografice de acţiune, cu femei apte să-şi exerseze forţa, dar şi inteligenţa, să se avânte în explorări fabuloase, include şi filmele de aventuri propriu-zise, produse tipice ale *pop culture*, care reciclează şi mixează scheme şi eroi din mitologie, simbolism ezoteric la mâna a doua, fantastic şi miraculos. Totul plasat în cea mai palpitantă realitate a zilelor noastre. Seria e inaugurată în 1996 de jocurile video *Tomb Raider*, care o au în centru pe frumoasa şi neînfricata Lara Croft, întruchipată în 2001 pe marile ecrane de Angelina Jolie, o jefuitoare de morminte profesionistă: arheoloagă descinsă dintr-o familie aristocrată engleză, ea trăieşte exclusiv pe dimensiunea aventurii. Iar celebritatea sa nu mai poate fi stăvilită: zeci de benzi desenate, noi jocuri video şi ecranizări, o linie vestimentară inspirată de costumul Larei Croft şi purtându-i numele. Într-un tipar asemănător poate fi inclusă şi Elektra, cu state mai vechi la Marvel Comics, unde apare pentru prima dată în 1981 ca personaj în seria *Daredevil*. De acolo pătrunde în lumea jocurilor video şi pe marile ecrane. Ucigaşă profesionistă şi războinică perfectă, maestra în artele marţiale Elektra Natchios e interpretată de Jennifer Garner în filmul american din 2005.

Prin Elektra intră în arenă protagonistele unei alte subspecii, care ar trebui pomenită în continuare: filmele *heroic fantasy*. Femeile acestea ieşite cu totul din comun sunt un fel de dublu al marilor

eroi populari din secolul XX, cu care fac sau nu echipă: Superwoman, Supergirl, Batwoman, Batgirl, Ironwoman, Spiderwoman. Benzi desenate, filme şi mai apoi seriale TV sau jocuri video le aşază uneori pe aceste eroine redutabile, asemănătoare prin combativitate şi forţă cu amazoanele, umăr la umăr cu vajnicii bărbaţi sau le imaginează aventuri pe cont propriu, din care ies mereu învingătoare. Povestea naşterii sau transformării lor miraculoase în superfemei seamănă, până la un punct, cu istoriile eroilor-bărbaţi. În majoritatea cazurilor, imensa forţă le e susţinută de dorinţa de răzbunare pentru răul comis asupra lor şi a familiei lor şi pentru reinstaurarea dreptăţii sau e rezultatul unui accident care le metamorfozează (ca în cazul Femeii-păianjen/Spiderwoman). Iar Femeia-viespe, aşa cum apare în filmul din 1960 al lui Roger Corman, *The Wasp Woman*, e un fost manechin transformat printr-un ser miraculos într-o femeie-asasin, regina ucigaşă a viespilor.

Cât despre Catwoman, „felina fatală" într-un trup de femeie, când duşmancă de moarte a lui Batman, când protejată de el, numai ea singură ar putea face subiectul unui subcapitol. Personaj de bandă desenată născut la începutul anilor '40 în SUA, Catwoman trece în timp prin numeroase ipostaze, marcate de tot atâtea variante de costum, adaptat şi el vremilor. De la lungmetrajul din 1966, urmat imediat de serialul de televiziune, până la *Batman returns*/*Batman se întoarce* al lui Tim Burton din 1992 sau până la filmul lui Christopher Nolan *The Dark Knight Rises*/*Cavalerul negru: Legenda renaşte* (2012), Catwoman intră şi în istoria animaţiei, cu nu mai puţin de cinci serii în ultimii 20 de ani. Dar şi în industria jocurilor video, în trei variante. În întruchipările sale – unele celebre (Michelle Pfeiffer, Halle Berry, Anne Hathaway) –, răufăcătoarea sau, dimpotrivă, justiţiara Femeie-pisică poate figura oricând în galeria neoamazoanelor imaginate de *pop culture*.

Tot acolo îşi găsesc locul şi câţiva monştri feminini din filmele SF, care au drept antecesori – cum altfel? – zeci de benzi desenate, iar drept succesori – numeroase jocuri video. În suita lor s-ar afla pe primul loc ca notorietate personajele din saga *Alien*, inaugurată în 1979 pentru marile ecrane de Ridley Scott. Reluările sau *sequel*-urile sale sunt semnate de nume prestigioase (James Cameron, în 1986, sau David Fincher, în 1992, iar Paul Anderson, în 2004, cu *Alien vs Predator*). Două ar fi ipostazele care pot trimite acolo spre modelul amazonic: locotenentul Ellen Ripley, ofiţer pe nava Nostromo (personaj care preia atributele tradiţionale ale eroului), dar şi monstruoasa regină Alien, întruchipare a întregului repertoriu teriomorf feminin care le-a inclus, mai mult sau mai puţin stilizat, şi pe amazoane, din Antichitate până în zilele noastre. În aceeaşi zonă poate fi reperată şi *Mutanta* (cu variante în 1995 şi 2004), film care imaginează

hidride, fiinţe extraterestre cu aspectul unor femei extraordinar de frumoase, animate de o singură dorinţă, precum Hidra din Lerna: să se acupleze cu muritorii pentru a asigura supremaţia pe Pământ a îngrozitoarei specii. Într-un amestec de SF cu thriller şi horror, acest gen de filme, iniţial benzi desenate sau jocuri video (*X-Men*, *Resident Evil* etc.), aduc în prim-plan eroine din familia mutanţilor, cyborgilor, clonelor, avatarurilor. Phenix, Dazzler, Shadowcat sau Alice Prospero (Milla Jovovich) stau oricând alături de Wolverine, Pyro, Ice Man, Rouge şi câte alte personaje distructive.

O categorie cu totul aparte, pe care ţin să o pomenesc aproape de finele incursiunii, e *wu xia pian*, un gen de filme inspirate de literatura *wu xia*, ficţiuni asemănătoare oarecum romanelor de capă şi spadă europene, dar ai căror eroi sunt maeştri în artele marţiale, cavaleri ai dreptăţii, cu vieţi aventuroase, plasate în China medievală. Construite pe structura basmului, romanele, apoi filmele, benzile desenate şi jocurile video *wu xia*, de un imens succes la public, fac parte din bogata *pop culture* asiată. Începutul genului *wu xia pian* e înregistrat în 1920, dar consacrarea şi gloria sunt atinse în momentul în care studiourile din Hong Kong demarează în anii ’60 producţia în serie a unor pelicule inspirate de filmele japoneze cu samurai şi adaptate la istoria şi poveştile Chinei. Iar atunci când intră în arenă câţiva mari regizori (Ang Lee, Wong Kar-Wai sau Zhang Yimou), acest gen de filme îşi câştigă notorietatea şi în Occident. Excepţional realizate, ele proiectează prototipul războinicei într-o lume a Orientului Extrem.

Deşi numărul peliculelor din Taiwan, Hong Kong, China, Coreea de Sud sau Japonia care au drept eroine femei maestre în artele marţiale e extrem de mare, nu producţiile de serie mă interesează acum (ar fi, de altfel, pe cât de greu, pe atât de inutil de urmărit). Ci câteva filme de mare artă ale regizorilor pe care i-am pomenit deja. Între ele, pe primul loc, ultrapremiatul *Crouching Tiger, Hidden Dragon / Tigru şi dragon* (2000) al lui Ang Lee. O minunată poveste despre dragoste, onoare, luptă şi moarte, care face din viteaza Yu Shu Lien o prezenţă excepţională. Nu mai puţin impresionantă e figura fiicei lui Murong din filmul lui Wong Kar-Wai *Ashes of Time / Cenuşa vremii* (1994), ecranizare într-un stil inconfundabil a unei *wu xia* clasice, cu o eroină care, într-un moment de nebunie, îşi proiectează drept dublu un frate. Duelul cu propria făptură reflectată de oglinda apei e o secvenţă întru totul memorabilă. Ca şi suita numeroaselor sale aventuri de războinic sângeros. Un deosebit succes (de public, dar şi de critică) înregistrează şi cele două file ale chinezului Zhang Yimou, *Eroul* (2003) şi *Casa săbiilor zburătoare* (2004). În primul, sub numele Fulg de Zăpadă se ascunde o luptătoare temută, iar în *Casa săbiilor zburătoare*, Mei, dansatoarea oarbă de care se îndrăgostesc

cei doi ofiţeri ai împăratului, se dovedeşte a fi în realitate o războinică pe care doar dragostea o învinge.

Să mai adaug că din aceeaşi zonă provin şi cunoscutele *Cronici din Huadu* (2004), film care celebrează – pe urmele tradiţiei – ţinutul unde bărbaţii sunt supuşii femeilor conduse de o împărătească atotputernică şi crudă. Şi că unul dintre cele mai îndrăgite personaje din filmele de animaţie este *Neînfricata Mulan* – eroina Chinei din timpul războaielor cu hunii, fata cea vitează care îmbracă armura şi preia locul tatălui în armata imperială. Dat fiind însă riscul de a mă pierde în puzderia filmelor (de lung metraj, animaţie sau seriale TV), a benzilor desenate şi a jocurilor video create în Orientul Extrem, închei aici scurta incursiune în fabulosul lor univers. Nu înainte de a-i da cuvântul lui Alex Leo Şerban, care scria entuziasmat despre *Tigru şi dragon* că e un „amestec de basm, feerie, melodramă şi western kung-fu, postmodern cu graţie, romantic cu fineţe şi poetic cu magie". Cuvinte care s-ar potrivi la fel de bine şi altor filme *wu xia*.

Deşi are suficiente lacune (de completat, poate, cândva), incursiunea aceasta aspiră totuşi să traseze măcar principalele câmpuri dintr-o *pop culture* interesată de reconfigurarea amazoanei. Prin urmare, nu ar putea lipsi din inventar parodiile. Accente ironic-parodice pe tema femeilor combative au mai fost semnalate şi până aici, într-o mulţime de filme, dar marcate în întregime de acest registru sunt doar câteva. Majoritatea, revendicate de postmodernism. Seria poate fi deschisă de *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965), despre care a mai fost vorba, dar mai ales de *Barbarella*, filmul SF al lui Roger Vadim din 1968, ecranizare a unei benzi desenate cu acelaşi nume, de mare succes în Franţa, creată în 1962 de Jean-Claude Forest. Numeroasele poncife tratate cu umor şi kitschul supralicitat ironic mă fac să plasez producţia aici sub specia parodicului, şi nu la categoria SF, unde e încadrată de obicei. Oriunde s-ar situa însă, nici seducătoarea prezenţă a lui Jane Fonda, secondată de o sumedenie de războinice extraterestre fatale, nici recuzita care, în 1968, poate impresiona, nici costumul siliconat al Barbarellei creat special de Paco Rabane şi nici dezinhibarea sexuală pe care filmul o propune sincron cu tendinţele epocii nu salvează pelicula de inconsistenţă. Acelaşi gust îţi lasă şi parodia lui Federico Fellini *La città delle donne*/*Cetatea femeilor* (1979), cu Mastroianni în rolul lui Marcello Snaporaz, bărbatul care visează într-un compartiment de tren că e prizonierul unei lumi eminamente feminine, care îl hărţuieşte, agresează, umileşte. Până la filmele lui Tarantino mai e cale lungă.

Să mai precizez înainte de final că se vor regăsi pomenite în următoarele capitole şi producţii care încă nu şi-au găsit locul într-una din categoriile pomenite în „Incursiune", dar care fac trimitere la o

componentă sau alta a noilor amazoane. Ele sunt femei libere, care rescriu în cheie tragică aspiraţia de a fi tratate demn, la egalitate cu bărbaţii. Toate aceste producţii figurează, în orice descriere laconică, la categoria *dramă*. Fie că e vorba de un *road movie* ca *Thelma and Louise* (1991), filmul lui Ridley Scott, cu Susan Sarandon şi Geena Davis în rolul celor două prietene care plătesc crâncen gustul libertăţii. Fie că relatează eforturile unei femei pentru a ajunge un mare boxeur, cum se întâmplă în *Million Dollar Baby*/*O fată de milioane* (2004), de Clint Eastwood, cu Hilary Swank în rolul chelneriţei de 31 de ani care îşi urmează cu încrâncenare visul. Aceeaşi Hilary Swank o interpretează pe Teena Brandon, adolescenta care simte povara limitelor identităţii, în *The Boys Don't Cry*/*Băieţii nu plâng niciodată* (1999). Pentru ca, în 2009, tot ea să o interpreteze pe celebra aviatoare Amelia Earhart în filmul *Amelia*.

Firește, listele rămân deschise. Sunt sigură că specialiștii şi marii amatori de film ar putea dubla sau poate chiar tripla numărul peliculelor care le aduc în prim-plan pe amazoanele propriu-zise sau pe urmașele acestora. După cum ştiu foarte bine şi că fanii benzilor desenate sau ai jocurilor video pot privi drept diletantă această incursiune în lumea lor. Îi asigur de un singur lucru: că m-am străduit cât mi-a stat în putinţă şi că orice adăugire, nuanţare, obiecţie ar fi nu doar potrivită, ci şi utilă.

Nu pot încheia totuşi raidul prin *pop culture* fără un *top* personal. Iată ce aş alege ca amazonologul de serviciu care mă consider: seria de BD-uri ale lui Hugo Pratt *Corto Maltese*, filmul lui Luc Besson *La Femme Nikita*, dar şi *Jackie Brown* şi *Kill Bill* ale lui Quentin Tarantino, *Dogville* de Lars von Trier, *Tigru şi dragon* al lui Ang Lee, precum şi romanele lui Stieg Larsson din trilogia *Millenium*, fiecare cu eroinele sale, Venexiana Stevenson, Nikita, Jackie, Mireasa, Grace, Yu Shu Len, Lisbeth Salander.

Dezbatere

Participă: Corin Braga, Ruxandra Cesereanu, Sanda Cordoş, Anca Haţiegan, Laura Pavel, Ovidiu Pecican, Horea Poenar, Andrei Simuţ, Călin Teutişan, Mihaela Ursa

Corin Braga: Dragi prieteni, am plăcerea să o prezint pe colega noastră de la Timişoara, Adriana Babeţi, care, ca o bravă urmaşă a

strămoaşelor sale amazoane, ne va vorbi despre uriaşul său proiect de abordare comparatistă a figurii mitice şi literare a amazoanelor. Adriana, îţi dau cuvântul (şi spada – adică stiloul, sau microfonul...).

Adriana Babeţi: Maestre, armele şi literele, strategia şi retorica sunt unul şi acelaşi meşteşug sau sunt două meşteşuguri diferite? De acolo am început. De la acest topos, „arme şi litere", trecut, cum îl menţionează şi Adrian Marino într-un amplu studiu, prin toate artele poetice şi prin multe din textele Evului Mediu, Renaşterii şi barocului, culminând cu *Don Quijote*. În buna mea tradiţie, l-am lăsat baltă la un moment dat, ca să mă dedic, preţ de vreo doi ani, acelor figuri reale din istoria umanităţii care au mânuit deopotrivă armele şi literele. Din toată truda au rezultat un paragraf în cartea despre amazoane şi o comunicare ştiinţifică la o conferinţă despre Cervantes. Din acest catalog al scriitorilor-oşteni din toate timpurile aş putea scoate o carte de vreo 150 de pagini. În ordine alfabetică, primul ar fi Alain, iar ultimul – Zwingli. Dar studiul cu pricina mi-a veştejit complet interesul pentru amazoane, primul model pe care mi-l alesesem ca să mă îmbărbătez, fiindcă pentru a scrie o carte despre arme şi despre litere aveam nevoie, ca de un scut, de un model protector. Ce putea fi mai convingător decât o amazoană? Numai că, în comparaţie cu bărbaţii reali care şi scriau, şi luptau, femeile acestea plăsmuite de minţile scriitorilor şi artiştilor cam păleau ca model. Cel puţin aşa am simţit atunci, la finele anilor '80.

Apoi a venit Revoluţia şi s-au petrecut mari schimbări în vieţile multora dintre noi. Eu am intrat în învăţământul superior, am început să predau literatură comparată şi interesul academic a mers spre alte zone. Întâi, am încheiat un doctorat despre Dimitrie Cantemir, la care lucrasem cam 20 de ani. Apoi am deschis „dosarul" Europa Centrală, într-o complementaritate fertilă cu interesul pentru Sud-Estul balcanic. Fundaţia „A Treia Europă", şirul de antologii, de studii şi traduceri, dar mai ales proiectul unui dicţionar al romanului central-european din secolul XX mi-au acaparat energia vreo 10 ani, începând din 1997. Între timp, la o comandă a editurii Polirom, am tradus, conceput şi prefaţat o antologie despre dandysm şi, în 2004, am predat editurii un volum personal, *Dandysmul. O istorie*. La câţiva ani după apariţia acestei cărţi despre bărbaţii efeminaţi, m-am gândit că, urmând ideea unei tipologii masculin/feminin, n-ar fi rău să mă reapuc de povestea acelor femei virilizate şi, în consecinţă, cam de cinci ani lucrez intens pe tema lor.

În momentul de faţă, cartea, care va apărea tot la Polirom, în aceeaşi colecţie, are cam un milion cinci sute de mii de semne, fără să fie încheiată, cu două capitole la care încă lucrez. Deci presimt că o să fie o carte de vreo şase-şapte sute de pagini, cu tot cu bibliografie. Am însă o problemă de ton, pe care aş dori să o discut mai

la sfârşit cu dumneavoastră. Cartea are următoarea structură, cam bătută în cuie. Titlurile capitolelor sunt belicoase, extrase dintr-un dicţionar de termeni militari. Iar incipitul nu are cum să nu fie o „Îmbărbătare", visul meu mai vechi. Chiar aşa se numeşte primul capitol, cu manevrele, cu dublele comenzi, care spune foarte pe scurt chiar povestea acestei cărţi. După care, într-un capitol masiv, „Atac", încep să se desfăşoare, blindate cu o bibliografie care m-a covârşit, recunosc, următoarele subcapitole, după cum urmează: întâi, numele. Deci „Onomastikon". Apar explicate acolo toate cele 16 variante etimologice ale cuvântului *amazonai* („amazoane"), din greaca veche până în persană. O parte din acest capitol a apărut în *Dilemateca*.

După ce am lămurit (sau cred că am lămurit) problema numelui, am trecut la genealogie: tata şi mama, în subcapitolul „Ares şi fiicele". E vorba acolo despre „Tata Războilă" şi despre „Mama. Strateia sau Harmonia?", dar şi despre două zeităţi sub emblema cărora ar sta amazoanele, una ca zeiţă-cult, Artemis, iar cealaltă, Atena-Areia, vrăjmaşa lor. Apoi, un alt capitol, „De neamul amazoanelor", trece în revistă ipotezele formulate de mitografi, istorici, poeţi epici, poeţi lirici din Antichitate cu privire la obârşia amazoanelor. Iar în „Amazonland", un capitol foarte întins, am încercat să sistematizez cât de riguros am putut, pe baza unei bibliografii ample, topografia amazonică. Un fragment a apărut în volumul prefaţat chiar de Corin Braga şi realizat în 2010 de Andi Mihalache, la Editura Universităţii „Al.I. Cuza" din Iaşi, *De la fictiv la real. Imaginea, imaginarul, imagologia*.

I-ar urma două capitole care ar proiecta amazoanele în timp, de data aceasta. Unul, cel pe care vi l-am trimis pentru dezbaterea de astăzi, ar fi un fel de *Timeline*, intitulat „Vârstele amazoanelor", şi ar urmări modul în care sunt reprezentate în imaginarul occidental amazoanele, din Antichitate până în zilele noastre, în literatura şi arta din zona *pop culture* (romane populare, benzi desenate, seriale TV, filme etc.). Şi apoi un „Contraatac", în care dau cuvântul istoricilor, arheologilor şi antropologilor, ca să pot răspunde la întrebarea „Amazoanele – o poveste?".

Alte două capitole, care cred că s-ar citi cu plăcere, deoarece am scris cartea şi pentru un public mai larg, se cheamă „Încercuire" şi „Asalt". În „Încercuire" am făcut bilanţul marilor fapte amazoniceşti; de fapt, e un fel de *Amazonsaga*, unde trec în revistă războaiele purtate de aceste femei aprige împotriva atlanţilor, a gorgonelor, a lui Dionysos şi bacantelor, împotriva lui Belerofon sau Heracle, a lui Tezeu şi Ahile, a lui Cirus şi Alexandru Macedon. Dincolo de marile campanii militare duse pe vremea când amazoanele se organizau în imperii şi regate, tot în acest capitol apar şi alte tipuri de înfruntări individuale, corp la corp: duelurile (amoroase sau nu),

luptele pe puntea corăbiilor sau în arene. Se adaugă vânătoarea, pirateria, dar şi câteva treburi paşnice (întemeierile de cetăţi, organizarea legilor). După cum, la finele acestui capitol apar două dintre marile şi complicatele teme pe care se desfăşoară saga amazonică: relaţia cu bărbaţii şi maternitatea.

Ar urma un capitol care, după părerea mea, e cel mai atrăgător pentru marele public. Se numeşte „Asalt" şi e dedicat stilului amazonic, începând de la body building, cu o întreagă istorie despre corpul amazoanelor, despre povestea cu sânii amputaţi/neamputaţi, despre exerciţiile pregătitoare pentru război. Unul din subcapitole e despre dietetica amazoanelor („Ce mâncau amazoanele"), altul despre cum mânuiau arcul, lancea, securea, spada; altul, despre cum călăreau sau despre cum se îmbrăcau („Casa Dior"). Urmăresc chiar „Linia modei". De la ce veşminte, încălţări, bijuterii purtau, la ce farduri, frizuri, travestiuri…

Corin Braga: …paraphernalia şamancelor şi vrăjitoarelor adusă la zi cu epoca noastră...

Adriana Babeţi: Chiar aşa cum spui. Pentru ca în final să apară în trombă două segmente provocatoare: „Dar Eros?" şi „Amor înfocat, sex sălbatic". Nu vreţi să ştiţi cum se intitulează câteva din subcapitole! „Pururi fecioare?" sau „Neprihănite bătrâne" sau „Virginităţi pierdute" sau „Nimfomane şi sadice" sau „Masochişti de serviciu" sau „Suratele. Lesbos club".

Sigur, mare parte din titluri şi subtitluri nu sună prea academic, ci mai mult atractiv, ca să capteze un public cât mai larg. Ştiinţa – câtă e – e susţinută de o bibliografie uneori sufocantă, de sute de trimiteri în subsol şi de o rigoare a construcţiei. Am ţinut însă din răsputeri să scriu o carte prietenoasă ca stil. Cred că se poate face ştiinţă serioasă şi cu o brumă de bună dispoziţie.

Şi acum, ceva despre capitolul din care am extras acest fragment şi pe care vi l-am trimis spre dezbatere. Are de totului tot cam 100 de pagini şi, după ştiinţa mea, e primul excurs, în galop, evident, prin toată literatura şi arta lumii, de la începuturi şi până la ultimele jocuri video, care le tematizează într-un fel sau altul pe amazoane şi variantele lor restilizate, remitizate în zilele noastre. Structura capitolului e dată de marile epoci istorice şi culturale în care modelul amazonic a fost pus în discuţie într-un fel sau altul. Acest capitol a fost cel mai greu de realizat, deoarece materialul documentar este imens, iar detectivistica – făcută mai ales pe cont propriu – a fost pe cât de plăcută, pe atât de istovitoare, pentru că a durat mult. Deci ca să pot să scriu, de pildă, câteva rânduri despre cum apar amazoanele în *La Belle Époque* sau în perioada fascismului italian sau în nazism sau în bolşevismul anilor '20, deci pentru un paragraf

şi câteva nume, am citit câte cel puţin două săptămâni pentru fiecare. Nu regret, pentru că am şi învăţat o mulţime de lucruri. Capitolul s-a organizat cu un *Timeline* intitulat „Vârstele amazoanelor". Iată subtitlurile bilanţului pe epoci: „Înapoi la antici", „Creştinism contra amazoane", „Renaşterea şi noile *viragos*", „Pe graniţă. Barocul", „La umbra Luminilor", „Şocul romantic", „Femeile virile, Stendhal şi Balzac", „Dar amazoanele decadenţilor", „Trei dandy şi toţi trei". Am supus atenţiei voastre, cu inima strânsă de îndoială, mă rog, dar şi cu emoţie, subcapitolul „Secolul XX şi amazoanele pentru toţi". În volum i-ar urma un segment nu foarte întins, dar la care am lucrat şase luni, cu o plăcere nebună, „Zoe, fii bărbată sau amazoneritul la români". Nici nu aveţi idee ce fac românii cu amazoanele şi cum apar ele în literatura noastră. Nu vă ascund, sunt foarte mândră de această detectivistică a mea, de felul în care le-am dibuit pe războinice. Ultimul roman pe care l-am pomenit, fără să-l fi citit însă, e al unei doamne din Cluj. Cartea a apărut la editura Dacia. Se cheamă *Surori pe veci, amazoane* şi e un roman SF.

Sanda Cordoş: E romanul din 2006 al Ancuţei Mărieş.

Adriana Babeţi: Aşa-i. L-am inclus în seria utopiilor negre ginecocratice, ca să folosesc un termen adecvat. Sunt contrautopii pe care le produc în perioada interbelică, nu foarte des, şi autorii români şi, culmea, ardeleni. Sau bănăţeni. E interesant ca tip de viziune, chiar dacă ne găsim în faţa unei literaturi de mic calibru estetic.

Finalul cărţii desfăşoară o „Paradă" (chiar aşa se numeşte capitolul), dedicată marilor figuri războinice, de la Penthesilea, Camilla, Brunhilda, Clorinda, Marfisa, Bradamante, Velleda, Ioana d'Arc, domnişoara de Maupin, până la Albertine a lui Proust şi Orlando al Virginiei Woolf. Dar aş merge mai departe, până azi, la eroinele din *pop culture*, din benzile desenate, din filmele şi romanele unde noile întruchipări ale amazoanelor fac ravagii. După care, ca la cartea militară, la capătul capătului, extenuată de atâtea bătălii, mă înfăţişez cititorului cu o „Retragere", scrisă la persoana întâi, o confesiune, un scurt jurnal de front. Şi, în final, nu ştiu de ce, îmi vine să compun o „Capitulare". Aş vrea să ştiţi însă că – după marii strategi – şi retragerea e tot o formă de luptă.

Adevărul e că mi-ar fi plăcut să vin în faţa voastră şi să dezbatem la *Phantasma* un capitol din carte, care, din păcate, nu e terminat. Se numeşte „Contraatac" şi trece tema amazoanelor prin câteva câmpuri ale ştiinţei care s-au oprit, pe suprafeţe mai mari, mai mici, asupra ei: mitografie, istorie, arheologie, antropologie culturală, psihanaliză, studii de gen, teologie. Ba chiar etologie (şi mă gândesc aici la studiile unui Maurice Maeterlinck despre viaţa albinelor şi furnicilor). Sunt câmpuri teoretice pe care le controlez parţial, deci îmi asum toate riscurile interpretării.

Exhauția unei teme

Corin Braga: Îți mulțumim, Adriana, că ne-ai dezvăluit laboratorul tău de creație și de concepție. E o temă de comparatism clasic, i-aș spune, de tematism care are pretenții de exhaustivitate, chiar dacă uneori exhaustivitatea trebuie înlocuită cu reprezentativitatea. Sigur că nu aveai cum să cuprinzi, mai ales în secolul XX, chiar toate personajele. De exemplu, eu sunt frustrat că n-ai citat-o pe Jessica Alba în *Îngerul întunecat*... (Râsete) Ce să fac, am și eu preferințele mele... Așa încât, acolo unde exhaustivitatea devine imposibilă, este suficientă demonstrația prin cazuri reprezentative. Dar, ca să înaintez către, nu atât o întrebare, cât un comentariu, voiam să întreb dacă această istorie a amazoanelor pe care o retrasezi, cel puțin din câte rezultă din fragmentul pe care ni l-ai dat, nu coincide, parțial, cu o istorie a emancipării femeilor. Mă gândesc la uriașa sinteză pe care o citezi, apărută în anii 2000, *A History of Women*, în cinci volume, la Belknap.

Adriana Babeți: Te referi la *Storia delle Donne in Occidente* de Georges Duby și Michelle Perrot, publicată inițial în italiană în 1990.

Corin Braga: Eu am citit-o în varianta americană, tradusă în engleză. Așadar, din ce ai prezentat, mi se pare că amazoanele sunt o figură simptomatică, precum o hârtie de turnesol, pentru reacția unor civilizații, pentru atitudinea unor societăți față de imaginea feminină și față de rolul femeii în acea societate. Sigur că istoria pe care o panoramezi este extraordinar de lungă și ea admite o serie de nuanțe, care toate își merită interesul aparte. Astfel, tipologia pleacă de la miturile Antichității, homerice și clasice, când amazoanele se află în zone cât de cât în contact cu Europa, Sciția, Sarmația, Troia și Orientul Apropiat, până la Antichitatea târzie, când, începând cu Herodot și trecând prin toți marii eruditi, Pliniu, Solinus, Martianus Capella, se constituie o materie a unei Asii fabuloase, unde amazoanele sunt așezate alături de multe alte rase monstruoase. Moștenire care va fi pe urmă preluată, prin Isidor de Sevilla, de tot Evul Mediu și care va ajunge până la Brunetto Latini, Vincent de Beauvais și toți marii enciclopediști, transmițând o imagine stereotipizată a amazoanelor. Stereotipizarea are loc chiar la nivel de imagine, desenele care însoțeau aceste enciclopedii aproape că se copiau unele pe altele, folosind un șablon de reprezentare, ceea ce ar permite acum un studiu de iconologie în genul celor făcute de Panofsky. Pentru ca după aceea, în Renaștere și epoca clasică, ele să populeze o serie de

voyages extraordinaires, dar şi insule utopice sau distopice, pentru a ajunge în Romantism...

Adriana Babeţi: Da, da, da. E perfect adevărat ce spui.

Amazoanele – imagine fobică sau compensatorie?

Corin Braga: Abordarea ta ne permite aşadar să urmărim diverse etape de evoluţie ale unei concepţii dominante, cea patriarhal-masculină, despre o figură subiacentă, figura femeii. Cu asta mă apropii în sfârşit, de comentariul-întrebare pe care voiam să ţi-l fac. Spuneai chiar în introducerea prezentării tale că, după ce ai scris volumul despre dandy, aşadar despre bărbaţii efeminaţi, aici te ocupi de imaginea femeilor bărbătizate sau virilizate. Întrebarea este: ce sunt amazoanele, o imagine a femeilor despre ele înseşi sau o imagine mai mult sau mai puţin contrastivă ori compensatorie a unui public mai degrabă masculin care proiectează în figura amazoanelor, cel puţin în Antichitate şi în Evul Mediu, propriile sale obsesii, fobii, spaime? Societăţi care proiectează în figura amazoanelor un fel de culpabilitate, faţă de ceea ce nu le este permis femeilor într-o societate patriarhală, fie că e cea homerică, fie că e cea iudeo-creştină.

Aşadar, ar fi vorba de o imagine compensatorie pentru femeile care vor să-şi acorde un alt statut, himeric, prin aceste amazoane, sau de o imagine care exprimă spaima bărbaţilor de a nu se vedea concuraţi – o spaimă inconştientă sau, mai exact, ţinând de o *mauvaise conscience* – de către cele pe care le marginalizează în viaţa de zi cu zi? Imaginea care-mi vine cel mai rapid în minte şi mi se pare emblematică în sensul acesta este cea a *lumii pe dos*, în care rolurile din lumea noastră se inversează, inclusiv cele de gen. *Mundus inversus* este locul unde nu numai că toate lucrurile cresc cu capul în jos şi ploaia curge de jos în sus, plantele cresc invers, oamenii stau cu capul în jos, dar şi relaţiile umane şi sociale sunt răsturnate. Astfel, în Renaştere apar o serie de caricaturi în care profesorii sunt bătuţi de elevi, măgarii călăresc oamenii şi, iată, bărbaţii cos şi stau la cratiţă şi femeile îmbrăcate în armuri pleacă la război. Lumea aceasta pe dos era o formă de critică inversă, printr-o oglindă deformantă, a societăţii europene, punând foarte bine în evidenţă fantasmele unui inconştient colectiv care lucrează în contrapartidă cu conştiinţa. Deci, ca să-mi închei tot excursul, întrebarea era: crezi că figura amazoanelor e o imagine compensatorie din partea publicului feminin sau mai degrabă o imagine acuzatoare şi fobică din partea unui public preponderent masculin?

Adriana Babeți: Primul text despre amazoane datorat unei femei apare abia la începutul secolului al XV-lea și îi aparține Christinei de Pizan. În *Cartea Cetății doamnelor*, această minunată scriitoare realizează, între altele, un fel de catalog al eroinelor războinice din Antichitate. Acesta e un text absolut formidabil pentru epoca în care e scris. În rest, toate textele vechi, cele ale Antichității greco-romane și toate textele medievale în care e vorba despre amazoane, sunt datorate exclusiv bărbaților. Mă refer la textele literare și la toate reprezentările artistice care au putut fi recuperate (picturi pe obiecte de utilitate prioritar masculină, cum ar fi cupele sau hydriile, dar și basoreliefurile și sculpturile). Toate sunt rezultatul unei elaborări artistice masculine. Practic, cuvântul femeilor despre acest subiect care le privește direct e blocat până în Renaștere, până în 1404, când își termină Christine de Pizan extraordinara carte. Se pare că amazoana e o fantasmă masculină, iar grecii sunt primii care elaborează un mit și care pun în operă, nu la propriu, ci la figurat, ceea ce un amazonolog francez, Alain Bertrand, numește arhe-mitul amazonic. El este formulat pentru prima dată în cel puțin 10-15 variante de greci și preluat apoi de romani.

Numai că se poate proba prin studiile datorate specialiștilor în mitologie caucaziană sau în mitologie extrem-orientală că asemenea reprezentări ale unui feminin războinic au existat și în zonele cu pricina. Extensia temei e deci imensă și ceea ce am putut observa e că acolo unde apar aceste povești cu femei războinice, organizate în grupuri sau nu, se regăsesc câțiva invarianți mari, ca niște linii de forță comune. Iar miturilor respective li se suprapune uneori o realitate istorică documentabilă.

Oricum, specialiștii care vin dinspre psihologia abisală, freudieni și chiar jungieni, susțin că poveștile cu femei virilizate, războinice, sunt fantasme masculine, expresia unor spaime ancestrale, viscerale. Pe de altă parte, e de luat în seamă și ce spun antropologii. Să nu uităm că grecii le proiectau pe amazoane în ținuturi barbare, extrem de îndepărtate în raport cu nucleul civilizației lor, în ținuturi rezervate prin excelență Celuilalt monstruos și unui întreg repertoriu teriomorf. Logica pare destul de simplă. Ca să te poți înțelege mai bine, ai nevoie să îți reprezinți ceva aflat la antipodul tău. Dacă barbarul e un grec „pe dos", atunci amazoana va fi de trei ori diferită: o dată pentru că e barbară, apoi pentru că e femeie și, mai mult, e o femeie cu totul diferită de ceea ce intra, pentru greci, în tiparele femininului (e nu doar egala bărbatului, ci și vrăjmașa lui, căci asta înseamnă *antiáneirai*, epitetul care le caracteriza de obicei).

Așa se explică de ce ele sunt proiectate în ținuturi îndepărtate și extrem de diferite de Grecia (*exotikos*). Începând cu Diodor din Sicilia, care le plasează în Libia pe cele mai vechi amazoane, până

la întreaga pleiadă de istorici care le aşază în Nord-Centrul Turciei de astăzi, pe râul Termodon. Mă rog, pentru amazonologi lucrurile acestea au sens, dar până le-am adunat pe toate şi le-am pus pe o hartă, ca să le reperez mai bine, mi-a trebuit destul timp. Am folosit o hartă adevărată a lumii antice, pe care am agăţat-o de bibliotecă. Acoperea toate cărţile, dar, o vreme, am stat în faţa ei ca în faţa unei hărţi militare, cu steguleţe înfipte în inima regatelor amazonice şi cu săgeţi autocolante care îmi arătau mişcările de trupe.

Corin Braga: Unii inventează şi insule, Amazonia, insule de femei şi de bărbaţi, Femeniile…

Adriana Babeţi: Marco Polo vine cu prima reprezentare a acestor Femenii, aşa se numesc ele, insulele Femina şi Mascula, plasate în Extremul Orient, în zone nereperabile pe hartă, sau în zona Sumatrei. Iar grecii le proiectau fie în sălbăticia barbară a ţinuturilor scite, fie în zona de la gurile Donului de astăzi. Sau, dacă vă uitaţi pe hartă, în actualele republici caucaziene, un alt spaţiu emergent al acestui imaginar amazonic. Oricum, puse cap la cap, toate reprezentările amazonice datorate Antichităţii greco-romane sunt, cu câteva mici excepţii, produsul unei viziuni androcrate, cu valori bine conturate.

Mihaela Ursa: Te-a interesat, de pildă, să urmăreşti, în cazul amazoanelor concrete, fie ele regine sau piratese, cum apar ele în istorii, sigur, atât cât sunt accesibile în documente? Şi cum sunt apoi mobilizate în reprezentări literare sau de altă factură? Pentru că una e istoria nu ştiu cărei piratese care moare la 67 de ani cu arma în mână, după ce n-a fost recunoscută ca fiind femeie, şi alta e reprezentarea ficţionalizată în *Piraţii din Caraibe* a unei piratese voluptuoase, ultrafeminine, care adaugă şi senzualitate şi sexualitate la toate atributele acelea războinice. Şi asta se întâmplă pentru că aici, în momentul în care analizezi mecanismul de ficţionalizare a unei realităţi istorice, intervine într-adevăr ceea ce spuneai, proiecţia mai degrabă a unui imaginar masculin vizavi de ce ar fi bine să fie o amazoană.

Adriana Babeţi: Sigur că reprezentările diferă semnificativ de la o epocă la alta, dar dacă fac bilanţul scrierilor propriu-zise, fie că ne referim la texte literare, majoritatea cam de mâna a doua, astea mai degrabă din *pop culture*, fie la producţiile plastice şi la filme, autorii sunt în proporţie de 90% bărbaţi, dacă asta e problema. Deci chestiunea e chiar foarte interesantă. Între foarte puţinele prozatoare pe care le-am recuperat, autoare care cad perpendicular pe temă, nu oblic, deci au personaje fie din repertoriul amazonic, fie stilizate, extrem de puţine sunt de un calibru estetic real. În secolul XX le-aş pomeni pe Virginia Woolf, cu *Orlando* al ei, sau pe Marguerite Yourcenar,

cu *Focurile*. Sau pe Maxine Hong Kingstone, cu *Femeia războinică*, tradusă și la noi. Li s-ar adăuga Christa Wolf și Monique Wittig. Sigur, trebuie pomenită Simone de Beauvoir, cu manifestul ei din 1949, dar *Al doilea sex* e un eseu militant, nu proză. Iar dintre regizoarele din perioada postbelică favorita mea e laureata cu Oscar (pentru filmul *Hurt Locker*) Kathryn Bigelow, e prima regizoare care realizează un film polițist de tip thriller, *Blue Steel*, cu o superfemeie-polițist investigator.

În rest, toate producțiile artistice sunt masculine, deci în mod obiectiv vorbim despre proiecții modificate etapă de etapă. E foarte interesant. Ne-am aștepta, de pildă, ca în Renaștere, când ar trebui să aibă loc un fel de revigorare a emancipării umane, să se întâmple lucruri ciudate, ambivalente, atunci când scriitorii le dedică fragmente sau cărți întregi amazoanelor. Iată-l, de pildă, pe Boccaccio, care semnează una din cele mai prizate cărți în epocă, rapid tradusă, un fel de catalog al marilor femei, care e plin de războinice. El le aduce acestora un adevărat elogiu, pentru ca la doar câțiva ani după aceea, cuprins parcă de remușcare, să scrie *Corbaccio,* unul dintre cele mai misogine texte care au apărut vreodată.

Toate epocile prin care le-am pus să circule pe amazoane sunt inițial descrise, măcar în câteva paragrafe, prin ceea ce ține de contextul general, un context de istorie culturală, socială, politică. Lucrurile sunt extrem de interesante și de mare folos mi-a fost seria de volume pe care o amintea Corin, *Storia delle Donne…*, *Histoire des femmes en Occident*, coordonată de Georges Duby și Michelle Perrot, dar apărută inițial în Italia și apoi tradusă în Franța. Sunt cinci (sau patru, în funcție de ediție) volume impresionante, dar care le dedică amazoanelor propriu-zise doar cinci pagini. Viziunea e de tip *Annales*, prin recuperarea unor teme de interes istoric privind această variabilitate a prezenței feminine, a reprezentării de sine sau din perspectiva alterității masculine. E acolo și o istorie a emancipării feminine.

Ruxandra Cesereanu: Voiam să te întreb și eu o chestiune de mentalitate care, într-un anumit fel, cred că are legătură cu întrebarea lui Corin și a Mihaelei. Faci vreo relație, vreo legătură, când încerci să interpretezi la nivel de mentalitate, între amazoane și variatele proiecții asupra vrăjitoarelor, în special în Evul Mediu și din perspectiva Inchiziției? De ce te întreb? Sunt amazoanele o fantasmă a mentalului masculin care resimte o anumită culpabilitate *gender* (și socio-politică) și atunci construiește acest tip de fantasmă? E foarte interesant faptul că, în timpul Inchiziției, de pildă, există o serie de documente atestate cum că schingiuirile la care erau supuse așa-numitele vrăjitoare, înainte de a fi arse pe rug, implicau și un control al vaginului, prin care se verifica presupusa „copulare

cu diavolul" a acestor femei. Fac legătura cu felul în care amazoanele sunt proiectate, în acest mental masculin, ca fiind desexualizate, şi totuşi ele îşi păstrează în acelaşi timp un alt tip de sexualitate (exotic), în care bărbatul e supus, ca fiinţă inferioară. Or, în mod fantasmatic, presupusele vrăjitoare erau controlate, iar schingiuitorii erau secondaţi de nişte doctori care erau cunoscători ai organismului feminin atunci când făceau aceste controale de verificare a presupusei „copulări cu diavolul". Aceşti doctori (sau controlori de vagin) se ghidau după anumite semne – dacă, de pildă, organismul respectiv avea nişte denivelări sau mărci; şi indiferent ce găseau, orice era considerat ca fiind o dovadă a „copulării cu diavolul" – la nivel fantasmatic, desigur –, iar femeile erau considerate vinovate. Deci nu atât bolboroselile sau vrăjile lor sau ceea ce se atesta despre ele la nivel oral, la nivel de limbaj, la nivel de incantaţie conta neapărat, cât verificarea extremă a organelor intime pentru a fi dovedită atingerea lor sexuală de către diavol, concretizată prin găsirea în organismul acelor femei a orice ar fi fost considerat atipic sau anormal.

Ovidiu Pecican: Însemne, negi sau chestii din astea.

Ruxandra Cesereanu: Iar dacă femeia acuzată avea o problemă intimă (o boală) sau o malformaţie, aceasta era din start pusă în contul diavolului, iar femeia cu pricina era automat arsă pe rug, indiferent dacă ea mărturisea sau nu vreo atingere din partea diavolului. Mă întrebam dacă faci sau nu la nivel de mentalitate cumva o legătură între proiecţiile fantasmale asupra amazoanelor şi, iată, proiecţiile construite de Inchiziţie asupra vrăjitoarelor.

Adriana Babeţi: Nu prea fac, fiindcă repertoriul medieval e din start ostil reprezentărilor amazonice, deoarece cultul marial intră în directă coliziune cu tot ceea ce propune amazoana ca model de comportament, ca profil moral şi aşa mai departe. Cultul Fecioarei intră în totală contradicţie cu amazonismul, fiind, în fond, expresia unei legi a tatălui, iudeo-creştine. Nu evit răspunsul, dar aş sublinia că în medievalitatea scandinavă, ca şi în cea a unei părţi din zona central-europeană, cultul femeii războinice e încă puternic, aceste regiuni fiind între ultimele creştinate din Europa. Acolo, politeismul şi anumite culte matriarhale întreţin şi perpetuează modelul războinicei. Ar fi vorba, în ţările nordice, despre walkirii, de prezenţa unei Brunhilda în panteonul germanic, dar şi de fecioarele războinice din Boemia, conduse de Libuše şi Vlasta.

Însă nici în textele care le celebrează pe cele de mai sus şi nici în alte scrieri medievale amazoanele nu sunt corelate explicit cu vrăjitoarele. Poate doar oblic, prin caracterul lor diavolesc, total opus întruchipărilor Fecioarei. S-ar putea extinde studiul, dar pentru asta aş avea nevoie de foarte mult timp. E vorba despre acele miniaturi,

anluminurile care însoțesc manuscrisele cronicarilor din prima și a doua cruciadă, și unde apar mici inserturi care le reprezintă făcând cele mai incredibile atrocități. Aș zice că acolo e, într-adevăr, un fel de eșapator, de mecanism defulator pentru bărbații care le imaginează echipate în armuri, cu tot soiul de arme, mutilându-și fetele, torturându-și prizonierii. Apar acolo toate acele locuri comune terifiante, gen *Liber monstrorum*, atribuite și amazoanelor, și vrăjitoarelor.

Ovidiu Pecican: Deci imaginarul amazonic e hipercenzurat, în Occidentul medieval cel puțin...

Adriana Babeți: Da, e hipercenzurat. Cu excepția repertoriului nordic, cum am spus. Un caz aparte e al Ioanei d'Arc, supranumită „amazoana creștină", ceea ce e o contradicție în termeni. Din prototipul amazonic ea își păstrează doar castitatea și curajul pe câmpul de luptă. În rest…

Anca Hațiegan: În ce măsură disimularea este o tactică specifică amazoanelor? Mă gândesc la un film, *Albert Nobbs*, cu Glenn Close, în care e vorba despre o femeie care se travestește în bărbat ca să aibă acces la un stil de viață interzis femeilor – mă rog, nu știu dacă povestea e spusă într-un context din acesta eroic...

Ovidiu Pecican: Ana Ipătescu e și mai tare, pentru că ea nu se mai deghizează în bărbat.

Anca Hațiegan: Ea recunoaște că, de fapt, e bărbătoasă pentru că...

Sanda Cordoș: …cred că e mai mult un fel de teatralitate…

Adriana Babeți: Tema travestiului devine în cartea mea un subcapitol din „Casa Dior", care inventariază o chestiune legată de *amazonstyle*, și anume vestimentația. Numai că travestiul e mult mai mult decât o chestiune de ținută vestimentară, de coafură și fard. Încă din textele istoricilor antici, din descrieri, ca și din imaginile păstrate (picturi, basoreliefuri sau statui) poate fi reconstituit echipamentul de război al unei amazoane. Sigur, depinde de obârșia amazoanei respective, pentru că într-un fel e îmbrăcată o războinică scită, altfel una tracă sau libiană. Dar, oricum ar fi, echipamentul lor de război lasă doar în proporție de 50% să li se identifice sexul. Echipamentul standard ar fi asemănător celui hoplit, cu niște armuri care le ascund amazoanelor sânii, cu un coif care le acoperă complet pletele. Dar când apar dezbrăcate de armuri, în veșminte ușoare, niciunde nu apare figurată povestea eroinelor care și-au amputat un sân sau chiar amândoi. De unde și (falsa) etimologie *a-mazos*. Atunci când sunt descrise duelurile – de fapt, niște dueluri amoroase – dintre o eroină (Penthesilea sau Clorinda, de pildă) și un vajnic luptător, respectiv Ahile sau Tancredo, fecioarele războinice nu sunt

propriu-zis travestite, ci doar au nişte armuri şi coifuri care le obturează identitatea de gen şi de sex. Ele au gesturi şi alură bărbăteşti, corpuri agile şi extrem de puternice. Iar eroii cred că au în faţă nişte tineri luptători plini de curaj. În *Ierusalimul eliberat* al lui Torquato Tasso apare o scenă tipică pentru ce am spus. Amazoana Clorinda îl înfruntă în câmp deschis pe viteazul Tancredo, fără ca vreunul să câştige. Bătăliei îi urmează o scenă calmă, chiar idilică: într-un luminiş, lângă o fântână. Acolo Clorinda îşi trage sufletul după luptă, îşi dă jos coiful şi o parte din zale şi i se înfăţişează lui Tancredo, fără să ştie, în toată splendoarea sa feminină. Acel *coup de foudre* trăit de erou îl va marca până la moarte. Deci, uneori, nu e vorba de travestiuri deliberate. Alteori însă, da. Şi asta se întâmplă şi în ficţiuni, şi în realitate. Pe de-o parte, ar fi jocurile perverse de curte, pe de alta, travestiurile unor femei curajoase care vor să urce pe corăbii sau să intre în armată, cot la cot cu bărbaţii.

O sexualitate ambiguă

Mihaela Ursa: Probabil că în acest capitol discuţi şi logica trecerii de la un sex la altul. Şi aici voiam să spun că ai un şir de exemple documentabile sociologic, antropologic. De pildă, comunităţile de femei din Albania sau din India. În India sunt femei care trăiesc ca travestiţi, ca un al treilea sex, şi aleg dacă vor să se poarte ca nişte bărbaţi sau ca nişte femei, în funcţie de contextul social în care vor să performeze. Sau în Albania, unde am înţeles că e o chestiune de absenţă sau de deficit de număr de bărbaţi. Este un film documentar al unei franţuzoaice, se numeşte *Tu serras un homme, ma fille*, în care li se ia un interviu acestor femei albaneze care sunt crescute de mici, sunt, cum să zic, programate de familiile lor să crească asemenea unor bărbaţi şi nimeni nu le contestă rolul acesta de gen. De aici, sigur, o mulţime de drame, pentru că unele fete ajunse la maturitate nu vor să fie bărbaţi. E foarte interesant cazul acestor amazoane istorice, reale.

Adriana Babeţi: Sigur, un subcapitol le-ar putea fi dedicat atunci când discut sexualitatea amazoanelor. Deci inclusiv formele de bisexuare, transsexuare ş.a.m.d.

Anca Haţiegan: Ar fi interesant de văzut cum au evoluat lucrurile în timp. De fapt, femeile vor să se departajeze sau să se integreze în lumea bărbaţilor – ca bărbaţi?

Adriana Babeţi: Depinde de perioade, de felul în care procesele emancipatorii sunt obturate din diverse motive şi de un întreg cadru legislativ. Dorinţa femeilor de a intra în lumile rezervate exclusiv bărbaţilor e legitimă. Ca şi nevoia lor de a fi considerate egalele bărbaţilor. O poveste incredibilă, transformată în roman de Théophile Gautier, e cea a contesei Madeleine d'Aubigny, născută în 1673 şi căsătorită cu nobilul de Maupin. După moartea soţului, deghizată, ea preia comanda armatei, devine unul din cei mai mari duelgii ai epocii, dar nu îşi trădează nici farmecul irezistibil de femeie, făcând ravagii printre bărbaţi ca actriţă pe scena operei pariziene. Romanul lui Gautier *Domnişoara de Maupin*, inspirat de această istorie, nu e o capodoperă, dar uimeşte prin fineţea analizei. Un caz real şi mai uimitor, rămas un mister până în ziua de azi, e cel al cavalerului d'Éon, trăitor în secolul al XVIII-lea. Silit de propria mamă să apară în societate, până la 18 ani, travestit în fată, el rămâne indecis amoros până când moare (la 83 de ani, în 1810, la Londra). Lumea îl cunoaşte ca venerabila doamnă de Beaumont. Dar până atunci e diplomat francez, doamnă de companie la curtea ţarinei, căpitan de dragoni. Se fac pariuri fabuloase cu privire la sexul său. Când moare, e trimis la Londra, la un fel de arbitru medico-legal, nici mai mult nici mai puţin decât Beaumarchais. Comisia condusă de el decretează: domnul autopsiat e femeie!

În romanul lui Gautier e clar că domnişoara care se deghizează în bărbat vrea să fie asimilată, vrea să intre într-o lume la care, altfel, nu ar avea acces, cea a bărbaţilor. Şi o face pentru a-şi cunoaşte mai bine iubitul, pentru a înţelege „din interior" psihologia masculină, pentru a-şi proba forţele. Să ştiţi însă că şi în folclorul românesc apare câte o fată de împărat care se visează fecioraş. Am găsit cel puţin zece basme pe tema asta şi le-am inclus în subcapitolul „Zoe, fii bărbată". Dar mai e un caz în istoria literaturii române, despre care a scris într-o teză de doctorat o domnişoară de la Deva, aşa cred. Am publicat un fragment şi în revista *Orizont*. A apărut chiar o carte, rezultat al documentării în arhivele Securităţii. Foarte ciudată această poveste despre o schimbare de sex din anii '50, în România stalinistă! În anexa tezei respective erau reproduse şi documentele doveditoare. E vorba despre prietena prozatoarei Olga Caba, Erica Tecău. Cele două profesoare trăiau în cuplu, după divorţul Olgăi Caba de criticul de artă Raoul Şorban. Ei bine, prin anii '50, doamna Erica a devenit legal domnul Eric şi cuplul, retras la Sebeş, după ieşirea din închisoare a Olgăi Caba, a dus o viaţă extrem de discretă.

Mihaela Ursa: Deci şi-a schimbat prenumele.

Adriana Babeţi: Da. A devenit oficial Eric.

Ovidiu Pecican: Pot să pun şi eu o întrebare? Întrebarea mea se referă la o nedumerire provocată de filmele la care, recunosc, mă mai uit din când în când. Rolul de *domina* este un rol de amazoană?

Ruxandra Cesereanu: Accesoriile sado-maso, la ele te referi? La dialectica exhibiţionism-voyeurism?!

Ovidiu Pecican: Mă refer la rolul de dominatoare. Şi a doua întrebare era dacă rolul acesta de amazoană poate fi socotit un rol tradiţional feminin, aşa cum e rolul matern, rolul de gospodină, e tradiţional sau e contrastant cu tradiţia?

Adriana Babeţi: Poveştile cu amazoane derivă dintr-un filon mitic, deci foarte vechi. Dintr-o tradiţie a reprezentării femininului. Asta, da. Dar nu se pune problema de a le aşeza alături de mame, gospodine etc., cum spui. Doar în culturile stepelor (la sauromaţi, sarmaţi şi sciţi) sau în cele caucaziene aceste femei războinice sunt valorizate pozitiv. Am citit recent studiile lui Iaroslav Lebedinski pe această temă. El e arheolog de profesie, dar ştie multă etnologie şi antropologie şi poate aduce argumente valide pentru specificul acestor zone, unde, fără să fie vorba despre societăţi matriarhale, a existat un fel de egalitarism al distribuirii rolurilor sociale. Femeile nu doar că puteau, dar chiar erau obligate să lupte alături de soţii, taţii sau fraţii lor atâta vreme cât erau în stare. Şi erau pregătite ca atare încă de mici. Inclusiv Platon, în *Legile*, pune în gura magistratului îndemnul către atenieni de a le lăsa pe tinere să deprindă arta echitaţiei, a pugilatului, a mânuitului armelor, ca femeile lacedemoniene, deci ca spartanele, dar şi ca femeile despre care s-au auzit nenumărate poveşti provenite din lumea sciţilor.

Corin Braga: Adriana, ca o completare, ca o încercare de răspuns la ceea ce întreabă Ovidiu, mă întreb dacă, dincolo de cazurile unor societăţi care au coexistat istoric, sciţii, sarmaţii, pe de o parte, grecii, romanii, de cealaltă, care sunt toate societăţi de tip patriarhal, androcrat, nu e posibil ca mitul amazoanelor să conserve, sub formă mai degrabă doar de supravieţuire istorică, doar de reminiscenţă, amintiri din civilizaţiile prepatriarhale, de tip neolitic. Nu este, evident, cazul să revenim la Bachofen şi la teoria matriarhatului, însă ştim că în societăţile de tip neolitic religia avea în centru o mare zeiţă, o mare divinitate feminină creatoare, care dă naştere la tot ce există. Vorbesc de supravieţuiri în sensul în care deja cultura greco-latină, ca să nu mai vorbesc de cea creştină, vedea în formele aculturate de şamanism paleolitic şi în ritualurile orgiastice naturiste neolitice nişte forme de religie primitivă, inferioară, barbară, sintetizabilă în actele vrăjitoarelor, privite condescendent şi acuzator deja în Antichitate, ca să nu mai spun de Evul Mediu şi

Renaştere. Or, vrăjitoarele ştim că sunt o figură aculturată şi culpabilizată a unor preotese ale unor religii, preotese între ghilimele, mai vechi. Aşadar, figura amazoanelor nu ar putea să fie şi ea o asemenea supravieţuire din perioade preistorice?

Adriana Babeţi: Poate să fie şi asta. Unul dintre autorii care îmbrăţişează această teorie, dar, repet, fără să pronunţe vreodată explicit cuvântul „amazoană", este un geniu dereglat, Otto Gross, pe care l-aţi văzut recent în filmul…

Mihaela Ursa: *A Dangerous Method.*

Adriana Babeţi: *Metodă periculoasă*, da. Şi care, într-un fel, pe urmele lui Bachofen, propune o „revoluţie a matriarhatului", o recuperare a religiei Marii Mame. Recapitulează modul în care în Grecia antică aceste culte au persistat, dar niciodată nu le numeşte explicit pe amazoane, ci trimite la menadism, de pildă.

Corin Braga: Bine, Gross şi ceilalţi sunt psihanalişti şi n-au o pregătire de istorici ai religiilor ca să poată documenta credibil toată povestea, ci o fac mai degrabă cu presupuneri arhetipale. Totuşi, istoria religiilor şi, de fapt, istoria civilizaţiilor aduc mărturii pentru rolul mai marcat pe care l-au avut femeile, spre exemplu în culturile nordice, pe care le-ai pomenit, unde întâlnim walkiriile, sau în cele celtice, unde regina reprezintă regatul şi pe lângă care eroii sunt un fel de sateliţi. În romanele cavalereşti, eroii rătăcitori se opresc pe lângă reprezentanta unei cetăţi, care e regina, şi devin regi electivi, nu prin moştenirea coroanei, ci prin câştigarea unei întreceri în urma căreia se căsătoresc cu regina cetăţii şi rămân în funcţie doar până vine altul mai puternic.

Ovidiu Pecican: Bine, dar o avem şi noi pe Bendis, de pildă, despre care istoricii zic că e echivalentul Dianei. Nu ştiu dacă e aşa sau nu, dar, oricum, ea e o zeiţă, o divinitate a vânătorii, deci beligerantă, şi cred că e important lucrul ăsta. Şi de aceea întrebam de *dominatrix*, pentru că acolo mi se pare că e o fantasmare în jurul modelului ăstuia, cum zicea un titlu de film, femeia e mereu deasupra.

Adriana Babeţi: Trebuie neapărat să o pomenim aici, continuând ideea lui Corin, pe Marija Gimbutas, o cercetătoare de mare notorietate, tradusă cu două volume şi în româneşte.

Corin Braga: Da? *Zei şi zeiţe ale vechii Europe*. S-a tradus?

Adriana Babeţi: Au apărut la noi, în traducerea lui Sorin Paliga, *Civilizaţie şi cultură* şi *Civilizaţia Marii Zeiţe şi sosirea cavalerilor războinici.*

Călin Teutişan: Am câteva întrebări şi doar un amazonolog îmi poate răspunde la ele. Este tipologia amazoanei sinonimă cu tipologia eroică? În numeroase contexte, figura amazoanei apare ca antierou, ca erou negativ. Există contexte (literare? culturale?) în care o figură feminină să fie/să fi fost speculată în sens „amazonian", fără a i se ataşa conotaţii belicoase? De ce spun asta? Mă gândeam, de pildă, la cel puţin două exemple dilematice. Unul vine din opera barocă, celălalt – din filmografia contemporană. Şi anume, de pildă, în opera barocă, la Händel sau la Purcell, sunt de găsit o sumă de scenarii erotice şi politice implicând personaje feminine ce poartă nume de amazoane. Uneori, aceste personaje devin un soi de oximoroni estetici: trimiterea onomastică intră în contradicţie flagrantă cu natura, cu psihologia lor submisivă şi suferitoare. Să fie doar o limită a graţiei dramatice pe care muzica epocii o impune? Să fie un „derapaj" venit din excesele unui joc baroc cu măştile? Sau e o formă de interpretare „romanţată" a ideii de amazonism, caracteristică unui spirit al veacului? Şi mă refer acum la *opera seria*, iar nu la *opera buffa*, în care ironia şi strategiile comicului ar fi justificat cu uşurinţă asemenea contraste.

Pe de altă parte, apropo de filme, integram cumva, mental, în lista dumneavoastră de nume (de foarte multe nume!) personaje feminine din producţii cinematografice contemporane. Mă întrebam dacă nu şi-ar găsi un loc pe această listă, în cadrul mai multora dintre capitolele pe care le delimitaţi acolo, eroina dintr-un film relativ recent, *The Countess*/Contesa Báthory, jucată de Julie Delpy; am aproape certitudinea că personajul ar putea face parte din această serie „amazoniană". Desigur, tipul ei de „activism" e straniu, dar extrem de interesant: da, ea ucide, da, ea iubeşte violent, fără a fi însă o războinică, da, ea are această obsesie a sângelui, venind dinspre arhetipul imaginar european al femeii-vampir; dar contesa Báthory nu iese la război şi nu poartă armură, decât cel mult pe cea a unei expresii faciale disimulative. Obsesia ei de a bea sânge vine dintr-o fantasmă mai adâncă, arhetipală, a vieţii eterne. Aşadar, din bagajul uriaş de texte pe care le-aţi consultat, există posibilitatea identificării unei asemenea figuri amazoniene non-războinice?

Ovidiu Pecican: Mă gândesc că dacă amazoana poate fi şi aşa, atunci ce mai e amazoana, cum mai definim tipologia ei?

Adriana Babeţi: La prima întrebare a lui Călin Teutişan răspund cumva în carte, în introducerea pe care am făcut-o subcapitolului dedicat barocului. Sigur, reciclez multe locuri comune despre specificul baroc, despre jocularitatea barocă şi despre estomparea tonului grav pe care l-au adus textele despre amazoane din Renaştere. Cred că însăşi poetica barocului, însoţită de operele avute în vedere, conectate

la un întreg context pregătit de Reformă și Contrareformă, poate da un răspuns la întrebare. Barocul aduce un mod specific de reprezentare a amazoanei, aparent superficial. E joc de măști.

Călin Teutișan: Tocmai, barocul se joacă foarte mult cu această mască a amazoanei, estetizând-o, stilizând-o...

Adriana Babeți: Și asta începe chiar cu Shakespeare și trece…

Călin Teutișan: ...printr-o conștiință exclusiv estetică.

Adriana Babeți: Vreau să vă spun că există studii pe care le-am parcurs destul de rapid și parțial, dedicate exclusiv teatrului liric pe scenele engleze din perioada barocă. E o bibliografie copleșitoare. Ce am remarcat foarte interesant sub aspect istoric: secolul baroc e secolul care are doar opt ani de pace. E cea mai belicoasă perioadă, și totuși imaginea amazoanei e extrem de edulcorată, discretizată, demasculinizată. De ce se întâmplă așa într-un secol atât de bătăios, atât de sângeros în realitate? Mi-ar fi plăcut să am răgazul să studiez comparativ epocile acestea războinice, urmate de recrudescența imaginii amazoanei. Așa s-a întâmplat în perioada imediat următoare primului război mondial. Am explicat acolo care e tot complexul de factori ce generează o criză a masculinului. O criză iremediabilă. Era vorba despre un război devastator, care a făcut milioane de victime. Nimic eroic nu le fusese destinat nici bărbaților care au murit pe câmpul de luptă, nici celor întorși acasă mutilați fizic sau psihic.

Supraviețuitorii s-au întors, practic, într-o lume descentrată, „fără tați", cum s-a spus de atâtea ori. Nu se spulberaseră doar marile imperii, ci o întreagă ordine în micile lumi din aproape fiecare familie. În perioada Marelui Război, femeile au preluat aproape toate rolurile și funcțiile atribuite tradițional bărbaților și, în plus, au învățat să se solidarizeze. A urmat – firesc, nu? – un mare proces de emancipare feminină. Dar și cu obturarea și cu discretizarea modelului amazonic în textele pledante. Numai că mai apare ceva în perioadele de criză politică escaladată. În paralel cu acest proces emancipator, pe toate canalele mediatice se restaurează un model „clasic", tradițional, de feminitate. E nevoie de femei care să-și exercite rolurile standard (mame, fiice, gospodine etc.), tocmai pentru a echilibra situația din familiile afectate de război. E de studiat…

Să răspund și la a doua întrebare, despre contesa Báthory. Evident că se produc contaminări, interferări, evident că aș putea face trimiteri la ele în capitolele consacrate sexualității amazoanelor. De ce? Pentru că amazoanelor le e atribuită încă din Antichitate o sexualitate descentrată. Ele sunt privite ca niște devoratoare de bărbați, la propriu și la figurat, asemenea insectelor acelora îngrozitoare, călugărițele, care își devorează masculii după ce s-au acuplat cu ei.

Şi amazoanelor li se pune în cârcă uneori chiar canibalismul. Sunt androfage, zic unele texte.

Călin Teutişan: Aş reveni la o secţiune din fragmentul propus de dumneavoastră care m-a interesat foarte mult, şi anume aceea despre *pop culture*. În ce măsură poate intra în seriile amazonice un arhetip al imaginarului *pop culture* contemporan, cu un succes enorm în mediile culturii comerciale – *vampirul* feminin? Mă gândesc, de exemplu, la o franciză cinematografică de uriaş succes, *Underworld*, în care personajul principal este o femeie-vampir, jucată de Kate Beckinsale (actriţa britanică, în paranteză fie spus, a făcut şi o *Emma* clasică, după Jane Austen, în 1996...). S-a constatat o oarecare inaderenţă a publicului la filmele cu supereroi femei. Multe dintre ele sunt eşecuri financiare – un caz este *Catwoman*, de care aţi şi vorbit. S-a întâmplat la fel cu *Elektra*, despre care, de asemenea, aţi scris în fragmentul prezentat. Pe de altă parte, Selene din *Underworld* e un personaj de succes. În ce măsură se poate înscrie profilul vampirului feminin între aceste figuri *pop culture*, denominabile ca „amazonice"?

Corin Braga: Înainte să îi răspunzi la întrebări, aş aduce şi eu câteva dezvoltări sau completări. Dacă epocile mai vechi, Antichitatea, Evul Mediu, perioada clasică chiar, au fost, într-o formă sau alta, de factură patriarhală, cu Renaştarea şi apoi mai apăsat în Romantism începe o recuperare a feminităţii, a figurii arhetipale a femeii (a femeii meduzeice, cum îi spune E.A. Poe). În secolul al XIX-lea se pun bazele mişcării feministe, care a ajuns apoi, în ultimele decade ale secolului XX şi la început de secol XXI, la valurile al doilea, al treilea, chiar al patrulea. În acest context, întrebarea mea, care cred că o continuă pe cea a lui Călin, este următoarea: în lumea noastră postmodernă, cu un imaginar „democratic", în ce măsură mai putem vorbi de amazoane şi nu vorbim pur şi simplu de eroine, care sunt corespondentul eroilor? Lui Batman îi corespunde Catwoman, Wonderwoman este contrapartida lui Superman etc. Mai sunt ele amazoane, în sensul de figuri văzute ca excepţii, sau sunt pur şi simplu corespondentul în feminin al eroului, figuri normalizate aşadar?

Adriana Babeţi: Evident că nu sunt amazoane „standard". Standardul acesta ar presupune existenţa a cel puţin şase invarianţi într-un profil de amazoană „ca la carte". Adică nişte componente comportamentale, atitudinale regăsibile sau nu, integral sau parţial, pe tot traseul istoric. Am insistat în carte, poate prea tranşant, e adevărat, asupra acestui „stas". Variantele stilizate ale amazoanelor, modulările de comportament şi sensibilitate pe care le manifestă urmaşele războinicelor din Antichitate sunt extrem de numeroase. Dar mi-a fost foarte greu să le includ aici, pentru că atunci inventarul formelor de emancipare feminină, cu o componentă de agresivitate, ar fi

fost nesfârşit. Cât de mari puteau fi extensiile? Enorme! Sigur că ar fi loc şi de o vampiriadă, dar când aş mai termina cartea? Dar e perfect valid ce spuneţi.

Călin Teutişan: Aş putea înţelege că figurile vampirice s-ar apropia, mai degrabă, de formula aproape clasică de „amazonism"?...

Adriana Babeţi: Nu mă pot pronunţa, pentru că nu am văzut filmele la care vă referiţi. Poate ar merita să văd măcar unul.

Andrei Simuţ: Dar apropo, chiar voiam să vă întreb despre filmul *Metropolis*, care e un caz paradigmatic pentru problema femeii din interbelic (scenariul e semnat tot de o femeie, Thea von Harbou) şi paradigmatic şi pentru funcţia femeii în distopiile secolului XX, unde ea asumă adesea un rol războinic, revoluţionar, de ferment al luptei contra sistemului opresiv (cum e *1984* a lui Orwell).

Adriana Babeţi: Este pomenit.

Dimensiunea politică a amazonismului

Sanda Cordoş: Acum eu nu vreau să vă dau teme suplimentare, dar vreau să fac nişte aprecieri şi o sugestie. Nişte aprecieri răspunzând întrebărilor cu care ai început toată prezentarea din seara asta. Eu cred că ţi-a ieşit aşa, într-un mod amazonic, ţi-a ieşit din plin şi, la un moment dat, pe baza fragmentului pe care ni l-ai trimis şi pe baza prezentării, pe care le-ai lucrat aşa, ca un institut, ţi-ai făcut o enciclopedie. E un proiect foarte ambiţios şi tipologic, şi istoric. Acum, mie, mai ales din fragmentul trimis, ce mi s-a părut foarte important, mi se pare ca un contrafort solid la ce faci tu, în linia de care vorbea şi Călin, este că ai avut în vedere, cel puţin în capitolul acesta, dar asta mă face să cred că e un întreg, o dimensiune politică, că mereu te-ai raportat la un context, la mişcări, la revoluţii, şi asta cred că e o deschidere şi în acelaşi timp un contrafort solid. În ceea ce priveşte temerea pe care zici că o ai legată de stil, mie mi se pare din nou că ţi-a ieşit foarte bine şi am citit cu încântare paginile tale, admirând tocmai felul în care, lucrând cu o informaţie foarte bogată, care poate la un moment dat s-ar putea să te paralizeze şi pe tine, şi cititorul, lucrând pe tipuri de discurs atât de variate şi care majoritatea vin din cultură, fie cultură standard, fie cultură populară. Tu ai reuşit să le faci într-un stil, ca să recurg la termenul acesta, prietenos, accesibil, fără să pierzi din ce s-ar numi o înălţime a unui discurs academic. În vreme ce citeam m-am gândit, dar m-am gândit cu admiraţie, chiar în termenii aceştia:

„Adriana scrie aici ca o amazoană", dar nu era nimic rău în chestia asta. Și cu niște aripi culturale foarte mari. Eu așa cred, eu așa am citit. Deci stilul acesta accesibil și prietenos nu-ți trage tema în jos, dacă asta e temerea.

Adriana Babeți: Da, mare temere!

Sanda Cordoș: Apoi, ce mi-a trezit din nou o vibrație admirativă este felul în care tu ți-ai structurat amazonic cartea, cu toate capitolele respective. Asta demonstrează un acord între temă și structura ei, ceea ce mi se pare foarte ingenios și foarte bine. Tocmai de asta, capitolul ultim mi se pare că nu se potrivește cu nimic.

Adriana Babeți: Capitularea?

Sanda Cordoș: Da. Nu e pregătit de nimic.

Ovidiu Pecican: Poate e o capcană...

Sanda Cordoș: După ce ai construit atâta, nu cred că poate fi vorba de o capitulare, ci de un semn de pace, un act de mărinimie. Și asta mi s-a părut că nu merge pe final, că și finalul trebuie să fie amazonic.

Horea Poenar: Poate că amazoanele se retrag ca să devină iarăși vizibile. Eu, la rândul meu, aș vrea să observ în primul rând că nu e nicio problemă de tonalitate sau de stil aici, eventual pentru un cititor foarte rigid, dar nu cred că aveți nevoie de un asemenea cititor și nici tema nu cred că i-ar plăcea unui asemenea cititor. În al doilea rând, și pe mine m-ar interesa aspectul acesta de politică a imaginii și a identității, pe de o parte, atât din perspectivă istorică, cum apar figurile diferite sau trăsăturile structurale, să zicem, ale amazoanei și, în același timp, ce efecte au aceste apariții de-a lungul timpului. Există vreun efect real sau numai de suprafață? Dacă discutăm, spre exemplu, de secolul XX, de perioada contemporană și *pop culture*, am putea merge pe ideea că figura amazoanei este utilizată atunci când este populară și mai puțin utilizată atunci când nu produce până la urmă un beneficiu comercial. Deci în ce măsură există un efect mai profund, de politică a gesturilor, a identității etc.?

Pe de altă parte, pe mine m-ar interesa foarte mult în ce măsură veți reveni la un moment dat, să zicem, din acest ocol extrem de detaliat prin arhiva istorică și de mentalitate asupra imaginii amazoanei, la problema de la care ați pornit, „armele și literele". Veți reface această legătură până la urmă mai largă dintre ele? Mă gândesc dacă figura amazoanei nu este în același timp o încercare de a avea acces atât la arme, cât și la litere, pentru că în felul acesta, intrând într-un imaginar și în niște obișnuințe ale discursului care provin din zona masculină, e în același timp un acces la voce, acces

la lege etc. Sfârșitul amazoanelor ar putea fi, din perspectiva aceasta, încheierea acestui acces. Mă gândesc că o dați ca exemplu pe Irene Adler, care nu știu cât de amazoană mai este, dar rolul ei, vă amintiți, acolo e în joc o imagine, care poate pune sub semnul întrebării reputația regelui, deci a tatălui etc. Această imagine este salvată, dar în același timp ea rămâne nevăzută. Și, în același timp, deși îl învinge pe Sherlock Holmes, victoria ei e un pic tristă, pentru că ea dispare pentru totdeauna, accesul ei în vizibil se încheie cu această victorie asupra detectivului bărbat, care e în același timp un simbol al rațiunii și al logicii.

Adriana Babeți: Mulțumiri pentru observații și Sandei, și dumneavoastră. Cred că „arme și litere" e deocamdată îngropat ca proiect, pentru că, revăzând ce am lucrat în 5-6 ani, îmi dau seama că ar fi un proiect ciclopic. Dacă ar fi să urmăresc strict toposul „arme și litere", ar fi ceva irelevant, deoarece chestiunea a fost deja rezolvată de Adrian Marino, în mare. Deci n-ar avea rost să reiau tema ca atare. Iar pentru extensia pe care am imaginat-o inițial, practic mi-ar trebui o viață. Să vă spun însă la ce m-am gândit, ca posibil proiect. Cine știe? Ar fi un alt volum, care, împreună cu *Dandysmul*… și cu *Amazoanele*…, ar compune un triptic. Dacă o să mă țină puterile, aș face o carte despre strategiile seducției prin scris. Ar fi o carte despre întâlnirea epistolară (amoroasă sau nu) dintre scriitorii mai efeminați, unii chiar *dandies*, și niște femei reale, scriitoare sau nu, foarte puternice. Nu ar fi multe, să le zicem, cupluri de factura aceasta, dar câte sunt, ar oferi o pradă bună pentru o cercetare. Mă rog cerului să-mi ajungă dioptriile ca să pot termina cartea despre amazoane.

Dar să răspund și întrebării referitoare la felul în care o imagine, o reprezentare din secolul XX, de pildă, a amazoanei, pusă intens în circulație, poate avea o influență socială vizibilă, concretă. Și mă gândesc nu doar la ceva ce ține de suprafața lucrurilor, să zicem, cum ar fi o întreagă industrie a modei feminine, ci la ceva mult mai adânc. Și anume, la o schimbare de atitudine legislativă în multe țări occidentale, și nu numai. Interesului tot mai mare al tinerelor femei și al fetelor pentru zone profesionale multă vreme obturate pentru ele (academiile militare, de poliție sau navale) i s-a răspuns concret, la capătul unor numeroase dispute și apoi negocieri, cu deschiderea acestor instituții de învățământ pentru candidații-femei. Apoi, problema angajărilor femeilor în armată, poliție, în trupele de comando ș.a.m.d., a intrării lor tot mai intense în politică a fost poate rezolvată și ca o consecință, cred, a faptului că în *pop culture* reprezentările, să le zicem, amazonice au avut succes. Deci s-au câștigat niște drepturi pentru care milita feminismul. Acum, în postfeminism, unele

autoare acceptă această variantă echilibratoare, care stinge tensiunea, tocmai pentru că marile drepturi ale femeilor au fost cucerite. Deci procesul emancipator e încheiat. Pentru altele, dimpotrivă, el rămâne deschis, deoarece modelul de tip patriarhal e încă prezent în foarte multe zone, inclusiv în cele mai democratice societăţi. Sigur că ar fi interesant de urmărit fenomenul inclusiv în jocurile pe calculator. Dar, deocamdată, m-am oprit la reprezentări filmice, în toate variantele lor. Atâta am putut.

Amazoanele în *pop culture*

Mihaela Ursa: O cauză a lipsei de coerenţă între un prototip sau un model propus de cultură şi absenţa unui comportament care să dovedească un soi de emulaţie dinspre literatură spre societate e de pus şi pe seama tratamentului diferit de care are parte cultura pop. Şi acesta e unul dintre meritele foarte mari ale cărţii pe care am vrut să le semnalez. N-am de făcut decât nişte observaţii de detaliu, care se leagă de unul dintre complexele noastre, nu numai româneşti, cred eu europene...

Horea Poenar: Complexe academice…

Mihaela Ursa: Da. Şi estetice, în general. Chiar dacă teoretic şi intelectiv ne-am desprins de teoriile despre primatul esteticului, n-am reuşit să depăşim ideea la un nivel mai profund, şi asta se vede în tratamentul de care are parte cultura pop în acest tip de analize, în care cele două zone nu se amestecă. Ori faci analiză doar pe cultura pop, ori faci doar analiză pe literatură şi film de artă, dar nu le amesteci. Or, ăsta e un lucru pe care cartea ta îl semnalează. În primele pagini spui că, probabil, estetizanţii vor strâmba din nas, dar mie mi se pare normal să fac analize ţinând cont şi de unele, şi de altele. Pentru a analiza un comportament social cred că ai nevoie de o anumită formă de stereotipizare, de aşezare în timp şi de tipizare, care întârzie să se formuleze în absenţa unei producţii de masă realizate estetic.

Adriana Babeţi: Apropo de ce spui, Mihaela, n-am nicio prejudecată, pentru că frontierele dintre calibrările mari estetice şi comercialul popular nu sunt totdeauna rigide. La literatură sunt mai neîndurătoare, n-am ezitat să taxez drept maculatură trei sferturi din producţiile româneşti, fie ele utopii sau distopii ginecocratice.

Ovidiu Pecican: Eu şi Corin suferim.

Adriana Babeţi: Deci n-am făcut rabat esteticului. Dar cred că am dreptate să spun că în film, de pildă, stilul *wu-xian* în care e făcut, să zicem, *Tigru şi dragon* e impecabil estetic. În ce priveşte literatura, să ştiţi că sunt mare amatoare de thrillere, în special de cele nordice. Nu mă împiedic de traducerile mai mult sau mai puţin reuşite şi afirm că romanele astea, în care apar războinicele noastre stilizate din mileniul trei, sunt profesionist scrise, absolut valabile. Aşa că n-am prejudecăţi. Nu apartenenţa la un gen popular face diferenţa, ci profesionalismul cu care mari regizori, cum e de exemplu Tarantino, o reciclează, de pildă, pe *Modesty Blaise*, care e un *icon* şi pe care o strecoară sub formă de comics în *Pulp Fiction*, când protagonistul e trimis la toaletă să citească *Modesty Blaise*.

Corin Braga: Adriana, nu cred că aceasta e cu adevărat o problemă pentru cercetarea ta. Mihaela semnalează, într-adevăr, o problemă de reflexe ale criticii româneşti şi poate şi europene, dar acestea nu cred că te vizează pe tine, de vreme ce tu nu ţi-ai propus o analiză a canonului sau o reconstrucţie a canonului şi nici o aruncare a lui în aer. Scopul tău nu este de a egaliza figuri generice, nici de a recupera genuri minore, nici de a reorganiza ierarhiile. Tu ţi-ai propus o analiză pur tematică, în care valoarea este secundară în raport cu figura. Analiza imaginarului colectiv nu este condiţionată de calitatea estetică a materialului prelucrat, figurile clişeizate şi stereotipe sunt la fel de utile ca şi cele unice, studiile de caz pe Shakespeare sunt la fel de relevante precum cele produse într-o subcultură media.

Adriana Babeţi: Da, dar nu mă pot abţine, cel puţin în cazul literaturii, să nu spun, de exemplu, că distopiile lui Blasco Ibáñez, care au avut un mare succes în epocă, sunt totuşi mediocre. Deci nu mă pot abţine să nu spun acest adevăr când e cazul.

Anca Haţiegan: Mă gândeam acum iar la nişte filme – chiar am făcut o „baie de amazoane" la sfârşitul săptămânii trecute şi am revăzut *Hedda Gabler*, spectacolul lui Andrei Şerban de la Teatrul Maghiar, a cărui protagonistă e un fel de antiamazoană, care se sinucide, e amazoana lașă, deşi dotată şi cu o doză de eroism (aici e cu semnul întrebării); de asemenea, am reuşit să văd *The Iron Lady*, filmul pentru care e nominalizată Meryl Streep la Oscar. Apropo de *Iron Lady*, mi-a mai venit în minte încă un film, tot cu Meryl Streep, *One True Thing* (nu ştiu cum a fost tradus titlul la noi), în care apare figura unei femei care ajunge să-şi asume eroic rolul de casnică. E acolo o dispută dintre mamă şi fiică: cea din urmă o ia pe calea tatălui, intelectualul familiei, şi are la rândul ei o carieră „masculină", academică, refuzând tot ce ţine de casnic, dar, fiind nevoită la un moment dat să-şi îngrijească mama bolnavă de cancer,

fiica descoperă într-un final latura „eroică” a condiţiei de mamă şi gospodină. În *The Iron Lady* iar e vorba de un anumit fel de eroism: filmul o are în centru pe Thatcher, suferind de demenţă senilă, care, la capătul carierei politice, într-un moment de luciditate, la finalul peliculei, îşi asumă cu un soi de stoicism rolul de femeie destinată să spele vase şi se întoarce la existenţa anodină a femeii de bucătărie pe care o refuzase toată viaţa. Filmul e construit pe un scenariu de tragedie, dar o tragedie modernă, să spunem.

Ovidiu Pecican: E imposibil să epuizezi cazuistica.

Adriana Babeţi: Amazoanele standard, începând cu Penthesilea şi terminând cu eroinele Renaşterii, sunt învinse. O excepţie ar fi Marfisa, din *Orlando innamorato* de Boiardo, care se căsătoreşte, se pacifică, se creştinează. În rest, la capătul acelor dueluri cu eroii, nişte dueluri amoroase, de fapt, amazoanele mor. Chestie pe care o regăsiţi ultrastilizată, reciclată, adusă la zi în filmele care n-au happy-end, dar nici un sfârşit atât de tragic, prin moarte. Un exemplu ar fi *La femme Nikita*, unde, în final, e o asumare a singurătăţii, a abandonului, a plecării nu se ştie unde. Să zicem că ar fi un fel de capitulare.

Laura Pavel: Am remarcat şi eu adecvarea acestei analize a mitului amazoanei făcută în sfera *pop culture*, care însă nu cred că provine din vreo intenţie a autoarei de a avea succes la abordările culturaliste de ultimă generaţie. O asemenea potrivire trebuia, cumva, să se întâmple, fiindcă foarte multe mituri culturale îşi testează valabilitatea sau longevitatea în cultura pop, mai exact dacă reuşesc să depăşească graniţele culturii de elită. Am constatat asta îndrăznind să mă ocup de aşa-zisul canon, ori, i-aş spune, de *mitul* Shakespeare. Există un mit Shakespeare a cărui viabilitate, a cărui confirmare a statutului său de mit cultural, în fond, se vede şi dintr-o simptomatică frecvenţă a „personajului” Shakespeare în filmografia ultimelor decenii, ca şi în câteva romane de tipul ficţiunilor istoriografice despre viaţa „marelui Will”. Cu alte cuvinte, acesta e un alt mit ori reper al canonului din *high culture*, care însă pare că trebuie să treacă testul de a fi valabil şi în, să spunem, *low culture*.

Fie că putem efectiv crede că ar fi explodat distincţia între aceste două paliere ale culturii, fie că rămânem la prejudecata că se perpetuează această ruptură între *high*, *pop* şi *low culture*, şi suntem în continuare, poate, hiperesteţi, în oricare dintre cazuri putem depista, până la urmă, astfel de mituri culturale, le putem recunoaşte un astfel de statut tocmai pentru că Othello, sau Lear, sau – iată – amazoanele au capacitatea uimitoare de a *trece* pragul dintr-un regn socio-cultural în altul. Cred, prin urmare, că e foarte bine că argumentaţia cărţii include referiri la filmografia cu amazoane, mai ales

că filmele de larg consum verifică forţa de seducţie a unui fel de mit al amazoanelor. Desigur, asta dacă putem cădea de acord că e mit, naraţiunile amazonice nefiind, firește, atât de canonice precum miturile culturale exemplare. E însă, cum demonstrează Adriana, o piatră de încercare interpretativă, de detectivistică hermeneutică, această ipostază a feminităţii alternative, care se vrea uneori a fi considerată arhetipală.

Ovidiu Pecican: Cred că tu spui că nu e *cool*, dar e foarte *cool*.

Laura Pavel: Da. Voiam să mai spun însă că mi se pare foarte simptomatic că suntem incitaţi la atâtea asocieri comparatiste. Într-un fel, Peco semnala şi un risc aici, acela că dacă asociem amazonismul cu atâtea alte ipostaze ale feminităţii (până şi capitularea la cariera casnică, pentru că asocierea cu vampiriţele şi cu vrăjitoarele încă mai pare justificată), ne putem întreba: ce nu e legat de amazoană? E un pericol aici, oare atâtea comparaţii nu se pot neutraliza reciproc? Faptul că suntem incitaţi să facem atâtea asocieri e dat şi de generozitatea metodei, care e, desigur, una esenţialistă, e o cercetare clasică, spunea şi Corin, de comparatism şi tematism, care până la urmă este cumva esenţialistă: ar exista o invariantă general-umană de tipul feminităţii amazonice, care traversează epocile şi zonele geografice şi de mentalitate. De aici ar fi interesant să înceapă alte analize, ale dumneavoastră şi ale altora, pe fragmente, în mic, pulverizate. Până la urmă, dincolo de sensuri comune, de o esenţă care să străbată veacurile în ce priveşte amazonismul, poate chiar mai interesante sunt diferenţele până la nivel micro, ştiu eu, o comunitate de fani ai unui anumit tip de gen, benzi desenate, ei adaugă un anume sens acestei figuri reînviate azi în cultura pop şi nu le pasă prea mult de ce zic alţii, au anumite fantasme şi proiecţii pe care le pun acolo. De aici s-ar putea despica o sumedenie de alte analize antropologice şi de imagologie.

Ovidiu Pecican: Laura, tu crezi că, indiferent dacă e Artemis cu arcul sau Atena cu lancea, e vorba de zeiţa luptătoare, beligerantă şi ăsta e chipul care se reconstituie cumva din avatarurile astea, mi se pare, nu?

Laura Pavel: Dar încă ceva: motivul *femme fatale* ar presupune poate, iarăşi, o contaminare cu amazonismul în „jungla" urbană, pentru că incitant ar fi să vedem hibridările cu diverse alte mituri ale modernităţii. Numai că nu e chiar amazoană nici acea figură de tipul *femme fatale* (Lulu a lui Wedekind, de pildă)... Apropo de politizare, de interpretări militante (îndreptăţite, uneori) din sfera studiilor culturale, există o carte editată de Domnica Rădulescu, profesoară în Statele Unite, şi de o colegă a ei, Valentina Glajar, o carte de

studii de imagologie, intitulată *Vampirettes, Wretches and Amazons: Western Representations of East European Women*. Unul dintre studii este dedicat figurii mediatice a sopranei Angela Gheorghiu, receptată nu o dată ca „monstru" misterios, ca „La Draculetta".

Călin Teutişan: Da, acesta e titlul care i se dă adesea, în presa străină, Angelei Gheorghiu. Ea a profitat inteligent de această titulatură, nu doar mediatic, ci şi artistic, în sensul că, de pildă, tocmai se pregăteşte o operă compusă anume pentru ea, care se cheamă *Draculette*.

Laura Pavel: Oricum, cartea e una de micropolitică a culturii, de antropologie, nu neapărat militantă în sens feminist, de data asta. De pildă, Domnica Rădulescu vorbeşte de imaginea unui Celălalt, a unei Cealaltă care rămâne, paradoxal, foarte aproape de Acelaşi, iar o asemenea alteritate aproape insesizabilă devine mai angoasantă pentru occidentali decât alteritatea radicală, de exemplu cea ţinând de altă rasă decât cea caucaziană, sau de altă orientare religioasă sau sexuală. Pe când figura unei femei care pare că îţi seamănă foarte mult, dar totuşi e diferită, provenind din Europa Centrală şi de Est, din fostele ţări comuniste, ajunge o apariţie cu atât mai alienantă; *tu*-ul riscă să fie, poate, un *eu*, şi riscul e să surpe acel *eu*, să-i ia locul pe nesimţite; străinul, străina de lângă tine, cel sau cea care pare să-ţi fie la fel, şi totuşi nu-ţi e, deci de fapt e la mijloc tot o interpretare politico-imagologică. Prin urmare, diversele comunităţi culturale, interpretative îşi pot adăuga sensurile dorite în funcţie de această cercetare.

Ruxandra Cesereanu: Asta e o epocă a hibridărilor, e exact ce-ai spus tu, nu mai există un model tare al amazoanei. Ci hibridări, amestecuri, fuziuni...

Adriana Babeţi: Spuneaţi că e o linie nu neapărat secundară, dar nu foarte vizibilă. Devine foarte vizibilă în momentul în care am observat, punând cap la cap poveştile cu amazoane, că toţi marii eroi ai Greciei se legitimează ca mari eroi după ce se înfruntă şi cu câte o amazoană. Asta se întâmplă şi cu Heracle, şi cu Perseu (care înfruntă Gorgona), şi cu Tezeu. Atât de puternic e acest mod de a proba eroismul masculin în mentalul greco-roman, încât i se atribuie chiar lui Alexandru Macedon, personaj istoric, o întâlnire cu o amazoană. Din ce s-a putut reconstitui, e vorba despre un alt fel de luptă corp la corp, una amoroasă, pentru că regina amazoanelor îi face marelui Alexandru o vizită de curtoazie în cort, dintr-un imbold eugenic: ar vrea ca din unirea lor să se nască o făptură extraordinară.

Ovidiu Pecican: E ca regina din Saba, la Solomon...

Adriana Babeți: Sunt destul de mulți istorici care consemnează întâlnirea lui Macedon cu amazoana-regină.

Corin Braga: Într-adevăr, Heracle sau Ahile, printre probele lor, trebuie să înfrunte și o Penthesilea, o eroină agresivă, trebuie să supună femeia. Dar tot ei în copilărie, tot ca o probă inițiatică pentru erou, au fost crescuți printre fete, îmbrăcați în fete. Uneori se schimbă, ca Tiresias, în femeie, de unde și întrebarea pe care Zeus i-o pune acestuia, știți povestea: cine se bucură mai mult în dragoste, bărbatul sau femeia?

Adriana Babeți: Ca să râdem puțin: niciunul.

Ruxandra Cesereanu: Nu, întrebarea pusă pe șleau (dincolo de mitologie) este: cum te bucuri și te împlinești mai bine erotic? Asta întreabă Zeus. Ca femeie sau ca bărbat? Iar Tiresias pledează pentru bucuria sporită a femeii...

Corin Braga: În proporție de 9 la 1.

Ovidiu Pecican: Dăm copiilor să citească *Legendele Olimpului*?

Corin Braga: Ca să închei, iată două forme complementare de inițiere a eroilor prin feminitate. Cea a copilului, care e între cele două sexe, este ambigen sau este androgin, și cea a omului matur, care, ca probă maximă a maturizării în multe culturi arhaice, se diferențiază și își asumă sexul. Debutează în maturitate...

Ovidiu Pecican: Dar toată lumea știe că debutăm cu fiecare carte...

Adriana Babeți: O mare problemă a fost, cum v-am spus încă de la început, cea a tonului. O doctorandă a insistat să-mi spună că vede cartea ca pe o lucrare academică și că, prin urmare, tonul nu trebuie să fie relaxat. O carte beton armat, asta ar fi de dorit.

Sanda Cordoș: Cred că doctoranda avea complexele ei. Pentru că, Adriana, marile cărți de teorie, de sinteză sunt scrise cu lejeritate și accesibile.

Adriana Babeți: Pe de altă parte, niște prieteni bărbați au zis că e sufocant de multă informație și că, practic, tonul meu riscă să se piardă.

Mihaela Ursa: Mie mi se pare că aici e mult mai fluidă trecerea de la o idee la alta, de la o informație la alta decât în *Dandysmul*.

Ovidiu Pecican: Singura mea obiecție e că femeilor amazoane li se dedică un număr infinit superior de pagini decât băieților dandy!

Mihaela Ursa: Oricum, te poți consola că băieții dandy au stat la coada amazoanelor...

Ovidiu Pecican: Asta mă mai calmează un pic!

Adriana Babeţi: Oricum, nu ştiu cum să vă mulţumesc pentru faptul că aţi organizat această întâlnire. Şi vă felicit pentru toate întâlnirile *Phantasma*.

Ovidiu Pecican: Când trebuie să predaţi volumul în editură? Văd în acest proiect o reciclare istorică şi mitologică la adresa Anei lui Manole.

Adriana Babeţi: Am şi un capitol despre bodybuilding. Asta ca să fac o glumă. Mai am de redactat „Contraatacul", în care pun titlul cărţii sub semnul întrebării: *Amazoanele – o poveste?*

Ovidiu Pecican: Să-i spunem lui Silviu Lupescu să mai aştepte.

Transcriere de Andrei Simuţ

Speciile iubirii
Osmo-dinamica raţiune-emoţie şi pluralizarea formelor de credinţă în modernitatea europeană

Caius Dobrescu

Introducere

Filosofia metaforic-activă: „Iubire" şi „Gândire". Perspectiva dia(-)gnostică. Redefinirea gândirii şi redefinirea istoriei gândirii. „Iubirea" ca metaforă a relaţiei raţiune-emoţie. Complexul raţiune-emoţie şi noţiunea de „credinţă". Poziţionarea faţă de teoria inteligenţelor multiple. De ce „osmo-nomia"? De ce nu filosofia Diferenţei. Simbolisme ale simbioticului. Consideraţii finale

Pe cât de plin de tensiuni polemice este câmpul filosofiei, pe atât de senin şi neproblematic este destinul noţiunii înseşi de „filosofie". Ea pare cu totul la îndemână, oferindu-se uzului cu o spontaneitate de-a dreptul naturală. Ştim cu toţii că termenul provine din elina clasică, mai precis din verbul *philein*, care înseamnă „a iubi", şi din substantivul *sophia*, termen pe care ne-am obişnuit să-l traducem prin „înţelepciune". O alăturare simplă, transparentă, a cărei încărcătură metaforică rămâne, de cele mai multe ori, neluată în seamă. Şi asta nu doar de către laicii care folosesc termenul „filosofie" în accepţiunile sale cele mai vagi şi mai extinse, apropiindu-l de înţelesul de „experienţă acumulată" sau de „atitudine faţă de viaţă". În măsura în care determină o ocupaţie precisă, o profesiune academică, domeniul unei competenţe exclusiviste, termenul pare cu atât mai denotativ. Oricâte orientări teoretice şi specializări acoperă, în sensul său de bază el nu pune probleme. Iubirea pe care o integrează semantic ţine de nivelul slab al figurativităţii. Filosofia, ca disciplină şi profesie, este iubire în sensul interesului concentrat care susţine pretenţiile de competenţă/calificare.

Această perspectivă însă pune în umbră o provincie foarte extinsă a culturii europene sau de extracţie europeană. O tradiţie înrădăcinată într-o altă configurare a semnificaţiilor termenului de „filosofie", diferenţa constând în primul rând în faptul că primul termen al acestui concept compus, „iubirea", *philein*, nu-şi pierde deloc puterea şi înţelesul. Mai mult, exercită o forţă expresivă care face ca sensul general al binomului să se deplaseze înspre el. Aceasta în contrast cu varianta dominantă a noţiunii de filosofie, suprasocializată şi suprainstituţionalizată, al cărei centru semantic de greutate rezidă în mod evident, în „înţelepciune", *sophia*, indiferent ce ar însemna aceasta. Nu este vorba, de fapt, doar despre un centru de greutate, ci şi despre unul de gravitaţie, extrem de puternic, astfel încât toate conotaţiile lui *philein* sunt absorbite, aplatizate, anihilate. Tradiţia „serioasă" a filosofiei, singura de luat în seamă, s-ar spune, este aceea pentru care înţelepciunea este ceva determinat sau determinabil, fie ca proces, ca facultate, fie ca organon sau canon al cunoaşterii, iar iubirea nu este decât un *primum movens* care te îndreaptă către un asemenea câmp problematic gata constituit.

Eseul de faţă vorbeşte însă despre acele întreprinderi ale spiritului pentru care *philo* nu a devenit un simplu sufix de derivare, cristalizat, reificat, o simplă catacreză şi un simplu instrument. În înţelesul primar şi banal al „interesului" pentru gândire, termenul „iubire" nu presupune o altă natură, un joc secund, ci se înscrie, chiar dacă superficial, ornamental, în acelaşi mecanism al intelecţiei, al proceselor mentale cognitive, ca şi „înţelepciune". *A cunoaşte şi a înţelege*, în modul cel mai general, cel mai cuprinzător – acesta este sensul „filosofiei" cu care suntem confruntaţi în mod curent. Adevărata filosofie este, din acest punct de vedere, *no-nonsense*. „Iubirea", ca putere de atracţie imperioasă şi de o natură neelucidată, este disciplinată până la nivelul interesului aplicat, al concentrării şi coerenţei, adică al unui etos profesional atent specificat.

*

Într-un neobişnuit roman al scriitorului rus (sovietic-rus, se spunea pe vremuri) Mihail Ancearov, personajul central reflectează ironic asupra sensului pe care termenul „pasiune" l-a dobândit în lumea contemporană, în care putem spune, deopotrivă, „Romeo are o mare pasiune pentru Julieta", dar şi „Pal Palîci are o mare pasiune pentru traforaj". Filosofia, aşa cum o moştenim, este indubitabil plasată sub semnul astral al acestui misterios Pal Palîci, care, în micul său atelier sau într-un colţ al bucătăriei, cu ochelarii pe nas şi un creion după ureche, petrece, după serviciu, ore nenumărate decupând cu măiestrie modele complicate cu pânza subţire a minifierăstrăului său, în textura moale şi fascinantă a unei bucăţi de

placaj. Pasiunea de care este impregnată filosofia ca întreprindere disciplinată, ca disciplină, este de o natură similară.

Cele de mai sus pot să ne spună, într-o străfulgerare, că autolimitarea filosofiei (a filosofiei înţelese figurativ, diafan-metaforic), că extraemoţionalitatea ei neutralistă este, în mod cert, un lucru mult mai folositor decât frenezia dezvoltată ca efect şi produs secundar de actele de gândire. Dar aceasta nu înseamnă că domesticirea sau exorcizarea emoţionalităţii, tratarea ei rezidual-figurativă, reprezintă o evoluţie necesară sau fatală. Există, în paralel faţă de cele deja discutate, o evoluţie ce poate fi reconstruită în jurul unui raport iubire-înţelepciune care-şi păstrează caracterul de *binom*, care nu forţează o fuziune, sau, mai degrabă, după cum am văzut, o absorbţie a „iubirii" într-un spaţiu mental aseptizat, neutru-seren. În această perspectivă (pe care o vom amănunţi în cele ce urmează, ale cărei situri, noduri de reţea, continuităţi istorice sau tipologice le vom analiza pe larg), avem de-a face cu o cu totul altă înţelegere a termenului. Iubirea nu reprezintă un concept sau o metaforă fosilizată, ci îşi păstrează întreaga ei semnificaţie existenţială şi somatică.

*

Dacă luăm alăturarea Iubirii şi Înţelepciunii în sensul ei plin (să nu spunem „tare", ca să nu se creeze confuzie cu noţiunea, curentă în acest moment, de „concepte tari" ca opuse „conceptelor slabe"), aceasta presupune bipolarizarea. Existenţa a două planuri şi două orizonturi, prin simplul fapt al (auto)situării într-o condiţie de exterioritate, de extrateritorialitate, de extraneitate chiar, în raport cu Sophia.

În aparenţă, am fi înclinaţi să spunem că joncţiunea semantică ascunde un raport de succesiune: nu-ţi poţi reprezenta Înţelepciunea decât trecând prin sau începând (înrădăcinându-te) în teritoriul emoţiei, al atracţiei şi dorinţei. În fapt, este mai probabil că avem de-a face cu o graniţă semantică difuză, cu încercarea numitei „filosofii" de-a circumscrie sfera simbiozelor sau osmozelor posibile între *philia* şi *sophia*.

Mai direct spus, sensul curent al termenului „filosofie" presupune un raport univoc între subiectul iubitor şi obiectul iubit – figurarea unei atitudini de adoraţie care presupune de la sine asimetria şi non-reciprocitatea: cineva/ceva iubeşte o Înţelepciune care nu este în nici un fel ţinută să iubească înapoi. Intenţia prezentului demers este aceea de a folosi termenul de „filosofie" în răspăr cu această înţelegere, adică preluând sensul „natural" al philiei, al iubirii ca atracţie reciprocă.

În acest sens, „filosofia" nu va mai denumi un compus relativ stabil de investigaţie cognitivă şi devoţiune, ci va acoperi un spaţiu al gradualizării şi transgresiunii între impregnări/impresii sau irizări

emoţionale, pe de o parte, şi formele mentale pure, pe de altă parte. Va fi gândită ca un spaţiu de interferenţă al întregii varietăţi posibile a răspunsurilor mentale la stimuli, indiferent dacă ne imaginăm aceste răspunsuri ca ierarhizate sau ca dispuse în evantai.

Să explorăm aşadar calea dificilă de a înţelege „filosofia" – calea care presupune o supravieţuire substanţială, activă şi intensă a sensurilor *de bază*, distinctive şi in-stinctive, ale componentelor ei noţionale, „iubirea" şi „înţelepciunea". Altfel spus, vom redefini „filosofia" în condiţiile unei interacţiuni mult mai largi, în care ambii termeni ai binomului, *philia* şi *sophia*, intră cu întreaga lor complexitate internă, cu masivitatea diafană a polisemiei lor.

*

Ar fi aici, poate, locul unui scurt comentariu asupra a ceea ce înseamnă sensul tare şi sensul slab al unui concept. În accepţiunea comună, sensul tare este cel abstract şi coerent cu sine, adică non-contradictoriu. În realitate însă, sensul tare, în accepţiunea de „puternic", apropiat de ceea ce am numit mai sus „de bază/originar", este cel istoriceşte încărcat, cel care se dezvoltă nu dintr-o distilare logică întotdeauna vulnerabilă, ci dintr-o întrepătrundere, dintr-o întrecreştere, o imbricare a conotaţiilor unui cuvânt. Acest gen de ţesut semantic, chiar dacă se prezintă imaginarului ca flexibil, este, de fapt, o expresie a forţei, a opacităţii în sensul de rezistenţă – în felul acesta, termenii îşi protejează aria lor intimă de non-penetrabilitate. În acest sens, Iubirea care supravieţuieşte, cu cele mai directe şi intense conotaţii corporale, somatice, în conceptul despre care discutăm, Iubirea ale cărei reverberaţii se fac simţite dincolo de straturile cornoase de care termenul este acoperit în accepţiunea lui de manual, are forţa care se degajă din grotescul (din aleatoriu-sinuosul, aleatoriu-reticulatul) imanent oricăror evoluţii istorice.

*

În elina clasică, sau, mai precis, în vocabularul clasicilor atenieni, *philia* denumea un tip de atracţie epurată de tot ceea ce ar fi putut aminti de *pathos* sau *eros*, adică de mecanica necesităţii, de compulsia instinctuală. Cu toate acestea, în toate decantările sale, fie ele filosofice sau, mai târziu, odată cu creştinismul, teologice, termenul *philia* nu va fi niciodată epurat de conotaţiile sale corporale şi nici de reverberaţiile inevitabile ale reţelei de distincţii semantice căreia-i aparţine în mod tradiţional. Metafora ambiguă, fatalmente imperfectă, a relaţiei dintre Cunoaştere şi subiectul cunoscător ca relaţie dintre îndrăgostit şi obiectul iubirii sale păstrează, foarte aproape de nucleul ei, un fel de memorie a corporalului, a somaticului. Am putea fi tentaţi să o numim „de-neşters", fiindcă, după cum urmează

să arătăm, abstractizarea nu este doar un proces dat, „natural", ci şi o aspiraţie cu o puternică înrădăcinare pasională/pulsională, paradoxul fiind că intensificarea intenţiei de abstractizare este totuna cu intensificarea pasiunii pe care aceasta se bazează (o formă de sublimare/disimulare a *somaticului* în *intensitate*, pe care o vom întâlni şi sub alte forme în explorările noastre viitoare). Iată de ce complexul simbolic al „filosofiei" implică raporturile gândirii cu potenţialitatea de suferinţă şi plăcere pe care o reprezintă trupul.

*

Idealul Iubirii de Înţelepciune exprimă, în mod evident, nevoia de armonie. *Philia* este separată printr-un cordon sanitar de sălbăticia pasiunii, iar *sophia* reprezintă şi ea un principiu al încorporării blânde, al unei ordini non-opresive, distinse cu claritate de voinţa de sistem şi de raţionalitatea pragmatică aflată în dependenţă strictă de nevoi şi dorinţe. Dar tocmai această eufemizare extrem de atentă, rezultată, în Grecia antică, dintr-o îndelungată tradiţie, adică din tradiţia/încorporarea unor experimente personale de autoconţinere succedate de-a lungul secolelor, atrage atenţia asupra foarte puternicelor tensiuni dezvoltate în subsidiar.

Pentru a ne defini mai clar problema, să spunem că vom încerca să vorbim despre filosofie nu ca despre un corpus al cunoaşterii care presupune deschiderea cea mai largă a minţii şi nici ca despre căutarea/descrierea unui stil ideal de viaţă, ci mai degrabă despre filosofie ca *diagnostic*. Putem chiar propune o distincţie între filosofia gnostică şi filosofia *dia-gnostică*. Aceasta din urmă fiind cea care ia în serios corporalitatea, pentru că o trăieşte (suportă/asumă) direct şi intensiv. Deci este ţinută să ia în serios şi metaforele corporale, să nu le algebrizeze, să nu le reducă la nişte simple funcţii-semn, ci să le respecte dacă nu ca pe resurse cognitiv-energetice, măcar ca pe nişte foarte periculoase materiale inflamabile. Filosofia diagnostică nu va urmări aşadar să cristalizeze într-un corp (corpus) de cunoştiinţe sau/şi precepte, tocmai fiindcă pentru ea *corpul*, perceput dinăuntru, nu este atît de uşor sinonim cu finitudinea, cu *corpus*-ul.

*

Demersul pe care-l vom întreprinde porneşte de la premisa existenţei şi evoluţiei paralele a unei *alte* filosofii decât aceea care se serveşte astăzi de acest nume. Repetăm – este vorba despre un teren de manifestare a creativităţii umane în care dimensiunea iubirii nu s-a desemantizat. Nu a devenit un simplu indicator abstract şi secundar. Dimpotrivă, în această perspectivă asupra lucrurilor, *philia* îşi păstrează întreaga intensitate şi densitate corporală. Sau, ca să fie totul şi mai clar, *somatică*. Aceasta echivalează cu susţinerea că în

tradiţia (în durata lungă) europeană se perpetuează un proiect al Filosofiei ca relaţie intimă între tensiunea dorinţei şi tensiunea înţelegerii. Această relaţie de interdependenţă (de „transgresiune reciprocă") deschide calea unei alte ipoteze – aceea că modul de a concepe şi reprezenta *iubirea* joacă un rol esenţial şi în modul în care este înţeleasă/practicată *iubirea de înţelepciune*. Acolo unde emoţia-pasiune, cu toată intensitatea ei naturală, este văzută ca prelungindu-se până în adâncul procesului de gândire, se înţelege de la sine că modul de a o concepe pe prima va avea un impact esenţial asupra modului de a-l înţelege pe cel din urmă.

Mai mult decât atât, reprezentările despre relaţia erotică de *cuplu* (indiferent de natura acestui cuplu – să ne gândim aici, într-un spirit cât mai larg, mai liberal, la esenţa însăşi a ideii de cuplu, de „dublet"), relaţie ce monopolizează în mod tradiţional exprimarea simbolică a iubirii, se află, de-a lungul istoriei culturale, într-o strânsă legătură cu modul de a înţelege/practica *iubirea de înţelepciune*. Aceasta implică aşadar două părţi şi arcul voltaic al atracţiei dintre ele. Presupune existenţa unui parteneriat „auratic". Care sunt aceste două părţi? Ele pot fi specificate/aproximate printr-o întreagă serie de dublete: emoţie *vs* intelect, raţiune *vs* pasiune, corp *vs* spirit, suflet *vs* spirit, imagine *vs* idee, senzaţie *vs* concept sau aparenţă *vs* esenţă.

Avem aşadar întotdeauna de a face cu presupunerea unui cuplu, chiar dacă actorii pot fi mereu diferiţi. Şi avem, întotdeauna, de-a face cu un *principiu al relaţiei*, chiar dacă natura acestei relaţii, pe care am putea-o denumi mai expresiv „ţesutul" ei, se poate transforma radical de la o ipostază istorică la alta.

*

În funcţie de natura, modulaţiile, „calitatea" Iubirii cu care este asaltată, Înţelepciunea poate lua forme dintre cele mai variate. La un capăt al spectrului, avem situaţia în care dorinţa intensă şi univocă produce o reprezentare despre gândire ca alteritate absolută (dominatoare şi misterioasă) a sensibilităţii, intensificând-consolidând diferenţa dintre corp şi spirit până la viziunea unei falii grandioase. La celălalt capăt al spectrului, putem imagina o formă de ambivalenţă doritoare care, dimpotrivă, se exercită dinspre ambii membrii (ideali ai) cuplului, estompând până foarte aproape de extincţie diferenţa de natură dintre ei şi făcând să triumfe principiul relaţiei asupra identităţii „partenerilor".

Acest spectru de soluţii ale tensiunii/dorinţei (care trebuie gândit extrem de nuanţat, de difuz) ne vorbeşte în general despre caracterul istoric al speciei sălbatice de filosofie pe care am încercat să o aproximăm în aceste consideraţii introductive. O istoricitate exprimată prin relaţia de reciprocă determinare dintre modul în care este

concepută Iubirea, funcţia şi semnificaţia atribuite atracţiei psiho-somatice, pe de o parte, şi modul în care este reprezentată Gândirea, modul în care este construită Gândirea ca experienţă, pe de altă parte. O istoricitate *întreruptă de* şi totodată *revelată în* modernitate. Revelată, fiindcă modernitatea ajunge la conştientizarea cea mai înaltă a succesiunii istorice de forme culturale ale Iubirii. Întreruptă, fiindcă, prin acelaşi act de conştientizare, de luare în posesie de către conştiinţă, modernitatea tinde să simultaneizeze aceste forme ale iubirii, să le etaleze-experimenteze *simultan*, punând în paranteze istoricitatea. Modernitatea este o epocă în care iubirea nu devine doar o temă centrală, ci şi una esenţialmente *pluralizată*. Prin circumscrierea şi analiza reprezentărilor alternative despre iubire pe care ea le generează, câştigăm aşadar un acces privilegiat la formele sale de *sensibilitate/senzualitate intelectuală*.

*

Una dintre premisele prezentului demers este aceea că o epocă se explică/se dezvăluie în primul rând în formele ei de sensibilitate intelectuală. Unde noţiunea de „sensibilitate intelectuală" denumeşte domeniul impulsurilor şi încercărilor experimentale de a sintetiza reprezentările despre emoţie cu reprezentările despre raţiune.

*

Un rezultat direct (deşi, probabil, nu imediat, şi cu atât mai puţin imediat-evident) al acestei perspective *osmotice*, *interstiţiale* şi *diagnostice* este acela al unei reinterpretări a fenomenului modern de pluralizare a experienţei credinţei. Secularizarea devine astfel nu o simplă separare a secularului de religios, ci procesul de emergenţă a unei sfere de manifestare simultană a unor sensibilităţi intelectuale divergente. Credinţa (*faith*, *foi*) o definim aici ca pe o/orice stare de echilibru atinsă de intervibrarea dintre intensitatea emoţiilor şi starea de claritate intelectuală/mentală. O revelaţie interioară a coerenţei care se bazează pe un continuum raţiune-emoţie, pe protocoale de compatibilitate/compatibilizare, pe coduri de traducere reciprocă, pe forme simbiotice de agregare/conglomerare între raţiune şi emoţie.

*

În concluzie, scopul nostru va fi acela de a discerne acele forme simbiotice puternice de emoţie-raţiune (pe care am ales să le numim, într-un sens provocator-etimologic, „filosofice") pe care le putem considera, cu o expresia consacrată de Matei Călinescu, tot atâtea „feţe ale modernităţii". În viziunea prezentului demers, aceste matrici de sensibilitate intelectuală reprezintă focarele de convingere care, prin

tensiunile pe care le dezvoltă între ele (fie acestea şi de tipul „rece" al ignorării reciproce), reprezintă, într-o societate laicizată, echivalentul funcţional al nivelului fondator al credinţelor fundamentale. A le explica înseamnă a înţelege însuşi principiul sau ţesutul noţiunii moderne de *ordine* (a lumii, a societăţii, a minţii). Explorarea noastră se limitează la emergenţa modernităţii europene şi a zonelor de iradiere directă a acesteia. În ce măsură însă procesele sincretice, configuraţiile osmotice pe care le vom descrie sub numele de „forme" sau „tipare" ale „Iubirii" pot fi văzute ca transgresând limitele civilizaţionale sus-evocate şi ca instituind o dinamică trans- sau supracivilizaţională a sensibilităţilor intelectuale este o chestiune care rămâne deschisă discuţiei.

*

În privinţa obiectului de studiu, mai rămân de făcut câteva precizări importante. Întreaga discuţie despre complexele/conglomeratele emoţie-raţiune, despre sensibilităţile intelectuale, despre alter-filosofie, despre înţelegerea diagnostică a filosofiei va ajunge mereu, inevitabil, în vecinătatea imediată (insidioasă, „fierbinte") a sferei largi de aplicaţii a *teoriei inteligenţei multiple*. Iată de ce precizarea raporturilor cu aceasta din urmă se impune de la bun început. Conform TIM, gândirea este un proces complex şi policentric, care generează căi paralele de organizare eficientă a informaţiei şi de cunoaştere de sine sau autosituare în raport cu mediul social şi natural. Specialiştii inventariază continuu, pe o bază experimentală, aceste căi radiale ale înţelegerii-cunoaşterii (ale „înţelepciunii", în cele din urmă), tendinţa fiind aceea de a lărgi mereu lista. Noţiuni precum inteligenţă discursivă, argumentativă, noţională, socială şi, *last but not least*, emoţională au intrat deja în uzul curent. Dimensiunea etică din TIM susţine că disponibilitatea pentru forme alternative de autodezvoltare cognitivă vine să consolideze filosofia democratică a egalităţii de principiu dintre oameni.

Conform acestei viziuni, certitudinea fondatoare privitoare la cunoaşterea facultăţilor cognitive este tocmai pluralitatea lor, procesul lor de diferenţiere. Dar această evidenţă a diferenţierii nu poate fundamenta în nici un fel o ierarhie. Atunci când facultăţile cooperează, în cazul personalităţilor polidotate, pentru a contura un model al lumii, nu se poate spune că una dintre ele deţine în mod distinct poziţia de coordonator suprem. Dar, deşi colaborarea/coordonarea acestor inteligenţe este productivă şi dezirabilă, se consideră totuşi că fiecare în parte poate dezvolta/proiecta un univers cognitiv dacă nu complet, cel puţin funcţional – şi că între aceste forme diferite, tendenţial autarhice, de codificare cognitivă nu se poate stabili nici o ierarhie precisă. În al treilea rând, nu se poate stabili o ierarhie

între persoanele poliinteligente şi persoanele la care domină în mod evident un tip anume al inteligenţei – fiind vorba despre experienţe complet diferite de autoechilibrare, nu se poate formula un sistem comun de referinţă, deci experienţele individuale sunt nu atât echivalente, cât *incomensurabile* una în raport cu cealaltă.

Asemenea idei au fertilizat, desigur, domeniul psihologiei experimentale şi merită să aibă un impact şi asupra unor discipline precum istoria culturii, istoria artelor, teoria literaturii sau istoria ideilor. În ceea ce priveşte demersul nostru însă trebuie făcute nişte distincţii foarte atente. Pe de o parte, este adevărat că teoria inteligenţelor multiple ar putea oferi o fundamentare naturală, bioneurală, discuţiei noastre despre sensibilităţile intelectuale. Această înrădăcinare în funcţionarea însăşi a creierului consolidează argumentul că o autentică istorie a gândirii nu se poate limita la dimensiunea formulelor conceptuale ca atare şi că travaliul emoţional nu este doar o anticameră sau un ornament al procesului intelectiv, ci o parte integrantă a acestuia. Altfel spus, o percepţie mult mai generoasă asupra întregului *spectru* al proceselor de gândire, deci o reînţelegere a gândirii înseşi, pornind de la înseşi bazele ei neurofiziologice, ar fi de aşteptat să schimbe întru câtva reprezentările noastre despre istoria gândirii. De exemplu, ar putea să incite la experimentul de a suspenda graniţele tradiţionale dintre filosofie şi arte sau dinăuntrul sistemului însuşi al artelor şi la reorganizarea întregului tablou în funcţie de tipare/moduri specifice de conglomerare emoţional-intelectivă. Este ceea ce, în bună măsură, vom încerca şi în prezentul demers.

Dar: este important să înţelegem de la început diferenţa dintre procesul spontan al diversificării/specializării inteligenţelor şi al modurilor lor de interacţiune – care este un dat natural, valabil oriunde şi oricând – şi reprezentările conceptuale sau expresiv-simbolice, în mod evident conştiente de sine, ale proceselor de interacţiune emoţie-raţiune care s-au decantat în contextul istoric ce ne interesează – cel al modernităţii europene. Trebuie precizat de la bun început că interesul nostru cade în această sferă, a *culturalului*, a reflectării, a medierii, şi nu în sfera *naturalului*, a procesului neurocognitiv subiacent. Este intuitiv evident că există o corelare între cele două planuri, dar trebuie să recunoaştem de la bun început că nu suntem calificaţi să o analizăm. O asemenea provocare presupune un viitor proiect de cercetare, în care ştiinţele culturale ar colabora apropiat (cu multă prudenţă şi deferenţă mutuală) cu specialişti din domeniul ştiinţelor cognitive.

*

Deşi este lipsit de un cadru teoretic cognitivist – apropiindu-se, prin aceasta, de tipul de demers fenomenologic, care purcede la drum fără categorii prestabilite, propunându-şi să le extragă pe parcurs, din însăşi practica hermeneutică –, demersul nostru implică totuşi un minimum de presupoziţii psihologice. În primul rând, ideea că forme spontane ale interacţiunii facultăţilor cognitive se fixează prin repetiţie în tipare relevante cultural. Vom înţelege acest proces al *repetiţiei* şi *consolidării* la intersecţia dintre o descriere pozitivist-comportamentistă şi viziunea asupra virtuţii perpetuei aproximări pe care se bazează apărarea filosofică a manierismului cultural. Principiul repetiţiei este, de altfel, şi cel care asigură trecerea de la insondabila spontaneitate a interacţiunii naturale la forme reflexive de sincretism emoţie-raţiune. Procesul osmozei, al întrepătrunderii, presupune o energie care nu poate veni decât din instinctul adaptativ, dar acesta se manifestă doar ca un ecou potenţator în tipurile de expresie culturală ale „Iubirii" (încă o dată: ca formă de codificare a interacţiunii/interglisării/osmozei emoţie-raţiune) pe care le vom investiga.

*

Există şi o altă raţiune pentru care nu putem considera teoria inteligenţelor multiple drept cadru conceptual al demersului nostru. Înăuntrul acesteia, există o importantă indecizie cu privire la valoarea acordată pluralităţii ca atare a facultăţilor cognitive, a „inteligenţelor". Nu este clar dacă gândirea trebuie înţeleasă, în mod esenţial, ca un proces de cooperare a acestor facultăţi şi de coroborare a datelor produse de ele sau mai degrabă ca un proces descentralizat, ca o alăturare de provincii mentale potenţial autonome sau chiar autarhice. Ambele ipoteze sunt (prea) seducătoare în termeni morali şi estetici. Pe de o parte, un fel de coaliţie a curcubeului care reuneşte diversitatea facultăţilor într-o simfonie în care necesitatea şi intimitatea interacţiunii elimină orice idee de ierarhie, fie ea şi numai funcţională. Pe de altă parte, mintea umană văzută ca substratul unor lumi paralele, în condiţiile în care fiecare formă distinctă de inteligenţă este presupusă a dezvolta în jurul său, asemenea unui sephirot, o formă completă, „matură", de univers cognitiv.

Într-adevăr, ambele ipoteze sunt provocatoare şi seducătoare – dar, şi în asta rezidă problema, prin reverberaţiile lor poetice, nu prin evidenţa empirică. În aceste condiţii, atâta timp cât TIM nu-şi poate reduce ambiguitatea constitutivă, nu poate servi nici drept cadru conceptual pentru un alt demers. Direct spus: avem destule tensiuni şi ambiguităţi de gestionat în domeniul ştiinţelor culturale pentru a ne împovăra şi cu cele din domeniul ştiinţelor naturale ale minţii.

Pe de altă parte, am putea să observăm şi că, date fiind tensiunea din interiorul său, indecizia între modelele de adoptat, aura utopică a premiselor şi aspiraţiilor sale, TIM poate deveni ea însăşi obiectul nostru de investigaţie. Dincolo de spaţiul de joc al argumentării ştiinţifice, apariţia şi succesul ei public se pretează unei analize în termenii matriţelor de sensibilitate intelectuală. Prin reverberaţiile sale în mintea colectivă, teoria ne poate spune câte ceva despre tendinţele actuale ale sensibilităţii intelectuale, dar poate şi să exemplifice prelungirea până în prezent a unei anumite configuraţii, a unei anumite experienţe osmotice raţiune-emoţionalitate pe care o putem identifica în „tradiţia modernităţii" europene.

*

Totuşi, dacă am evocat opoziţia între „coaliţia curcubeului" şi „pepiniera lumilor paralele", latentă în teoria inteligenţelor multiple, probabil am putea arăta în ce fel se situează demersul nostru în raport cu cele două sisteme metaforice de referinţă. Ceea ce ne interesează pe noi se plasează oblic în raport cu opoziţia de mai sus. Mai precis, ne interesează forme de interacţiune intimă între facultăţi (modelul nostru, rudimentar în raport cu listele complexe ale TIM, se referă în special la inteligenţa conceptuală şi inteligenţa emoţională – ceea ce ne conduce la viziunea cam sărăcuţă a unui curcubeu... bicolor), dar care creează, prin intercaţiunea lor, „lumi" diferite. Nici convergente, nici echivalente, nici propriu-zis divergente, ci, de fapt, *incomensurabile*. Tensiunea dintre ele se dezvoltă, de aceea, nu atât în baza unei contradicţii logic exprimabile, cât mai degrabă în măsura în care, tocmai prin energia lor asertivă imanentă, prin intensitatea lor proliferantă, prin puterea lor de atracţie/absorbţie, aceste lumi ale „Iubirii" care subîntind experienţa modernă a gândirii par să-şi retragă reciproc garanţiile de realitate.

*

Pe ce tip de texte sau demersuri producătoare de semnificaţie se va baza prezenta cercetare? Am descris mai sus relaţia dintre transformarea reprezentărilor dominante despre procesul gândirii şi evoluţia necesară a disciplinei sau fasciculului de discipline care oferă o imagine despre istoria gândirii. Pornim aşadar de la o definiţie revizuită a procesului de gândire, care presupune renunţarea la centrarea exclusivă pe raţionalitatea liniară, conceptuală, şi reprezentarea unui câmp al interacţiunilor complexe între facultăţile răspunsului emoţional şi cele ale abstractizării logico-simbolice. Din această perspectivă, este intuitiv evident că ne vor interesa nu atât genurile şi speciile discursive consacrate ca exprimând gândirea înaltă (elaborată,

sublimată), cât mai degrabă acelea în care este plauzibil că vom întâlni manifestări sesizabile ale dinamicii raţiune-emoţie care să ne pună în faţa *procesului* gândirii. Mai mult decât atât, vom căuta situaţiile în care putem vorbi despre o reprezentare a acestui proces convergent – unde „re-prezentare" poate fi înţeles ca *prezenţă reflexivă* sau, mai precis, ca *reflecţie asupra prezenţei* – în acest caz, asupra manifestării interacţiunii (întreţeserii, co-vibraţiei, reactivităţii reciproce, osmozei) dintre raţiune şi emoţie.

Ne vom lua aşadar exemplele de acolo de unde le vom găsi – din forme de expresie în mod tradiţional şi convenţional denumite „filosofie" sau „literatură", dar şi din orice forme de exprimare susceptibile de a dezvolta atât momente de expresivitate, cât şi momente de conştiinţă/revelaţie a propriei expresivităţi (e.g., ceea ce putem numi „gândire socială", „teorie" de orice fel, „proză argumentativă" sau „literatură confesiv-testimonială"). Important este să realizăm modul în care aceste diferenţe istoric constituite de exprimare intelectuală şi artistică sunt egalizate prin aplicarea perspectivei „dia-gnostice", care caută manifestări de plenitudine, „corporalizate", somatic-prietenoase, ale *cogito*-ului, ale procesului de gândire. Unificate, adică, prin aplicarea unui nou set de categorii, de unde revelarea unui nou statut. Dar această schimbare de perspectivă nu presupune decât o omogenizare a condiţiei, în sensul cel mai general, deschizând totodată premisele unui nou spectru de diferenţiere. Aşa cum vom vedea, separarea nu se va produce în funcţie de barierele istorice, socio-culturale, dintre diferitele forme de manifestare a reflexivităţii, ci în funcţie de speciile „Iubirii" pe care le vom descoperi ca intense (adică prezente şi active) în spiritualitatea modernităţii.

Diferenţierile pe care le vom opera în acest fel pot fi acuzate de a fi simple heteroatribuiri – împărţiri făcute din afară, în mod arbitrar, fiindcă servesc nevoile „imperialiste" de coerenţă şi (auto)înţelegere ale subiectului cunoscător. Rămâne să ne apărăm de această acuzaţie văzând şi făcând. Adică demonstrând, pe parcurs, că ne folosim de concepte ale „Iubirii" care rezultă din analiză, din empatia hermeneutică dintre subiectul cunoscător şi experienţele de gândire pe care încearcă să le înţeleagă.

*

Este important să precizăm că abordarea noastră nu este ţinută să se rezume la forme de manifestare *lingvistică* ale „Iubirii" ca experienţă a gândirii/lucidităţii. Dacă referirile se vor face în special la autoexpresia bazată pe cuvânt, aceasta se va datora în primul rând limitelor sensibilităţii şi ale competenţelor prezentului autor. Este greu să vorbeşti despre relevanţa senzorial-intelectuală a culorii şi formei sau (cu atât mai mult) a sunetului fără o familiarizare

cu artele plastice sau cu artele sunetului care să treacă de nivelul simplului amatorism. Cu toate acestea, este important să ne aventurăm ocazional şi în asemenea explorări, în asemenea investiţii (de imaginaţie teoretică) *off-shore*, tocmai pentru a sublinia faptul că perspectiva asupra cogito-ului pe care o propunem nu depinde în mod exclusiv de limbă.

Procesele pe care le explorăm (o diversitate configurabilă prin sfera de tensiuni semantice dezvoltată între polii emoţie-*a*-gândirii *vs* emoţie-*ca*-gândire) pot fi urmărite, cu siguranţă, şi în teritoriile limbajelor plastice sau muzicale, nici mai mult, nici mai puţin spontane şi firești decât ceea ce numim „limbi naturale". Mai mult chiar, pictura sau muzica pot oferi argumente mai puternice pentru a redefini proiectul „filosofiei", fiindcă demersul lor de a articula idei prin mijloace de o fizicalitate evidentă şi incontestabilă reprezintă în sine o critică a eliminării dimensiunii senzorial-somatice din metafora calcifiată prin uz a „filo-sofiei". Pictura şi muzica presupun percepţii senzoriale efective nu doar ca bază, ci şi ca parte integrantă a demersului lor intelectual. Or, formele de expresie care pornesc de la limbajul natural au, din acest punct de vedere, un statut mult mai puţin clar, deoarece cuvântul însuşi este o uniune – problematică, e adevărat, care poate lua mai multe forme sau, în orice caz, poate fi asumată în mai multe forme, dar, în ultimă instanţă, *ineludabilă* – între sunet şi sens. De asemenea, limba nu presupune percepţii efective, ci evocări (urme mentale) ale percepţiilor.

Este adevărat că tocmai acest statut ambiguu al gândirii bazate pe limbaj ne obligă să-i conferim un loc central în investigaţia noastră. Căutăm deci reprezentări „erotizate" despre comerţul/chimia mental-emoţional transmise printr-un mediu a cărui posibilitate însăşi de existenţă presupune relaţia (să o aproximăm deocamdată prin ezitarea semantică: *intimitate indeterminată vs indeterminare intimă*) dintre fizicalitatea sunetului şi abstracţia sensului. Deci tocmai această complexitate „fractalică" a relaţiei (microraportul sunet-sens reprodus în relaţia emoţie-raţiune, la nivelul semnificaţiei generale a unui text) ar trebui să ne determine să privim cu interes şi speranţă spre domeniile autoexprimării bazate pe limbaje plastice sau sonore. Şi asta tocmai datorită prezumabilei „simplităţi", recte clarităţi, a dualismului lor constitutiv. Din nou: în punctul lor de pornire, reactivitatea emoţional-senzorială poate fi mult mai uşor gândită ca distinctă de experienţa articulării conceptuale. Or, această condiţie le poate conferi, din punctul de vedere al prezentului demers, calitatea de parametri de control sau de exemple-test pentru verificarea intuiţiilor formulate cu privire la formele de osmoză emoţie-raţiune surprinse înăuntrul unor corpusuri pe care le-am putea numi, în sensul cel mai larg, „literare".

Cu alte cuvinte, verificarea în planul expresiei plastice sau muzicale a formelor de experienţă a gândirii, ca iubire intensificată/densificată, non-metaforică, de înţelepciune, poate aduce un plus de credibilitate analizelor pe care le întreprindem asupra artelor cuvântului sau asupra prozei de idei.

*

Un alt motiv pentru care exemplele plasticii şi muzicii trebuie avute mereu în minte, chiar dacă nu vom recurge decât ocazional la ele: în domeniul şi în istoria lor nu se poate vorbi despre disjuncţia dintre *metaforizarea* proiectului filosofic prin neutralizarea încărcăturii sale semantice originare, pe de o parte, şi, pe de altă parte, despre perpetuarea acestui proiect în forme în care „iubirea" etimologică îşi păstrează sensul *propriu*, plenar, corporal. Probabil tocmai datorită caracterului lor conglomerat, datorită ambiguităţii şi indecidabilităţii lor fundamentale, datorită plasării lor într-un interregn nici-senzorial-nici-mental, cuvintele au obligat la o reacţie de drastică disciplinare, identificată astăzi cu filosofia academică, instituţionalizată, dar şi cu limbajele obligatoriu-denotative ale legii, administraţiei sau ştiinţei (şi ele, în felul lor, forme ale iubirii *metaforice/metaforizate/de-substanţializate* de înţelepciune). Această secesiune, prin uzajul foarte precis şi specializat, a unui anumit sistem al limbii a plasat atât uzanţele considerate simbolice şi artistice ale cuvântului, cât şi formele de gândire cu dimensiune marcat expresivă într-o permanentă, chiar dacă nu întotdeauna violentă, criză de statut. Artele cuvântului par mereu ameninţate de acuzaţia de-a fi decervelate sau de-a fi condamnate la un etern minorat moral şi intelectual (ele nu-şi manifestă sensul, nu-l articulează până la capăt decât, nu-i aşa, dacă sunt *asistate* de comentariul critic de factură convenţional-filosofică). Iar filosofia expresivă pare mereu să oscileze între condiţia respectabilităţii cognitive şi aceea a unui fel de poetizare hibridă, prea abstractă şi elementară în efectele ei pentru a fi poezie propriu-zisă şi prea dezlânat-afectivă pentru a conta drept filosofie.

Acolo însă unde limbajul este plastic sau muzical, o asemenea separare nu a survenit, nu a fost resimţită ca necesară. Între idealul delectării simţurilor şi cel al purificării, prin exerciţiu, a gândirii conceptuale nu a apărut, în domeniile comunicării simbolice non-verbale, nici o barieră *instituţionalizată*. Or, a realiza această situaţie şi a o purta în spiritul nostru este foarte util pentru a ne ajuta să relativizăm barierele tradiţionale din câmpul exprimării lingvistice – continuumul care uneşte plăcerea pură a simţurilor de exerciţiul conceptual în pictură sau muzică ne poate inspira pentru a descoperi continuumurile emoţie-raţiune din planul experienţelor articulate lingvistic.

Asta nu înseamnă că nu există echivalenţe ale gândirii conceptuale în planul plasticii şi al muzicii. Diferenţele, sub acest aspect, dintre formele de expresie non-verbale orientate expresiv şi cognitiv pot fi foarte adânci. În mod evident, nu în toate produsele acestor „arte", ca să folosim denumirea lor convenţională, întâlnim aceeaşi putere de concentrare, acelaşi nivel de intensitate al experienţei de gândire sau aceeaşi putere de reflectare/reprezentare/figurare a acestei experienţe. Dar faptul că proiectul filosofic se manifestă cu pregnanţă şi în aceste medii de expresie reprezintă o evidenţă – chiar dacă o evidenţă controversată.

De exemplu, pe de o parte, faptul că, în forme oricât de sublimate, muzica sau pictura păstrează în mod distinct viul perceptual este trivializat de avocaţii filosofiei aşa-cum-o-ştim ca fiind expresia unei limite/limitări absolute, care plasează aceste arte într-o condiţie de inferioritate intelectuală. Pe de altă parte însă, avocaţii, conştienţi sau nu de acest statut, ai filosofiei „etimologic-active" (ca iubire *efectivă* de înţelepciune, ca manifestare conştientă de sine a „contagiunii" emoţie-inteligenţă) pot găsi în muzică şi în artele plastice dovezi puternice pentru faptul că gândirea non-verbală, cu inalienabila ei amprentă perceptual-emoţională (şi nu *în pofida*, ci *graţie* acestei amprente), poate atinge grade de coerenţă şi complexitate perfect compatibile cu cele mai ambiţioase realizări ale filosofiei sistematice. Această împlinire a demersurilor non-verbale de cunoaştere integrativă, raţional-emoţională, reprezentând cazul-limită care dovedeşte existenţa „celeilalte filosofii", cea care nu distinge între înţelepciune şi iubirea-de-înţelepciune. Pentru care actul de a cunoaşte reverberează în mod natural sub forma conştiinţei acestei conştiinţe, a *experienţei* gândirii, a *percepţiei* senzorial-senzuale a procesului de gândire. Şi pentru care această reverberaţie nu poate fi distinsă de principiul însuşi al vibraţiei/rezonanţei emoţionale.

*

Consolidare nepregândită (feedback surpriză): vom vorbi aşadar în acest demers despre „Iubire" bazându-ne pe analogia, pe care o presupunem activă/productivă în cultura europeană, în special în epoca inaugurală, creatoare de făgaşuri de evoluţie, a modernităţii timpurii, între atracţia naturală resimţită de partenerii erotici şi atracţia, interioară conştiinţei, dintre facultăţile mentale rezonant-emoţionale şi cele de elaborare conceptuală.

*

Din cele prezentate mai sus reiese cu claritate că din sfera de creaţii considerate în mod consensual a aparţine „filosofiei" nu ne interesează decât acelea compatibile cu ceea ce am numit înţelegerea

etimologic-activă a termenului. Acele forme, adică, în care se perpetuează memoria unei gândiri care nu se percepe pe sine ca întreagă decât în măsura în care se poate autoreprezenta ca o experienţă complexă, pluridimensională şi reverberantă. Această delimitare trebuie completată printr-o delimitare simetrică întreprinsă în domeniul literaturii – şi, de fapt, în general în cel al artelor. Proiectul „celeilalte filosofii" nu este în nici un fel coextensiv cu întregul domeniu al experienţelor literare, nici măcar cu acela al experimentelor literare şi artistice ale modernităţii. Dacă, pe de o parte, am decis să selectăm demersurile conceptuale (fie că se numesc „filosofie" sau „gândire socială") care încorporează trăsăturile expresivităţii emoţionale, pe de altă parte ne vom interesa de acele forme de artă (literară, în general, dar, la ocazii, după cum am recunoscut deja, şi plastică sau muzicală) care, la rândul lor, manifestă o înclinaţie „înnăscută" pentru speculaţia intelectuală. Numai printr-un asemenea dublu proces de decantare, numai printr-un asemenea proces de distribuţie dual㠹 a atenţiei delimitative vom putea construi un corpus convingător pentru investigaţiile noastre.

*

Nu putem încheia fără a preciza un concept oarecum straniu plasat, într-o poziţie proeminentă, în chiar subtitlul prezentului demers. Ce înţelegem aşadar prin „osmo-dinamică"? Termenul, cu origine în *osmoza* ştiinţelor naturale, desemnează procese *interioare conştiinţei* de întrepătrundere. În condiţiile în care obiectul cercetării noastre este constituit de formele, aparent hibride, de *sensibilitate intelectuală* care se dezvoltă la graniţa sau în zonele neutre dintre domeniile raţiunii şi ale emoţiei. Concentrându-ne asupra acestor compuşi, nu putem să nu reflectăm şi asupra principiilor lor de agregare şi asupra diferenţelor dintre ele. În tot acest proces, ne vedem nevoiţi să inventăm o întreagă fenomenologie a întrepătrunderii. O fenomenologie din care să se decanteze şi o tipologie – fiindcă prin „speciile" Iubirii, despre care vorbeşte titlul de la care am pornit, denumim, de fapt, tocmai diferitele forme de chimie raţiune-emoţie pe care le vedem configurând, fie şi în impulsurile lor de intro-totalizare şi deci de ignorare reciprocă, spaţiul spiritual al modernităţii.

O tipologie, aşadar, a osmozelor raţiune-emoţie, pe care, în opinia noastră, mintea modernă le codifică drept forme ale Iubirii – de fapt, forme de a împrumuta intensitate experienţei interioare. De a consolida reprezentarea însăşi a unui *spaţiu interior*, a unui domeniu al subiectivităţii. Dar şi de a transmite acea experienţă a *consistenţei* (densitate + coerenţă) care stă la baza credinţei într-o realitate obiectivă.

*

Această fenomenologie a transpersiei reciproce, a interdifuziunii, a simbolismelor simbiotice este un fel de contraparte/contrapondere a unei ştiinţe a discernământului şi a disjuncţiei – pe care am putea-o numi „tomologie" sau „tomonomie", sau, dacă putem amesteca (aflându-ne, oricum, sub spectrul amestecului) latina şi greaca veche, „secesiologie".

Cu toate acestea, principiul separării este fatalmente presupus/implicat în ceea ce propunem aici ca fenomenologie a osmozei, ca osmo-dinamică şi osmo-nomie. Ceea ce face specificul unei fenomenologii a osmozei este sesizarea pragurilor până la care entităţile care intră în interacţiune îşi conservă identitatea. A interpreta speciile osmozei înseamnă a înţelege modul/modurile în care experienţa continuităţii-difuziunii poate coexista/compune cu reprezentarea clară şi distinctă a alăturării fără amestec a două „substanţe" diferite.

*

În mod evident, nu putem presupune o interacţiune între „raţiune" şi „emoţie" fără a presupune o experienţă preliminară a separării, a distincţiei, a faliei fundamentale/fondatoare. Aceasta este în general înţelegerea pe care o găsim şi în filosofia Diferenţei, adică în argumentarea care-i conferă acesteia statutul de realitate primă şi fondatoare a conştiinţei. Fractura dintre sunete şi sens, asociate artificial, printr-un pur act de voinţă, în limbaj, reprezintă forma paradigmatică a acestei separări/distanţări/diferenţe ontologice. Iar relaţia istorică dintre sunetul mental (fonem) şi sens – resimţită tot mai mult ca motivată, ajunsă la întrepătrundere simbiotică şi deci la o motivare/legitimare retroactivă, menită să ascundă arbitrariul, *fiat*-ul originar – ar putea oferi o aproximare confortabilă a ceea ce am presupus aici ca forme ale „Iubirii", adică specii ale continuumului emoţie-raţiune.

Perspectiva pe care o propunem este însă diferită de filosofia Diferenţei, în primul rând pentru că nu-şi propune să confere un statut ontic, supracultural şi anistoric, manifestărilor emoţiilor şi raţiunii, nu vorbeşte despre diferenţă şi despre neutralizarea osmotică a diferenţei în termeni absoluţi. De asemenea, faptul că distincţia sau Diferenţa/Diferenţierea (secţiunea/distincţia, cum am spune dintr-o perspectivă „secesiologică") poate fi înţeleasă ca logic anterioară osmozei este puţin important în demersul nostru, din a cărui perspectivă ceea ce contează în primul rând este senzaţia de intensitate/densitate, de „existenţă" generată de procesul transgresiunii/transpersiei care integrează şi depăşeşte momentul secţiunii/secesiunii. De asemenea, filosofia Diferenţei ia ca atare actul separării

sau asocierii, fără să pună problema nuanţelor şi speciilor acestora, adică respinge gradualitatea, neputând gândi nimic din ceea ce am numit aici „osmonomie”.

Nu în ultimul rând, după cum am arătat deja, perspectiva noastră refuză centrarea obsesivă pe limbaj a filosofiei „gramatologice” a diferenţei.

*

Plasând în perspectivă istorică raportul dintre secţiunea/secesiunea iniţială şi corecţia osmotică ulterioară, să spunem că ea ne oferă o motivaţie puternică pentru regândirea teoriilor secularizării – o perspectivă care ne va preocupa mereu, direct sau indirect, de-a lungul prezentului demers. Să ne gândim că, într-una din accepţiunile sale dominante, secularizarea este, în mod esenţial, o manifestare a principiului Secesiunii. Am putea spune chiar că este procesul istoric care ilustrează în cel mai înalt grad procesul disjuncţiei – al separării, resimţite ca fundamentale şi fondatoare, dintre sacru şi profan, dintre Biserică şi stat sau dintre laic şi religios. Din această perspectivă, clasică, conceptul şi nevoia separării precumpănesc asupra impulsurilor de reconfigurare/reorganizare manifestate în câmpurile implicate în proces.

Dar studiul atent al conglomerărilor, al simbolismelor simbiotice, al spectralizărilor raţiune-emoţie poate să ne ofere o altă înţelegere, interioară, a fenomenului. Adiţia osmotică vorbeşte despre un anumit tip de dinamică centripetă, de tip reflexiv, despre crearea unei experienţe a continuităţii, a densităţii şi texturii acolo unde iniţial există o linie (mentală) de diviziune. Dar osmodinamica presupunere şi o smulgere-din, o decartare – noua organicitate, mediul intern se instituie în opoziţie implicită cu spaţiul externalităţilor, la care se raportează printr-un fel de travaliu al ignorării potenţial-ostentative.

Noi vom urmări evoluţia a patru asemenea simbolisme simbiotice raţiune-emoţie, patru forţe ale autoorganicităţii şi autosuficienţei – ceea ce le împrumută o energie echivalentă unor vortexuri care se sustrag sau se „rup” dintr-un continuum socio-cultural. Creând astfel, în mod lateral sau ca efect secundar, un spaţiu al neutralităţii. Dar o neutralitate paradoxală – o neutralitate *ca* paradox: spaţiul în care cele patru forme de „Iubire” se contestă în mod absolut (fiecare dezvoltând în sine, ca articulare fundamentală, experienţa plenitudinii) este totodată şi spaţiul în care ele se ignoră în mod absolut. Neutralitatea spaţiului public al secularităţii este înţeleasă de noi, în acest demers, în ambiguitatea dintre vibraţia contestării (a potenţialei anulări mutuale) şi vibraţia ignorării.

Va trebui aşadar să reflectăm nu doar la cele patru forme de coagulare, ci şi la paradoxala/insolita lor poziţionare reciprocă.

*

Am putea să ne reprezentăm metaforic asocierea acestor forme, „obsedate" fiecare de propria dinamică internă a gradualităţii osmotice, de emergenţa propriei organicităţi/visceralităţi, dar, în acelaşi timp, co-situate într-un spaţiu a cărui insistenţă/presiune se manifestă prin calitatea/autoritatea lui esenţializată, „purificată". Să ne gândim la faimoasa emblemă suprarealistă a melonului şi umbrelei care se întâlnesc pe masa de disecţie. Sau, mai departe, la obiectele de formă ciudată, organic-anorganice, alăturate pe plajele albe, pur mentale, aseptice, din pânzele lui Yves Tanguy. Excentricitatea constitutivă a acestor obiecte metafizice (care par să ia naştere din însăşi vanitoasa lor ignorare reciprocă, din incompatibilitatea/incomensurabilitatea pasionalei lor relaţii cu ele înseşi) anulează şi în acelaşi timp subliniază spaţiul dintre ele. Pare să-l abolească tocmai atunci când, de fapt, îl transformă într-o problemă, într-o sursă de neliniște, adică de interogaţie. Acel spaţiu „omogenizat şi pasteurizat" a cărui neutralitate nu mai este automat sinonimă nici cu abstracţia, nici cu virtualitatea, nici cu latenţa, nici cu neantul.

*

Precizarea finală se referă la forma discontinuă, fragmentară, pe care am ales-o pentru prezentul demers. Trebuie spus că ea nu vine dintr-un impuls (sau capriciu) estetic antiretoric. Nu este vorba de nici o declaraţie implicită de neîncredere în raţionalitatea liniară sau sistematică. Motivaţia acestei opţiuni ţine mai degrabă de onestitatea intelectuală: aceasta este forma în care am putut obţine maxima claritate şi coerenţă. Ceea ce nu înseamnă că am fi atins un maximum, un optim definitiv, în tratarea temelor pe care le-am etalat mai sus. Tot ce afirm este că, ţinând cont de mijloacele, conceptele, intuiţiile ce ne sunt disponibile în acest moment, acceptarea fragmentării reprezintă cea mai bună politică de expunere. Având, pe de o parte, meritul de a atrage constant atenţia asupra fragilităţii şi failibilităţii judecăţilor noastre, iar pe de altă parte, pe acela de a menţine pe cât posibil constantă intensitatea demersului.

Dezbatere

Participă: Ruxandra Cesereanu, Călin Teutişan, Andrei Simuţ, Iulia Micu, Sanda Cordoş, Marius Conkan, Radu Toderici şi Simina Raţiu.

Corin Braga: Dragi prieteni, iată că a trecut aproape un an de la ultima noastră întâlnire, Adriana Babeţi a fost invitată, dacă nu mă înşel, în iarna trecută. Însă mergem înainte cu dezbaterile *Phantasma*, chiar dacă dintre noi (îi spuneam deja lui Caius) lipsesc câţiva membri: Mihaela Ursa şi Doru Pop sunt în Statele Unite, Horea Poenar la fel, alţii sunt prinşi în diverse sarcini administrative, prodecanale şi de alt tip, şi sunt „ucişi" de partea mecanică a vieţii. Asta nu înseamnă că tinereţea şi viaţa nu merg înainte, fiindcă astăzi la discuţii avem invitaţi nu doar membri seniori, ci şi membri juniori ai grupului nostru. Caius, nu ştiu dacă îi cunoşti pe toţi. Fac un tur de masă: Ruxandra Cesereanu, Călin Teutişan, Andrei Simuţ, Iulia Micu, Sanda Cordoş, Marius Conkan, Radu Toderici şi Simina Raţiu. Aşa că, vorba lui Bulgakov, suntem o echipă mică, nemaliţioasă (ce e drept, aşa se prezintă nimeni altcineva decât Woland, apropo de Koroviev, Behemoth, Azazello şi toată compania), care duce mai departe ideea dezbaterilor *Phantasma*, de a primi câte un invitat care să ne expună un concept, o teorie, o idee directoare, o metodă, pe care noi să le dezbatem în acest cerc limitat, nu într-o conferinţă publică, ci într-un grup de lucru, de brainstorming. Aşadar, dragi prieteni, astăzi îl avem oaspete pe Caius Dobrescu, profesor la Universitatea din Bucureşti şi scriitor din Grupul de la Braşov (nici nu este nevoie să fac o altă introducere), care ne-a trimis anterior un text în care propune o analiză a speciilor iubirii. Caius, îţi voi da cuvântul, ca să faci o încadrare a lucrării într-un context mai larg, fiindcă e limpede din textul tău că este doar o parte, un fel de propedeutică la o carte (la un demers) mai mare. Te rog să ne prezinţi aşadar liniile principale ale cercetării tale.

Caius Dobrescu: Mai întâi, bună seara şi la mulţi ani! Un an bun vă doresc! Ideea centrală a textului meu e de regăsit şi într-un articol publicat chiar aici, adică în revista clujeană *Verso*, despre ce înseamnă să fii filosof. Text pe jumătate ludic, deşi intenţia lui polemică era serioasă. Ideea de bază, aşadar, este că adevăraţii filosofi sunt scriitorii de ficţiune şi poeţii. Ceea ce mi-a atras atras o amplă şi aşarnată punere la punct din partea unui june filosof clujean, în chiar următorul număr al publicaţiei.

Termenul în cauză, dacă e să-l luăm în litera lui, şi nu în sens metaforic, se potriveşte în mult mai mare măsură literaturii decât îndeletnicirii pe care o numim astăzi „filosofie". Asta, dacă îl privim dinspre origini. Nu neapărat cele antice. Ci acelea, mai funcţionale, mai uşor de reconstruit şi de simţit, din proto-Renaştere. Dacă de la „capetele" denumite astăzi „filosofie" şi „literatură" ne întoarcem în timp, pe cursul evoluţiilor lor paralele, vom descoperi la un moment dat un fel de euglenă verde, de strămoş comun, pe care l-aş plasa undeva în epoca lui Dante şi a poeţilor autointitulaţi *Fedeli d'Amore*. Oameni care luau foarte în serios, în sens absolut literal, cum spuneam, noţiunea de iubire pentru *Sophia*.

Aş vrea să vă atrag atenţia asupra unui paradox: uzul poetic este, în acest caz, cel literal, iar uzul celălalt, pretins lucid, este de fapt metaforic. De ce? Pentru că, în mediul spiritual în care apare Dante, iubirea de înţelepciune (iubirea pentru *Sophia*) era, o repet, iubire la propriu, înţeleasă într-un sens plenar. Erai implicat somatic în această relaţie cu Înţelepciunea, ca reprezentare ideală a gândirii. Aveai o relaţie de intimitate senzuală, pasionată, cu conceptele şi cu propriul intelect. Pornind de aici, se nasc două parcursuri. Pe de o parte, o perpetuare a sensului literal al termenului: filosofia presupune o imersie afectivă, somatică, în procesele de gândire. Pe de altă parte, tendinţa de a distila iubirea într-o metaforă, subţiind-o, adică, până la catacreză, până la litera moartă: o asociere ce nu mai trezeşte vibraţii, ci este birocratizată. Filosofia instituţionalizată şi academică ilustrează, în bună măsură, această evoluţie din urmă. Literatura, pe prima.

Filosofia se defineşte mai ales prin produsele gândirii, prin pretenţia că oferă o coerenţă sistematică, sustenabilă, a lumii în care suntem aruncaţi. Literatura, în schimb, este istoria alianţelor, osmozelor, simbiozelor între emoţii şi intelect prin care se dezvoltă acel simţ al stabilităţii, plenitudinii pe care îl numim convenţional „credinţă". Soluţiile de echilibru despre care vorbesc pot să genereze reprezentări despre lume şi moduri de viaţă absolut distincte. Raportul dintre soluţii poate să fie unul de convergenţă sau de complementaritate, de indeterminare, de intricaţie sau, la fel de bine, de suspiciune şi ostilitate. Cred că se poate merge pe cel puţin patru forme distincte de realizare a echilibrului, a osmozei între emoţie şi intelect. Această cvadripartiţie ar urma să facă obiectul unei cărţi destul de ample.

Corin Braga: Ai început să lucrezi la ea sau a rămas într-un plan de viitor?

Caius Dobrescu: Am note în care cele patru perspective sunt structurate şi conturate, dar partea care ar presupune coborârea la texte şi autori e mult mai vag schiţată. Am mai mult sugestii către mine însumi. Ca să conchidem, ideea este că modul de reprezentare a

relaţiilor de iubire într-o epocă sau alta, din modernitatea timpurie încoace (vorbesc de lumea europeană), poate fi văzut ca o codificare simbolică a raportului dintre emoţie şi intelect. Ceea ce mie, observatorului, îmi oferă un spectru de soluţii de echilibru. Bazate pe forme de emulaţie, dacă nu de mimare reciprocă. Emoţiile imită/simulează intelectul, îi preiau funcţiile, sau invers. Aşa cum se întâmplă şi în organismele umane, când un organ preia funcţia altuia. Este o ipoteză de testat – sau cel puţin un joc intelectual provocator – să ne imaginăm literatura ca pe un asemenea sistem de siguranţă, de avarie chiar. Strategia de a exersa unele facultăţi pentru a prelua funcţiunile altora se înscrie, de altfel, şi într-o logică a supravieţuirii, a autoconservării.

Ruxandra Cesereanu: Aş vrea să vedeţi chestiunile pe care le propun acum nu atât ca pe nişte întrebări propriu-zise, cât ca pe nişte schiţe de întrebări. Caius, dacă se poate, te rog să ne răspunzi la ele punctual. Inchietudinile mele nu îi reprezintă şi pe ceilalţi, dar eu am, ca să zic aşa, o anumită ezitare preliminară şi, în măsura în care ai putea răspunde punctual, m-aş bucura. Afirmi la un moment dat la pagina 2 aşa: „Filosofia, ca disciplină şi profesie, este iubire în sensul interesului concentrat care susţine pretenţiile de competenţă/calificare". Ce înţelegi exact prin pretenţii de competenţă şi calificare? Aceasta este o primă chestiune. Apoi, la pagina 3, ai nişte verdicte interesante precum: „autolimitarea filosofiei (a filosofiei înţelese figurativ, diafan-metaforic)" şi „extraemoţionalitatea ei neutralistă [care] este, în mod cert, un lucru mult mai folositor decât frenezia dezvoltată ca efect şi produs secundar de actele de gândire" – deci autolimitarea filosofiei, extraemoţionalitatea neutralistă. Dar prin aceste argumente eu n-aş critica neapărat filosofia, având în vedere că există şi o anumită frenezie în filosofie, există, după cum ştim, inclusiv filosofi frenetici. La pagina 5 vorbeşti incitant despre următorul lucru: „paradoxul fiind că intensificarea intenţiei de abstractizare este totuna cu intensificarea pasiunii pe care aceasta se bazează". Vreau să te întreb cum desparţi lucrurile acestea, pentru că, într-adevăr, majoritatea filosofilor intră în diagnosticul pe care îl propui tu (autolimitare, extraemoţionalitate neutralistă), dar pe de altă parte nu e exclusă această frenezie a filosofiei. Apoi, nodul propunerii textului tău, într-o primă parte, mi se pare că se află la pagina 4, când afirmi limpede: „avem de-a face cu o graniţă semantică difuză, cu încercarea numitei «filosofii» de-a circumscrie sfera simbiozelor sau osmozelor posibile între *philia* şi *sophia*". Prin urmare, acest lucru încerci tu să îl testezi, aici sunt nisipurile mişcătoare, să identifici aceste simbioze şi osmoze între *philia* şi *sophia*? Mai aveam o chestiune de lămurit. Ai afirmat că faci o propunere despre filosofie

ca diagnostic. Întrebarea mea, la care, repet, aș vrea un răspuns punctual, este de ce neapărat te raportezi la filosofie ca diagnostic, de ce nu la filosofie ca sindrom ori filosofie ca verdict? Deși tu faci ceva mai încolo o deosebire între două tipuri de filosofii, între care numești și filosofia ca diagnostic, așa că eu te chestionez chiar într-un sens medical filosofic (dacă îmi îngădui), de ce neapărat diagnostic, și nu sindrom sau verdict?

Caius Dobrescu: Sigur că există o filosofie care nu merge pe abordarea ustensilitară a gândirii. Paradoxal sau nu, tocmai aceasta se înscrie adeseori pe un curs de coliziune cu literatura. Poezia intră periodic în competiție cu discursurile filosofice care încearcă să recupereze exact ce spuneai, frenezia, termen-cheie care ne sugerează ambiția lui Nietzsche de a reînvia *ad litteram* spiritul dionisiac al grecilor. Fără îndoială că asemenea autori sunt asociabili în deplină legitimitate cu accepțiunea tare sau literală, non-metaforică, a filosofiei.

Ceea ce nu e *fair* însă este că, în ochii opiniei publice, ei par să fie consacrați cu prioritate drept clasici ai „freneticologiei" (sau „freamătologiei", ca să o spunem mai blagian, că doar suntem la Cluj). Cei ce îi iau în serios îi văd ca ducând la nivelul cel mai înalt sinteza emoției și intelectului pe care poeții o pot aduce doar până la un stadiu intermediar. De fapt, așa se văd ei înșiși. Heidegger ne transmite ideea că el duce un limbaj inventat de poeți până la deplina lui împlinire, fiindcă poeții sunt mai grei de cap, mai năuci, și de unii singuri nu reușesc să gândească lucrurile până la capăt. Din perspectiva acestui orizont de *sopholatrie*, să-i spunem, de admirație necondiționată pentru *gaya scienza*, pentru înțelepciune ca frenezie vitală, poeții par cumva marginali, pavând doar drumul pentru cei ce urmează să ajungă – și apoi să te călăuzească și pe tine – la destinație. Dar eu cred în ceea ce a exprimat într-un mod concentrat bunul meu prieten Virgil Podoabă. „Broch", spune Virgil, „este mult mai mare decât Heidegger; în *Moartea lui Vergiliu* limbajul lui e infinit mai complex, mai adânc și mai subtil decât al lui Heidegger".

Dacă luăm în serios modul literal de a înțelege filosofia, iubirea propriu-zisă de înțelepciune, cred că ar trebui și să-i luăm mult mai în serios ca gânditori, ca *filosofi*, pe autorii de literatură, poeții și prozatorii. Ei nu concurează la altă categorie, nu practică alt sport decât echipa filosofilor, și nici nu au doar o funcție pregătitoare pentru culminația cogitațională. Autorii de literatură trebuie văzuți ca adevărați pionieri în aventura gândirii. Din momentul în care imaginăm gândirea ca pe o experiență complexă, în mod evident îi vom scrie istoria luând în considerare întreaga constelație de facultăți care o face posibilă și o nutrește.

Referitor la metafora „diagnosticului", cred că am încercat un joc de cuvinte, nu ştiu cât de fericit. Sigur, am păstrat oarecum sensul de a pune un diagnostic, dar am despărţit termenul în prefix şi temă şi am încercat să-l aduc/reduc un pic la origine. Deci, dia-gnostic. „Dia-" înseamnă „între", ceva difuz, ceva plasat în intermediere şi indeterminare, ceea ce se opune unei viziuni de tip gnostic, ce presupune coerenţă şi/ca univocitate, o construcţie monologică a discursului. M-am gândit la tipul de interstiţialitate pe care îl presupune ceea ce tânărul Mihai Şora numea „dialogul interior". Prin „diagnoză" am încercat să evoc interstiţiul care conţine multiplele interferenţe de undă a două „gnoze", empatetică şi intelectivă. Termenul face aluzie la diferitele armistiţii istoriceşte consemnate sau doar posibile, imaginabile, din Războiul celor Două Gnoze.

Filosofia osmotică şi erosul platonician

Corin Braga: Am şi eu câteva întrebări, mai degrabă pregătitoare, în sensul că pun distanţă, fac distincţii între conceptul tău de filosofie dialogică, diagnostică, osmotică şi alte concepte similare care gravitează în acelaşi câmp semantic, în aceeaşi înţelegere a fenomenului. Provocarea pe care ţi-o aduc este să faci diferenţa între conceptul tău de filosofie dialogică sau diagnostică, pe de o parte, şi conceptele platoniciene de eros şi filosofie ca apropiere de adevăr. Ştim cu toţii că, elaborând orfismul şi construind în concepte ceea ce acest curent religios venea să modifice în concepţia homerică tradiţională, Platon, în *Banchetul* şi în alte scrieri, dezvoltă opoziţia între un eros carnal, fizic, şi un eros spiritual, filosofic. Erosul filosofic ar fi manifestarea la nivelul filosofului a acelei forţe cosmice pe care orficii o personificau şi o prezentau ca originea lumii: Phanes Protogonos, primul arătat şi întâiul născut, numit şi Eros. Eros era o forţă cosmică de armonie opusă lui Eris, vrajbei, haosului şi dezordinii, o forţă care ţine lumea împreună ca un organism. În acest sens, de esenţă cosmică, erosul, pentru Platon, putea să fie un obiect de studiu pentru filosofie. Pe de altă parte, erosul nu este doar un obiect, ci şi un instrument al filosofiei, fiindcă este forţa de atracţie universală dintre subiectul cunoscător (filosoful) şi adevărurile, ideile, paradigmele transcendente, între care ia naştere o tensiune de tip erotic. Aşadar, cum se raportează conceptul tău de filosofie dialogică, diagnostică, osmotică la ideea de erotism filosofic sau de eros filosofic, care pleacă din *Banchetul* lui Platon, ajunge la filosofii medioplatonici ai Antichităţii târzii şi apoi la neoplatonicienii Renaşterii

sau la neoplatonicienii de la Cambridge, care încă vorbeau de entuziasm, aflat la limita dintre revelaţie divină/supranaturală şi meditaţie filosofică ce deschide calea către idei?

Apoi, o a doua delimitare care cred că ar fi necesară este de a vedea cum raportezi conceptul tău la aşa-numitele filosofii iraţionaliste din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului XX? Un punct de plecare pot să-l văd (nu e nevoie acum să redescoperim lumea): pentru filosofiile acestea, principiul prim al lumii nu mai este raţional, nu mai ţine de *Nous*, de intelectul divin, de Spiritul universal, ci este un principiu iraţional legat de voinţă, de voinţa de putere, de durată, de intuiţie, de inconştient, sau cum vrem să-i spunem. Filosofiile iraţionaliste au avut în subordinea lor şi *Lebensphilosophie*, filosofia vieţii, o filosofie implicată şi trăită, deci o filosofie care se manifestă în practică, în viaţa de zi cu zi, nu doar una de turn de fildeş în care îţi construieşti ideile. Prin urmare, cum se încadrează sau cum se desparte proiectul tău de unificare a emoţiei cu ideea, a acestor compartimente ale spiritului, de filosofiile iraţionaliste?

Caius Dobrescu: Aici o să încerc să răspund mai scurt, fiindcă dacă intrăm în detalii probabil se va pierde cu totul conturul discuţiei. Evident că Platon este o referinţă obligată. Platon, aşa cum a fost redescoperit în Renaştere, adică filtrat deja prin neoplatonismul alexandrin şi elenistic. În acest orizont, erosul este postulat ca o forţă absolut obiectivă, e gândit ca un dat care se manifestă în afara noastră şi independent de noi, o forţă ce susţine cosmosul. Dar dincolo de întrebuinţarea sa explicită, de ideologia sa, bănuiala mea este că erosul platonician, iubirea de înţelepciune, e o formă de a codifica un raport între facultăţi. O propunere radicală, un voluntarism ierarhizant care deschide spaţiul de joc, care incită, pe termen lung, la explorarea altor posibilităţi, altor alianţe şi osmoze.

Călin Teutişan: Aş reveni, pe de altă parte, la ceea ce discutaţi în text despre reacţiile *somatice* în raport cu procedeele/procedurile gândirii. Şi întrebarea care se naşte imediat, citindu-vă, priveşte natura sistemului pe care-l propuneţi. Este el unul substanţialist? Eventual dualist? Pe de altă parte, am constatat că aveţi o oarecare mefienţă faţă de termenul „eros", care, bănuiesc, vi se pare întru câtva prea încărcat corporal, prin comparaţie cu eterica speculaţie filosofică. Aş zice că poate fi depăşită această mefienţă printr-o privire scurtă asupra istoriei filosofiei, prin care putem constata că cel puţin trei termeni intră, cu detalii particulare şi cu nuanţe specifice, în variabilele istorice ale discursului filosofic, şi anume „eros", „dorinţă" şi „iubire". Sunt, practic, forme diferite de reprezentare ale, până la urmă, unuia şi aceluiaşi nucleu conceptual. Şi atunci, sunt sau nu corpul şi corporalitatea implicate în scenariul pe care-l propuneţi? Sigur,

dumneavoastră vă referiţi la modernitate, începând de la modernitatea timpurie şi până la cea târzie. Însă nu pot fi ignorate câştigurile postmodernităţii şi ale post-postmodernităţii, în care am ajuns să vorbim, în termenii lui Aurel Codoban, spre exemplu, despre *corporeism*, sau ai Luciei Dinescu, despre *corpul virtual* ş.a.m.d. Aşadar, cum, oare, anunţă şi pregătesc aceste structuri (din modernitate) contemporaneitatea, dacă acceptăm o definiţie a postmodernismului, de pildă, ca venind *din*, şi nu *după* modernitate? Cred că ar fi interesant de văzut şi deschiderile sau posibilităţile de deschidere către o zonă a contemporaneităţii, câtă vreme eu unul nu ader la o teorie a accidentelor în materie de evoluţie a modelelor culturale, ci la una a *devenirii* formelor şi ideilor (inclusiv literare, dacă e să izolăm un domeniu mai strict). Deci, cum vă intră în sistem (dacă vă intră) *corporalitatea*?

Caius Dobrescu: Vă mulţumesc şi o să vă răspund imediat, dar Corin mai pusese o întrebare.

Corin Braga: Cea de acum se leagă tot de Platon. Aşa că nu e nici o grabă, a doua poate să aştepte.

Caius Dobrescu: La aceasta aş putea, cred, răspunde în sensul în care i-am răspuns şi Ruxandrei. Fără îndoială că tot ce ţine de *Lebensphilosophie*, de iraţionalism, are legătură cu reactivarea formulei „iubire de înţelepciune", prin revenirea la un sens propriu, mai concret (adică mai corporal) al iubirii. Dar această redefinire a gândirii ar trebui să repoziţioneze şi potenţeze în primul rând literatura.

În legătură cu întrebarea domnului Teutişan, dacă am avut ezitări faţă de formulă: da, şi ele vin dintr-un stânjenitor conundrum lexical. Etimologic, *philein* se referă la o formă anume de afecţiune, de dragoste, pe care elina filosofică o distinge de *eros*. *Phile* nu este iubirea pasională, nu este conotată sexual. Dar chiar şi la Platon – mai ales la Platon! – erosul ceresc este o sublimare a erosului pământesc. Descoperi erosul în tine, în forma lui somatică, după care îl tot transfigurezi şi rafinezi până la upgradarea cosmică, „uranică" (*Aphrodita Urania*). Dar rămâne un fapt că prefixul *philo-*, legat de un sens particular al iubirii, ajunge să acopere, aşa cum spuneaţi, atitudini foarte diferite, care la greci erau denumite prin alţi termeni. Ca să mai limpezim lucrurile, una din strategiile la care mă gândesc este, de pildă, să opunem bine-instituitei „filosofii" noţiunea de „erosofie" – care se foloseşte când şi când, în contexte mai degrabă ezoterice, dar care ar putea fi trasă înspre *mainstream* şi pusă să denumească o gândire ce presupune implicarea somatică, poate chiar libidinală. Erosofia ar delimita în sfârşit, cu autoritate, teritoriul asupra căruia literatura îşi exercită indiscutabil suveranitatea – deşi conflictele de graniţă cu imperiul Filosofiei nu vor înceta ca prin minune.

Călin Teutișan: Mi se pare un termen foarte fericit.

Caius Dobrescu: Deci nu mă gândesc să exclud erosul din discuție, nici în forma lui cerească, nici în forma lui cea mai pământeană. Ascensiunea, evidentă în modernitate, a unui vocabular fizicalizat, genitalizarea crescândă în descrierea relațiilor de iubire este un fapt care, ca să-l traduc în sistemul pe care l-am prezentat aici, ar trebui să ne vorbească despre repoziționarea raportului emoție-intelect. Mi se pare foarte interesant ce se întâmplă cu *les philosophes* francezi – filosofi nu în sensul sistematicilor germani, ci în cel al curiozității intelectuale polimorfe. Aceștia erau, de fapt, „filosofii" secolului al XVIII-lea. Pentru aceia dintre ei care se declară materialiști, gândirea este o experiență absolut fizică, spiritul este integrat corpului, ceea ce din start presupune o altă raportare la procesul de gândire. Pe care însă discursul propriu-zis filosofic, deși o întrezărește, este incapabil să o pună în operă. Pentru La Mettrie, să spunem, corpul, chiar dacă declarat plenar material, rămâne o noțiune foarte abstractă. Faptul că îl asociază cu o mașină arată că e interesat mai degrabă de scheme funcționale decât de experiența efectivă a corporalității (deși o mai drege în *L'Art de jouir*). Schimbarea de perspectivă asupra gândirii pe care o produc filosofii materiei nu va putea fi fructificată cu adevărat decât în literatură. Acolo apar, dar târziu, greu, treptat, desfășurat pe circa două secole, adevăratele noi poetici ale gândirii-corporalitate.

Călin Teutișan: Deja se vorbește, de câtăva vreme, despre corpul ca limbaj, iar de aici decurg o sumă de concepte, precum limbajul corporal, corporalitatea și teatralitatea corporalității etc. Intrăm astfel, deodată, într-o zonă de speculație lingvistică asupra unui obiect concret, dar care obiect începe să-și dezvolte tot mai multe sensuri de o natură altfel decât concretă. Pe de altă parte, vorbeați despre posibilitatea de a demonstra unitatea, într-o rădăcină comună, a iubirii și a rațiunii, a afectului și a intelectului. Cred că Descartes, cel din interpretările contemporane, ar putea funcționa ca exemplu de conciliere. Există, în ce-l privește pe Descartes, o polemică între Foucault, pe de o parte, și Derrida, pe de altă parte. Foucault afirmă că din *cogito*-ul cartezian este exclusă nebunia, că ea nu reprezintă obiectul acestui *cogito*, în timp ce Derrida susține că ar trebui să ne retragem într-un punct zero al gândirii, unde categoriile de rațional și de nerațional (acesta a fost termenul preferat de traducător) încă nu sunt despărțite formal; dacă acceptăm această teză, atunci gândirea nerațională și *cogito*-ul nerațional sunt tot *cogito*. Să luăm, apoi, chiar definiția iubirii la Descartes, paradoxal-conciliatoare ea însăși: o „mișcare a sufletului generată de o activitate a spiritului, care determină o uniune voluntară cu obiecte considerate

convenabile". Revenind la teza dumneavoastră, pare că ea preconizează tot un astfel de nucleu comun, de adâncime, între cele două câmpuri. Dacă bine înţeleg eu, intenţionaţi să reabilitaţi *philia*, dar nu în detrimentul, ci în relaţie cu *sophia*, ceea ce mi se pare extrem de interesant şi, în egală măsură, generos.

Sigur, dumneavoastră vă referiţi cu precădere la filosofia modernă, dar suntem amândoi de acord că putem arunca o privire şi asupra sistemelor care o premerg. Mă gândesc, de pildă, la gânditori din secolul al XII-lea, precum Guillaume de Saint-Thierry sau Bernard de Clairvaux, care făceau o teorie a iubirii ca propensiune a fiinţei către divinitate şi care îmbinau fundamentul „erotic", afectiv, cu acela al cunoaşterii, în sensul că prin acest salt către nivelul supracategorial subiectul ajunge la o formă de cunoaştere superioară (şi de autocunoaştere), dincolo de iubirea în sine. Există, apoi, în secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea, teze care aproximează unele răspunsuri la problematicile grave ale modernităţii.

Caius Dobrescu: Sunt relevante pentru noi, exact aşa cum au fost formulate atunci. Cred că şi neoplatonismul renascentist, ba chiar Dante, înainte de neoplatonişti, are de-a face cu ce spuneaţi, vine tot din tradiţia care face să fuzioneze iubirea şi cunoaşterea. Dar această poziţie radicală nu exclude, ci, pe termen lung, incită la alte experimente, la alte conexiuni sau ciocniri între emoţie şi intelect, la alte explorări ale zonelor de neutralizare a diferenţei dintre ele, ca şi cum ar încerca să se salveze reciproc, explorându-şi vulnerabilităţile ca oportunităţi de mutuală transgresiune. Să luăm reprezentarea iubirii ca joc, din Evul Mediu până în secolul al XVIII-lea. Jocul, ca mediator între plăcerea fizică şi cea intelectuală, devine *better than sex*. Ceea ce ne duce spre scepticism şi idealul de a te plasa sustenabil în incertitudine. Jocul erotic al aluziilor şi replicilor spirituale descrie un proces de adaptare prin care incertitudinea devine confortabilă şi consistentă (deci, în paranteză fie spus, un mediu de viaţă potrivit pentru o nouă specie de „credinţă"). Pe de altă parte, există şi forma patologică sau, în orice caz, paroxistică a iubirii pentru idei. Vezi crimele comise în numele unora dintre ele.

Radu Toderici: Credeţi că există iubire patologică de filosofie?

Simina Raţiu: Doctrinele politice bazate pe filosofie sunt aproape patologice.

Caius Dobrescu: Există forme patologice ale iubirii pentru idei. Am realizat asta citind un text (care, între timp, s-a tradus în româneşte) al lui Mark Lilla despre Platon (*Seducţia Siracuzei*, *The Lure of Syracuse*) – Lilla fiind un gânditor social şi un eseist american contemporan. Ideea lui e că Platon l-a sedus pe tiranul Siracuzei şi l-a făcut să se îndrăgostească de idei într-un mod pasional, spasmodic,

cu consecinţe nefaste. Această relaţie poate fi interpretată ca o prefigurare şi o premoniţie a modului în care au ajuns să fie iubite ideile în modernitate. Întrebarea dumneavoastră îmi sugerează obiecţia că, din moment ce în psihologia non-coercitivă, în antipsihiatrie, nu mai punem etichete nimănui, nu e nimeni anormal, n-am avea dreptul să calificăm nici infatuările ideocratice drept patologice sau deviante. Dar oricum le-am califica, tot trebuie să ţinem seama de pericolul intoxicării cu ideile. Cu „teoria", se mai spune.

Radu Toderici: Există, în relaţia cu *sophia*, un punct în care nu mai ai control? Definiţia normală presupune să cauţi adevărurile eterne, să cauţi binele.

Caius Dobrescu: Dacă ne referim la sensul propriu al termenului *philia*, acesta exclude o asemenea îndrăgostire bolnăvicioasă, iubirea ca maladie. Pe de altă parte, am spus că încerc să cuprind varietatea de forme în care se asumă şi consumă raportul emoţiei cu intelectul.

Călin Teutişan: Un raport conciliat... Adică o formulă, până la urmă, echilibrată, aproape revelatorie, din câte am înţeles.

Caius Dobrescu: Echilibrat în raport cu sine. Experienţa echilibrului poate să funcţioneze şi într-o situaţie care, din perspectiva moralei convenţionale, e departe de echilibru.

Literatura şi gândirea diagnostică

Sanda Cordoş: Eu am câteva sugestii, nu am nici întrebări, nici pre-întrebări. Am citit cu mare plăcere textul tău, Caius, şi simt aceeaşi anvergură pentru ideile şi construcţiile mari, care presupun întotdeauna nişte riscuri. Proiectul este foarte incitant şi poate prilejui nişte semne de reflecţie. Sugestiile mele sunt mărunte. Textul se fundamentează pe sintagma care, în opinia mea, este cea mai interesantă, aceea de „filosofie diagnostică". Mi se pare realmente o contribuţie şi e un concept care poate fi germinativ. În condiţiile în care miza ta principală este să faci parte literaturii, dar şi artelor plastice, muzicii, să faci parte artei aşadar în sistemul cultural în raport cu filosofia şi să arăţi că şi literatura, arta (nu numai literatura) sunt filosofie, dragoste faţă de înţelepciune în forme chiar mai diverse. Mă întreb însă dacă n-ar fi mai productiv să vorbeşti nu despre artă ca o filosofie diagnostică, ci despre artă ca o gândire diagnostică. Termenul de „gândire" mi se pare un termen mai potrivit din anumite

motive, mai potrivit pentru că filosofia ca termen e foarte legată de un gen de discurs care este prin excelenţă conceptual şi care este diferit de discursul artistic, care presupune alt limbaj. Ar fi o demonstraţie în care să arăţi că arta (şi nu doar literatura), a propus de-a lungul timpului, în modernitatea de care vorbim, raţiunile sale care, poate, uneori sunt mai puternice decât raţiunile filosofiei, numai că au fost puse într-un alt tip de discurs, care dă particularitatea şi, într-un fel, şi accesibilitatea artei în raport cu filosofia. Din punctul acesta de vedere, al accesibilităţii sale, care nu cred că este de lepădat, şi al faptului că reuşeşte să vorbească oamenilor într-un fel sau altul, cred că se va lega mai bine această chestiune şi de secularizare, şi de felul în care secularizarea duce la relativismul acestor credinţe de care vorbeşti, dar care într-un fel au atâta importanţă în modernitate.

Apoi, m-am gândit dacă nu ar trebui instrumentate concepte de mai mică anvergură decât cele pe care tu le-ai adus în discuţie, precum empatia în toate formele sale, apoi dintr-un cu totul alt domeniu faţă de care te-ai arătat rezervat – inteligenţa emoţională, ştiinţele cognitive care, înţeleg din lecturile care nu sunt în ce mă priveşte foarte aprofundate, reprezintă încă o încercare de a lega împreună literatura şi emoţia. Şi-apoi, privind chestiunea din partea cealaltă, mi se pare foarte interesant şi, cred eu, în favoarea ta faptul că filosofia ca discurs a acceptat concepte de tip emoţional – nu numai iubirea: angoasa, resentimentul, neliniştea. Eu şi vedeam, apropo de faptul că suntem la *Phantasma* şi putem avea fantasme mai mult sau mai puţin raţionale şi emoţionale, o copertă cu *Arta ca gândire diagnostică*. Mi se pare incitant şi îţi doresc să ai timp să te ocupi de proiectul acesta.

Ruxandra Cesereanu: Şi mie mi se pare un proiect foarte ambiţios şi chiar o provocare. Iar bibliografia este impresionantă.

Caius Dobrescu: Fără îndoială, conceptul de gândire e util şi generos, măcar pentru că e suficient de indeterminat ca să-ţi permită, simultan, mai multe efecte de sens. Probabil că un public propriu-zis filosofic nu va fi mulţumit cu un termen ce presupune oscilaţii între componente afine, şi totuşi distincte, precum inteligenţă, raţiune, luciditate, concentrare, abstractizare, şi încă destule. Dar, în economia demersului meu, un unic termen care să acopere toată această matrice de variaţiuni/variabile este vital, şi probabil că „gândire" poate juca acest rol.

În privinţa inteligenţei emoţionale, reţinerea mea nu e faţă de conceptul în sine sau de faptul că savanţii empirici se ocupă periculos de intim de creierele noastre. Dar cei ce folosesc noţiunea, de la Howard Gardner citire, care este părintele teoriei inteligenţelor

multiple, o înţeleg în termenii unei realităţi neurale efective, deci ca pe o dispoziţie naturală a minţii noastre. Eu încerc să vorbesc despre modelări simbolice. Cred că există un raport cu această bază naturală, dar nu sunt calificat să stabilesc care ar fi acela. Îl intuiesc, dar trebuie să mă păstrez în zona modelării simbolice. De asta am evitat termenul. M-a interesat în primul rând diferenţa dintre filosofie, care poate să conceptualizeze experienţa gândirii, sau să conceptualizeze contribuţia experienţei la cunoaştere, şi literatură, care prezintă experienţa gândirii în act, nu doar o reprezintă, de la distanţă. Te pune în situaţie, te provoacă să o încerci tu însuţi. Gheorghe Crăciun îşi declara o anumită inapetenţă pentru gândirea de tip filosofic, raţional-conceptual şi argumentativ, deşi, pe de altă parte, ştim că George era cât se poate de cerebral şi putea conceptualiza cu măiestrie. Pentru el, gândirea e ţesut şi flux. Arta lui ne transportă în prezenţa imediată a unei cerebralităţi coextensive cu corporalitatea.

Marius Conkan: La începutul dezbaterii noastre aţi menţionat faptul că mai ales scriitorii de ficţiune şi poeţii sunt sau pot fi consideraţi filosofi. Cum se petrece, din acest punct de vedere, osmoza dintre emoţie şi raţiune în cazul poeţilor? Mă refer aici nu doar la construcţia stilistică propriu-zisă (întrucât există fie poetici conceptuale, care spaţializează modele abstracte, fie poetici afectiv-viscerale, precum şi poetici hibride, menite să cerebralizeze emoţia), ci şi la relaţia dintre corp(oralitate), afecte şi *Weltanschauung*-ul generator de cartografii cognitive.

Caius Dobrescu: În mod cert, nu se petrece într-un singur fel. Cred că în poezie găsim toată gama osmozelor, de la *sopholatrie*, de la fascinaţie faţă de minte (vorba lui Ion Barbu: „Castelul tău de gheaţă l-am cunoscut, gândire!”), până la somatosofie, la gândirea înţeleasă ca un fluid corporal.

Călin Teutişan: Oare se întrevede mai bine procesul acesta în textele teoretice? Mă gândesc, de exemplu, la textele teoretice ale lui Nichita Stănescu. Foarte limpezi, foarte conceptuale, ele constituie o hartă accesibilă unei lecturi raţionale, dar şi unei lecturi dedicate gândirii intuitive, dezvăluind construcţia/naşterea revelatorie a unor nuclee de sens care conciliază într-un mod particular ontologicul cu esteticul.

Caius Dobrescu: Da, sigur. Comentariul dumneavoastră îmi aminteşte tulburătoarea teză a lui Alexandru Muşina, din inconturnabilul său *Eseu asupra poeziei moderne*, conform căreia contribuţia majoră a lui Mallarmé la poezia modernă constă nu în producţia pe care şi-o categorisește drept „poezie”, ci în cea pe care el o consideră „eseu”, iar noi, „teorie”. Atenţie, Muşina nu se referă la ideile parafrazabile

din eseurile lui Mallarmé. Marea realizare din *Igitur*, să spunem, este că ne arată întreaga gândire la lucru: concentrarea conceptuală şi concentrarea expresivă interimplicate până la indistincţie. Ariile interferează nu fiindcă frontierele devin ceţoase, ci fiindcă tocmai focarele lor, de o claritate halucinantă, ajung la paradoxale efecte de osmoză.

Andrei Simuţ: Ca o primă întrebare, mă interesa cam până unde extindeţi modernitatea. De exemplu, cât ar cuprinde din secolul XX? Întreb pentru că mă gândeam că este şi o perspectivă postmodernă în acest text, traversat şi de teme ale modernităţii, dar şi de un spirit postmodern: pe de o parte, este un text care deschide multiple perspective şi potenţiale puncte de discuţie, este un text descentrat (în sensul bun), fragmentat (programatic) şi speculativ. Pe de altă parte, este un text care începe prin a conceptualiza tema dinspre filosofie, dar treptat sfârşeşte prin a recentra literarul/literaritatea/literatura, ceea ce am observat la Sloterdijk, Agamben sau la alţi filosofi, şi mi se pare interesantă tendinţa nouă a filosofiei de a recentra literatura şi mai ales poezia (este o reinstaurare a literaturii care mă încântă). Pe de altă parte, mă gândeam dacă nu cumva depăşim, în paradigma actuală, postmodernismul în direcţia postumanismului (sau chiar transumanismului), poate prin chiar premisele textului propus, în sensul acesta, adică prin problema corporalului în filosofie, fiind fascinaţi de gândire în absenţa corpului sau de conştiinţa extracorporală. Această premisă ar putea face transgresiunea dinspre cultural spre natură, spre biologic, spre bio-politică sau chiar bio-apocalipsă; spuneaţi acolo că postmodernul este ancorat în cultural, şi chiar textul propune o foarte interesantă istorie alternativă a felului de a gândi în literatură, de a gândi gândirea.

O a doua întrebare era despre această intruziune a unui alt palier, cel al biologicului, al naturii, al postumanismului (omul gândit ca specie) care transgresează culturalul şi postmodernul, un antidot pentru aceste excese fiind oferit chiar de textul dumneavoastră, prin conceptul de osmo-dinamică, cu accent pe sensibilitatea intelectuală, un concept care poate reinstaura umanul în faţa pretenţiilor unor tehnofili de a-l transgresa (umanitatea ca specie depăşită, învechită în raport cu noile modele transumane, neavând nimic propriu în afara neajunsurilor biologiei). Apar foarte mulţi gânditori în ale căror texte se face simţit celălalt centru spre care s-ar îndrepta reflecţia filosofică actuală, şi anume ştiinţa cu posibilităţile ei de a ne schimba radical toate reperele sau reflecţia asupra tehnologiei (care modifică tot ce ştiam până acum despre limitele corporalului, umanului). Cum spuneam, textul conţine multiple potenţialităţi; o a treia idee era legată tot de osmoză (pagina 14, ca să fiu precis), şi o deschideaţi spre problema vizualului. Pe lângă această trecere de subtext a

filosofiei spre literatură (reinstaurarea centralităţii pentru cea din urmă), aveaţi în plan explorarea acestor teme în relaţia cu artele vizuale, dintre care pomeneaţi doar pictura, dar poate ar fi fost de inclus în discuţie şi filmul, de exemplu, pentru modul de constituire a percepţiei, apelând mereu la senzorial, la emoţie, fiind la rândul său rezultatul combinaţiei dintre mai multe arte şi totodată concentrând simptomele vremurilor, contextele producerii lui poate mult mai evident decât literatura sau pictura (în sensul de a fi mult mai tributar sensibilităţii dominante la momentul facerii lui). Cred că deschiderea spre problematica filmului ar sluji foarte bine demonstraţiei, fără a dăuna intenţiei de a păstra centralitatea limbajului literar. Chiar această tensiune internă a textului merită explorată, la fel şi relaţia cu celelalte arte, cum ar fi inclusiv muzica.

Iulia Micu: Mă gândesc că ar fi extrem de interesant dacă aţi decide să vă îndreptaţi atenţia şi spre partea muzicală. Ar merge, cred, chiar o asociere cu teoria fractalilor în muzică. Identificasem însă la un moment dat în text anumite nuanţe romantice sau neoromantice, dacă vreţi, cum ar fi asocierea între micro- şi macrocosm, iar primul lucru care îmi vine acum în minte sunt teoriile lui Wagner şi construcţia laitmotivică a compoziţiilor sale. Şi aici, adică în cazul unei eventuale deschideri spre discursul muzical, ar funcţiona mai bine, cred, aşa cum sugera Sanda Cordoş ceva mai devreme, termenul de „gândire”, mai puţin cel de „filosofie”. Ba mai mult, aş zice că ar mai fi de adus în discuţie ceva care ar face un pic mai stufos demersul dumneavoastră, adică memoria. Aceasta ar veni să aranjeze oarecum tranşele de gândire, în funcţie de emoţie; aici am ca punct de referinţă din nou o obsesie personală, şi anume scriitura lui Proust (celebrele *intermitenţe ale inimii*) şi teoriile lui Bergson din *Materie şi memorie*. Iată că, aşa cum reiese din discuţiile noastre de până acum, cel puţin Platon, Descartes şi acum Bergson, chiar şi Nietzsche, dacă tot l-am amintit pe Wagner, merită cu toţii să fie revizitaţi din punctul de vedere al teoriei extrem de generoase a speciilor iubirii despre care ne-aţi vorbit.

Dar să revenim. Întrucât procesele cognitive au implicaţii afective şi conative, lucru intens exploatat în artă din romantism până în prima jumătate a secolului XX, emoţia are deci rol esenţial, mai ales, aş zice, atunci când devine cheia de boltă a memoriei. Şi astfel, ca proces psihic de reflectare a experienţelor, memoria funcţionează fractalic, aşa cum a arătat-o foarte bine textul proustian sau, în contemporaneitate, scriitura lui Mircea Cărtărescu din *Orbitor* (aici deschid şi eu discuţia spre postmodernismul la care făcea referire Andrei Simuţ mai devreme); sau, revenind în zorii modernismului, aşa cum o demonstrează discursul muzical wagnerian, interpretat întâi ca progresie de motive muzicale, de la m la m + 1, m + 2, m + 3...,

apoi ca repetiţie laitmotivică, ca un fel de eternă întoarcere a aceluiaşi, mai exact a aceleiaşi tranşe sonore. Pe de altă parte, cu privire la distincţia dintre *philia* şi *sophia*, dar mai ales la simbioza dintre cele două despre care ne vorbeaţi, la transgresiunea între emoţie şi intelect, îmi vine în minte ca exemplu celebra anecdotă despre modul în care Goethe, cel mai lucid şi mai luminat spirit al secolului al XIX-lea, ar fi elaborat *Elegia de la Marienbad*. Adevărat sau nu, episodul care a făcut în nenumărate rânduri deliciul scriitorilor în secolul XX, genial exploatat şi de Thomas Mann în *Lotte la Weimar*, a fost descris mult mai schematic de Zweig în *Orele astrale ale omenirii*. Însă tocmai asupra acestei variante vreau să mă opresc. Nu mă interesează atât povestea în sine, cât mai ales cum este relatată ea din perspectivă modernistă deoarece, aşa cum probabil vă amintiţi, scriitorul austriac insistă cu precădere pe coincidenţa contrariilor manifestată în efortul pe care îl face poetul de 74 de ani zguduit de pasiune frenetică, adolescentină, pentru tânăra de 19 ani, Ulrike von Levetzow, de a reconcilia emoţia şi intelectul, dând naştere la cea mai personal-intimă poezie, perlă a creaţiei sale de senectute. Cu alte cuvinte, şi dacă ar fi să folosesc chiar una dintre frazele pe care le-aţi formulat adineauri, aş zice că Goethe transpune în artă această experienţă interioară tocmai „explorându-şi vulnerabilităţile ca oportunităţi".

Caius Dobrescu: Cu privire la relaţia modernism-postmodernism, vă mărturisesc că în mintea mea lucrurile se organizează altfel decât în reprezentarea care întruneşte consensul de moment al „experţilor". Din punctul meu de vedere, feţele modernităţii, despre care vorbeşte Matei Călinescu, devin vizibile/lizibile undeva între jumătăţile secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea. Ele se deschid/etalează într-un retablu de posibilităţi.

Frământările în privinţa raportului „just" dintre raţiune şi credinţă reprezintă un nucleu problematic, care generează împrejur o sferă de simbioze posibile. Dar trebuie să clarific distincţia între ceea ce denumim „credinţă" în mod obişnuit şi felul în care am definit noţiunea în textul meu, ca şi, mai devreme, în discuţia noastră. Primul sens se referă la asimilarea unui corp de axiome religioase, cel de-al doilea, la simţul evidenţei, experienţa interioară, consolatoare şi angulară, a certitudinii şi îndreptăţirii (sau „justificării", cum ar spune calviniştii). În acest al doilea sens, este vorba de acea interacţiune între facultăţi analitice şi empatetice, între simţuri, emoţii, intelect, voinţă, imaginaţie, care duce la o experienţă (şi deci la o subiacentă poetică) a certitudinii, a clarităţii interioare – Credinţa 2.0. Distincţia, şi ulterior separarea, dintre o sferă a credinţei/credinţelor şi religie este o trăsătură cardinală a secularizării vest-europene.

Aşadar, ceea ce vreau să spun este că din efortul de a pune de acord Credinţa 1.0 cu Raţiunea se dezvoltă o sferă a Credinţei 2.0. Un spectru de posibilităţi care se actualizează în momente şi în forme diferite, în desfăşurările istorice ulterioare. Dar spectrul/câmpul în sine se păstrează relativ stabil. Deci, în ceea ce numim postmodernism devin mai pregnante opţiuni sau idei care există, virtualmente, de la început în acest spectru. Sunt dintre cei care cred că reprezentarea secolului al XVIII-lea ca secol al raţionalităţii pure şi dure, care ignoră toate celelalte componente ale existenţei, este o caricatură care nu are nimic de-a face cu realitatea. Amestecul regnului intelectului cu cel al emoţiei în secolul al XVIII-lea şi speciile hibride rezultate de aici ne definesc în bună măsură până astăzi. Exemplele mele, în acest moment, cel puţin, ar cădea cu prioritate în această epocă.

Filosofia osmotică şi facultăţile spiritului

Călin Teutişan: Care sunt cele patru simbolisme simbiotice raţiune-emoţionalitate, pe care le-aţi anunţat, dar nu le-aţi numit încă?

Caius Dobrescu: O specie e asociabilă deismului istoric şi presupune un fel de transparenţă reciprocă a emoţiei, păstrând aparenţele unui acord. O altă specie, redevabilă epicureismului, încearcă să gândească gândirea ca pe un eveniment al corpului, ca pe ceva complet somatic. Sub semnul scepticismului s-ar situa specia, deja evocată aici, a jocului seducţiei, în care intelectul şi emoţia comunică prin caracterul vibratoriu al naturilor lor, oricât de diferite ar fi ele. A patra specie poate fi provizoriu numită „empedocleană", fiind contopirea violentă, vulcanică, osmoza rezultată din ciocnire, vortexul (am vorbit şi despre ea, dar numai în manifestarea ei cea mai sumbră, cu privire la „seducţia Siracuzei").

Corin Braga: Când vorbeai despre filosofie punând accentul mai degrabă pe *philo-* decât pe *-sophia*, arătând că primul termen este important de revalorificat tocmai din cauza unilateralizării celui din urmă, că trebuie pus accentul pe componenta emoţională, viscerală, somatică din gândire (Călin a evocat şi el nişte concepte similare, limbajul corporal, corporalitatea, corporealitatea), am avut impresia că gândirea filosofică unilateralizată de care vorbeşti (*sophia*) şi limbajul corporal erotic (*philia*) se află la două extremităţi între care se poate construi o scară şi care se întâlnesc într-un punct comun. Şi anume, punctul comun care le uneşte este ideea de limbaj. Limbaj nu în sensul strict lingvistic, acela e doar o formă particulară de

comunicare, fiindcă există mult mai multe forme de limbaj (muzical, grafic, coregrafic etc.), ci limbajul ca o formă de comunicare care presupune un cod, nişte reguli, prin care se transmite o informaţie. Or, cum spuneam, nu toate formele de limbaj sunt lingvistice şi mai ales nu toate folosesc noţiuni şi concepte. Putem să ne reprezentăm individul, aşa cum face deja Aristotel (probabil fals), ca o suită de etaje, ca niveluri de gândire tot mai elaborate, pornind de la simţuri şi reprezentări, emoţii şi sentimente, la amintiri şi imagini, fantasme şi iluzii, până la idei şi concepte tot mai rafinate, tot mai sublimate. Mă gândesc că fiecare din aceste etaje se poate exprima direct, printr-un limbaj propriu, vizual, emoţional etc., fără să trebuiască să ajungă la nivelul de abstracţiune al unui discurs lingvistic. Atunci când comunicăm între noi, rezonăm la aceleaşi niveluri ale scării cognitive, fiecare din acestea având propriile mijloace de exprimare. De exemplu, doi indivizi din regnul animal, să spunem un câine şi o pisică, sau o pradă şi un prădător, comunică prin limbajul corporal: se privesc ochi în ochi, îşi urmăresc poziţia trupului şi cele mai mici mişcări, până când apare sclipirea aceea, micul gest care imediat e interpretat ca atac sau ca fugă şi care dă naştere la reacţia complementară. Mergem mai departe: limbajul dansului, baletul este o formă de a comunica cu un public spectator, între un balerin şi public, care, evident, nu e nici conceptual, nici teoretic, nici lingvistic, dar comunică prin gesturi, poziţii şi mişcări ale corpului. Deci, este un limbaj care funcţionează la un nivel sublingvistic, chinetic, tactil, olfactiv etc. Ajungem apoi (şi tu le-ai introdus pe toate în ecuaţie) la un limbaj mai elaborat, cel artistic, pictural, sculptural, muzical, care foloseşte textura pânzei, culorile, formele, vectorii de mişcare etc. Nici aceste limbaje, evident, nu sunt limbaje conceptuale, nu folosesc noţiuni şi reguli gramaticale, şi totuşi au coduri precise care permit comunicarea, o altă comunicare, mult mai bazală, transmiţând mai degrabă emoţii, sentimente, intuiţii, revelaţii. Mergem şi mai sus, la limbajul muzical, care presupune o codificare foarte elaborată (linia melodică, armonia, polifonia etc.), ajungem la poezie şi proză, care folosesc deja limbajul, iată, în sens lingvistic, şi totuşi transmit şi ele nişte mesaje care nu ţin doar de raţiune, de intelect, ci tot de intuiţie, de fantasme şi reverii, de inefabil. Şi mai departe, ajungem la filosofie sau la teorie, care folosesc un limbaj conceptual sau un discurs teoretic, un limbaj secund sau metalimbaj lingvistic care transformă în concepte ceea ce în limbajele „inferioare", de la gestică şi mimică la muzică şi poezie, era transmis sub formă de scheme motorii, de intuiţii, de inefabil. Filosofia pare să fie o formă extremă de comunicare, care urcă pe scara aceasta până la limita de sus a abstracţiunii, de unde şi aroganţa ei în a considera că ea deţine singură adevărul, că singurul limbaj valid este cel care se

exprimă în concepte, idei, raţionamente şi demonstraţii. Toate celelalte forme de comunicare de dinainte, senzaţii, sentimente, revelaţii, ar fi incomplete şi insuficiente; în definitiv, chiar această scară sau ierarhie aristotelică conţine o mare doză de aroganţă intelectuală, aroganţă a intelectului faţă de celelalte facultăţi. Or, iată, eu înţeleg că tu ai vrea ca filosofia să revalorifice etajele inferioare, adică să vorbească nu doar de la ultima treaptă, cea a raţiunii şi a conceptului, ci să valorifice şi mecanismele de producere a acelor concepte, şi reacţiile care le însoţesc, şi sentimentele care le încarcă, şi angoasele, iubirea care pot fi vehiculate ş.a.m.d. Dar atunci cred că trebuie reformulată sau distrusă însăşi ideea de limbaj raţional unic deţinător al adevărului – sau, mai exact, trebuie deconstruită ierarhia valorică a facultăţilor spiritului.

Călin Teutişan: Ai făcut o scară care mai poate fi discutată...

Corin Braga: Nu o fac eu, ea a funcţionat în toată filosofia clasică, de la Aristotel la Descartes, provocând acea unilateralizare raţionalistă sau automutilare a discursului filosofic pe care o denunţă Caius, o scară care valorifică doar ceea ce este ridicat la rang concept, tradus în demonstraţii. Dacă e aşa, atunci ar însemna că *sophia*, înţelepciunea, nu se identifică cu raţiunea, că există o înţelepciune proprie fiecărui tip de comunicare, la nivelul fiecărui etaj, la nivelul fiecărei facultăţi cognitive. Există o înţelepciune a limbajului dansului, o înţelepciune a poeziei, înţelepciuni care nu trebuie să urce pe scara spiritului până la concept, ci care funcţionează la etajul respectiv drept filosofia acelui mod de trăire şi comunicare.

Radu Toderici: La fiecare etaj există un grad de perfecţiune, de sens...

Corin Braga: Da, şi acceptând acest lucru scăpăm de această axiomă proastă, veche, a ierahiei facultăţilor.

Călin Teutişan: Să-i zicem „nefuncţională”...

Corin Braga: Nefuncţională, tocmai fiindcă este ierarhică, valorizatoare şi centristă (raţional-centristă), pe care cognitivismul modern, neuroştiinţele şi toate teoriile reticulare, policentrismele postmoderne o desfiinţează. Trebuie să regândim natura fiinţei umane, structura sa psihică, structura cognitivă, structura comunicaţională a fiinţei umane. Da sau ba, ori bat câmpii?

Caius Dobrescu: Evident că nu bateţi câmpii. Arăţi spre o dificultate, o contradicţie, o indecizie care există din plin şi în textul meu.

Corin Braga: Cred că nu e a ta, tu te lupţi cu o situaţie moştenită, cu o reprezentare şi o definiţie, să zicem, a filosofiei şi a artelor care

ne apasă, fiindcă vin din trecut. Tu spui de fapt mult mai multe: mi-a plăcut foarte mult diferenţa între conceptul de *filosofie a diferenţei*, care este gândirea ce tranşează ca să poată izola şi să poată defini cât mai exact, şi *filosofia osmotică*, care merge pe convergenţe, pe conjuncţii, între raţiune şi emoţie, între intelect şi senzaţie, între idee şi intuiţie etc. Oricum, scara definită de Aristotel e o poveste moştenită, dar accentul care e clar că trebuie să se mute sau să dispară este cel al ierarhiei valorice. Toate facultăţile acestea, senzaţie, reprezentare, memorie, imaginaţie, doxe, adică reprezentările comune, raţiune, intelect, nu e cazul să fie ierarhizate şi nici unilateralizate. Conceptul de gândire osmotică dintr-odată rupe, sparge graniţele pe care o gândire strict raţional-conceptuală le sapă între etajele spiritului, tocmai pentru ca ea să funcţioneze bine, ca să fie sigură că ea este ţinta finală a întreg procesului cognitiv. Însă în acest caz, cum vezi funcţionând o filosofie osmotică, indiferent că leagă două sau trei sau cinci etaje, cum o vezi ca discurs, cum poate fi, hai să nu zic instrumentalizată, că nu e cazul să începem discursuri de erosofie, dar cum o vezi funcţionând?

Caius Dobrescu: Cred că ea există în chiar canonul literar pe care îl predăm noi, ca şi în cel al artelor plastice sau muzicii. Misiunea noastră este nu să o inventăm, ci să o punem în lumină şi în valoare.

Corin Braga: E cazul să luăm la cunoştinţă că se întâmplă aşa...

Caius Dobrescu: Ce îmi propun eu este să avansez un fel de prolegomene la o istorie a experienţei gândirii, a reprezentării experienţei gândirii. Deci nu a gândirii aşa cum o vedem în fructele ei, ci a gândirii ca proces, eveniment şi experienţă. Formele literaturii şi artelor ocupă o poziţie cu totul privilegiată într-un asemenea demers, tocmai fiindcă oferă modelări atât cât este omeneşte posibil de conştiente ale acestei „holistici". Când romanticii, bunăoară, îl redescoperă pe Shakespeare, ei frisonează la o altă experienţă a gândirii, la un alt mod de a simţi că gândeşti şi de a te simţi gândindu-te.

Ruxandra Cesereanu: Dacă tot ai folosit acum termenul „gândire", înţeleg că accepţi şi sugestia Sandei, aşa încât ai fi dispus să înlocuieşti termenul de „filosofie" cu acela de „gândire". Şi implicit să propui calificativul de gândire diagnostică.

Caius Dobrescu: Da. Ai două nuci tari, emoţie şi raţiune, pentru care îţi trebuie un mediator, sau un termen-umbrelă, ca să-i unească sau măcar reunească. „Gândire" poate să preia, cred, această funcţie.

Ruxandra Cesereanu: E mai puţin limitativ...

Caius Dobrescu: Da, de asta. Are şi un aspect de relaxare interetnică, amicală, pentru că e un cuvânt maghiar, *gond*, care dă în

românește „gând”. Are și virtutea asta, care ar trebui cultivată cu osebire în zilele noastre.

Simina Rațiu: Aș dori să vă întreb dacă raportarea efectivă a individului la gândire are conștiință de sine și, dacă răspunsul este afirmativ, această conștiință de sine se configurează rațional sau senzorial?

Caius Dobrescu: E foarte bună întrebarea dumneavoastră și cred că pot să vă răspund. Întâmplător sau providențial, chiar e o temă la care m-am mai gândit. Aspectul conștiinței de sine este esențial aici. Gândirea despre care discutăm este, de fapt, conștiința de sine. Conștiința de sine ajungem să o vedem ca fiind abstractă prin excelență, ea ne dă măsura abstractului. Totuși, interesant e că există moduri de a o exprima prin strategii, cum sugerați, senzoriale. Să ne gândim la arta abstractă, care oferă doar figuri geometrice. Pentru publicul antrenat e detectabilă acolo un fel de senzorialitate orientată nu spre abstracția în sine – e greu de crezut că abstracționiștii chiar cred, la modul genuin, în existența unei supra- sau infranaturi constând din forme perfecte –, ci spre capacitatea propriei minți de a organiza, sintetiza, categoriza experiența. Abstracționiștii buni sunt cei care au pregnanță senzorială în felul în care își prezintă geometriile. Experiența gândirii, în acest caz, este în mod evident experiența conștiinței de sine, conștiința propriilor facultăți de sinteză și analiză. Arta abstractă le surprinde și le dramatizează în act, la lucru, în momentele lor de tensiune și inflexiune.

Corin Braga: Îi mulțumim foarte mult lui Caius că a acceptat să ne împărtășească ideile sale, să ni le supună aici pe un șantier care ne îmbogățește pe noi toți. Poate – cine știe – pe tine, Caius, te-am făcut să reflectezi nu atât prin ideile noastre, cât prin nedumeririle noastre, prin faptul că ți-am cerut să elaborezi lucruri la care poate nu te-ai gândit că ar fi necesar de elaborat.

Caius Dobrescu: Și eu vă mulțumesc pentru că v-ați sacrificat timpul (de fapt, mi l-ați sacrificat mie). Vă mulțumesc pentru întrebările și comentariile pertinente și stimulative. În cazul în care nu mi-ar fi de folos, n-ar fi vina dumneavoastră, ci a eventualei mele incapacități de a le prelucra. Vă asigur însă că mă voi strădui să o fac. Și vă mulțumesc că îmi dați ocazia acestui exercițiu.

Transcriere de Marius Conkan

Legitimitatea benzii desenate
O perspectivă psiho-narativă

Ion Manolescu

O acreditare dificilă

La aproape două secole de la apariţia ei sub formă de animare a unor desene în casete cu text, banda desenată încă se luptă să-şi obţină legitimitatea culturală şi să ocupe etajul potrivit în interiorul sistemului de valori canonic. Din 1827, de când elveţianul Rodolphe Töpffer a dat naştere primei BD din lume (*Les amours de M. Vieux Bois*), trecând prin 1894 şi primul *comic strip* al americanului Richard Felton Outcault (*The Origins of a New Species, or the Evolution of the Crocodile Explained*) şi ajungând la zilele noastre, ale producţiei globale de albume şi romane grafice, banda desenată nu pare să-şi găsească un loc stabil şi consensual acceptat în câmpul cultural. Cu precădere în spaţiul autohton, obiecţiile de superficialitate estetică, neseriozitate tematică şi puerilitate de gen se dovedesc pe cât de autoritare, pe atât de lipsite de logică argumentativă, aşa cum am demonstrat în volumul *Benzile desenate şi canonul postmodern* (2011, pp. 125-152). Ele întârzie acreditarea BD fie ca literatură, fie ca artă, din motive ce ţin mai degrabă de incultura criticilor decât de presupusele lipsuri intrinseci ale genului.

Pentru a proba faptul că banda desenată are dreptul să existe în interiorul unui canon flexibil şi tolerant, voi recurge la argumente de natură narativă şi psihologică, premisa studiului fiind aceea că dubla lor determinare este foarte asemănătoare cu cea a literaturii, cu precădere a prozei. Creatoare de valoare estetică, alături de stil, această determinare reciproc reciclativă (narativitate – creaţie de psihologie) se regăseşte cel mai bine în cazul romanului grafic, iar *Maus*, capodopera lui Art Spiegelman, constituie unul dintre cele mai fructuoase exemple de analiză de acreditare.

Narativitatea BD. Un estetism universal

Într-un mod edificator pentru legitimarea culturală a BD şi includerea ei ca gen sau specie literară, o parte importantă a argumentelor calitative ale istoricilor şi teoreticienilor este de natură *naratologică*. Cu alte cuvinte, banda desenată ar avea impact cultural şi relevanţă axiologică în primul rând pentru că structurile ei sunt, dacă nu mai variate şi mai bogate decât cele ale prozei, în orice caz foarte asemănătoare cu ale acesteia. Prin urmare, una dintre primele întrebări ce merită dezbătute este: nu ar trebui BD să fie inclusă în istoriile literare, mai degrabă decât în cele de artă sau civilizaţie? Şi care ar fi motivele pentru care, dacă i-am descoperi vocaţia naratologică pe filieră textuală şi am accepta-o ca validă, am omite BD din cadrul dicţionarelor, enciclopediilor şi istoriilor literaturii (aşa cum se întâmplă, de pildă, în spaţiul cultural românesc)? Să urmărim, într-o desfăşurare cronologică, o parte dintre punctele de rezistenţă ale demonstraţiei teoreticienilor BD care susţin calitatea naratologică a genului. Exemplele lor pot fi invocate convingător atunci când ne propunem să situăm banda desenată în rând cu literatura şi să-i oferim drepturi canonice egale cu ale acesteia, şi nu doar o aşteptare eternă la uşa din spate, pe care scrie, peiorativ, *Para-* sau *Subliteratură*.

Pionieratul istoric şi teoretic al acreditării genului este de dată relativ recentă în raport cu trecutul BD şi cantitatea de opere produse de aceasta. Iar argumentul naratologic survine, la rândul lui, destul de târziu, atât pentru spaţiul franco-belgian, cât şi pentru cel nord-american. Mai exact, abia în 1967, Pierre Couperie, Proto Destefanis, Édouard François, Maurice Horn, Claude Moliterni, Gérald Gassiot-Talabot vorbesc despre „figuraţie narativă" şi afirmă „valoarea narativă indiscutabilă a benzii desenate", dedicându-i un capitol intitulat „Technique narrative" (*Bande dessinée et figuration narrative*, pp. 179-204). Formele de naraţiune BD identificate de grupul de cercetători seamănă izbitor cu cele folosite în proză: *naraţiunea simplificată* („în ordine logică"), *naraţiunea paralelă* („două sau mai multe acţiuni obţinute prin juxtapuneri de scene diferite"), *naraţiunea accelerată* („descompusă în planuri succesive, foarte apropiate în timp", Couperie *et al.*, p. 187).

Peste mai bine de trei decenii, în *Système de la bande dessinée* (1999), unul dintre cei mai importanţi teoreticieni ai genului, Thierry Groensteen, defineşte BD ca „o specie narativă cu dominantă vizuală" (pp. 8, 14) şi o consideră un *sistem* ce poate fi analizat cu profit din perspectivă *estetică*, *semiotică*, *naratologică* sau *comparatistă* (p. 187). În opinia sa, naratologia, în mod special, „suferă de a fi fost elaborată doar cu trimitere la literatură" (Groensteen, 1999, p. 188), când

„poveștile în imagini" aparțin și ele, de fapt, genului narativ și pot servi ca material ilustrativ pentru orice demers de teorie literară. Pentru Groensteen, prejudecata că BD nu este literatură ar trebui demontată, iar paraliteratura s-ar cuveni să devină o parte integrantă a așa-numitei „literaturi mari".

În anii 2000, volumul editat de Anne Magnussen și Hans-Christian Christiansen *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics* (2000) atestă *valoarea teoretică* a benzii desenate și introduce genul într-un cadru ce cuprinde perspective hermeneutice preluate din domenii diverse, ca teoria media, studiile culturale, sociologia, semiotica sau poststructuralismul. Toate aceste domenii își extrag semnificațiile în primul rând din narativitatea benzii desenate, o trăsătură ce o face susceptibilă de a interacționa interdisciplinar și multicultural cel puțin la fel de satisfăcător ca proza.

Tot în anii 2000, Harry Morgan folosește sintagma „literatură desenată" în *Principes des littératures dessinées* (2003), asociind benzii desenate principii de *naratologie, gramatică și semiotică* (sunt citați, printre alții, Propp, Todorov, Genette, Eco). Și pentru el, BD funcționează cu ajutorul unor coduri narative și iconice, a căror descifrare presupune în primul rând o analiză semiotică, pornind de la raportul text-imagine (Morgan, 2003, p. 19). Chiar dacă, în accepțiunea lui Morgan, banda desenată nu este literatură pur și simplu, ci o formă „desenată" a acesteia, pașii teoretici spre acreditarea genului ca unul ce merită să stea lângă proză sau poezie sunt din ce în ce mai mari și mai convingători.

În 2005, Frédéric Pomier discută, în *Comment lire la bande dessinée?, valoarea estetică, emoțională și narativă* a BD, arătând că desenele se citesc și se privesc în același timp, ca într-un melanj dintre o narațiune scriptică și un tablou (p. 26). Deși nici Pomier nu asociază în mod direct banda desenată cu proza (cum nu o făcuse nici Morgan, înaintea lui), demonstrația sa arată cum, alături de reprezentarea prin imagine grafică, narativitatea rămâne una dintre trăsăturile fundamentale ale BD, aceasta din urmă putând fi clasificată atât ca artă, cât și ca *specie narativă* (Pomier, 2005, p. 35).

În fine, în 2009, Randy Duncan și Matthew J. Smith analizează și ei, în *The Power of Comics: History, Form and Culture*, *valoarea naratologică* a BD, de la structurile *simple* (enunțarea unei probleme; rezolvarea acelei probleme) la cele *complexe* (subdiviziuni ale poveștii principale; dezvoltări de personaje multiple; acțiuni în interiorul altor acțiuni în desfășurare) și până la cele *antinarative* (situații, întâmplări și personaje mai puțin comprehensibile, care evocă o stare, mai degrabă decât relatează o poveste) (p. 129). Tabloul argumentelor narative de validare culturală este astfel complet, iar alăturarea prozei și a benzii desenate, ambele dispuse la nivel textual pe același suport principal (hârtia), este din ce în ce mai fezabilă.

În prelungirea narativităţii, al doilea tip de argument la care recurg teoreticienii BD atunci când doresc să afirme legitimitatea culturală a genului este cel *estetic*. Ca răspuns la acuzaţiile de superficialitate, inconsistenţă şi lipsă de calitate artistică/literară, venite atât din partea necunoscătorilor genului, cât şi din zona de discurs a criticilor literari elitişti, banda desenată este analizată din perspectiva percutanţei sale estetice, demnă de a concura cu cea a graficii, picturii, prozei sau poeziei. Dacă putem vorbi de o estetică a BD, este aceasta una autonomă, specifică genului, sau ea împrumută trăsăturile altor arte/genuri, manifestându-se hibrid şi reciclativ?

Unul dintre primii cercetători care dezbat chestiunea *calităţii estetice* a benzii desenate este Jacques Marny, în *Le monde étonnant des bandes dessinées* (1968). În subcapitolul „Peut-on parler d'esthétique?", Marny pledează pentru o indiscutabilă valoare de sugestie a genului, citându-i pe Burne Hogarth, ale cărui desene din *Tarzan*, mărite şi expuse în 1967 la expoziţia BD de la Luvru, „duceau cu gândul la Michelangelo" (p. 258), şi pe Roy Lichtenstein, care introduce în pictura modernă tehnici, procedee şi cromatici specifice benzii desenate (p. 259). Pentru Jacques Marny, eficacitatea (primul şi cel mai important scop al oricărui desenator) nu este singurul atu al BD, ea fiind dublată de o puternică expresivitate, similară cu cea a picturii.

Trei ani mai târziu, Francis Lacassin, în *Pour un 9ème art. La bande dessinée* (1971), analizează, printre altele, „codurile ideografice" ale benzii desenate, arătând că transformarea sunetului în imagine constituie unul dintre mijloacele de expresie artistică specifice BD (p. 14). *Originalitatea stilistică* a BD stă şi în faptul că desenatorii pot recurge la procedee de hibridizare sinestezică, figurate însă diferit faţă de cele din literatura simbolistă.

La mijlocul anilor '80, Pierre Masson este şi mai categoric, în *Lire la bande dessinée* (1985), afirmând dreptul benzii desenate de a beneficia de un tratament estetic cel puţin egal cu al altor genuri. Pentru el, BD reprezintă un „spaţiu magic" în care „scriitura şi desenul fuzionează", *valoarea estetică* a acesteia fiind una de „artă exigentă": „Ceea ce e opera pentru teatru şi muzică este banda desenată pentru roman şi pictură, cinematografie şi chiar poezie" (Masson, 1985, p. 7). În descrierea lui Masson, BD arată ca o artă totală, o regină cel puţin a literaturii, cu deschideri spectaculoase către alte arte şi genuri.

Mai recent, spre sfârşitul anilor 2000, în *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean* (2007), Douglas Wolk afirmă *calitatea estetică* şi *valoarea filosofică* a comicsurilor, demonstrând că ele sunt perfect autonome: „o lume prin ea însăşi" (Mosson, 1985, p. 134) şi „un mediu cu propriile sale mecanisme, propriii săi inovatori, propriile clişee, propriile genuri, capcane şi libertăţi" (p. 14). Independenţa BD faţă de orice altă artă sau gen este marcată neechivoc: „Comicsurile

nu sunt proză. Comicsurile nu sunt filme. Ele nu sunt un mediu dirijat de text, cu adaos de imagini; nu sunt echivalentul unei proze narative sau al unei variante statice de film" (Wolk, 2007, p. 14) Chiar dacă Wolk nu susţine teza narativităţii benzii desenate (aşa cum o face în mai multe rânduri Groensteen), ci pe cea a trăsăturilor de gen autonom şi a apartenenţei la „a noua artă", potenţialul de valoare şi originalitate expresivă al BD este considerat unul inestimabil. În paranteză fie spus, sintagma de „a noua artă" – astăzi un loc comun al teoriei BD – pare să fi fost introdusă de Claude Beylie, care o foloseşte în 1964 în primul articol al unei serii intitulate *La Bande dessinée est-elle un art?*

În sfârşit, cel de-al treilea tip de argumente ce vizează legitimarea culturală a benzii desenate şi dreptul acesteia de a beneficia de un tratament egal cu cel acordat altor arte/genuri se referă la *universalitatea* ei, cu precădere pe filiera transmiterii unor *valori psihologice* general-umane. Conform unui astfel de argument, BD se încadrează în circuitul mondial al culturii şi reprezintă un bun de patrimoniu ce merită să fie salutat şi respectat. Din această perspectivă, ne putem întreba dacă valoarea universală a benzii desenate depinde într-o măsură majoră de statutul ei mixt – artizanal şi industrial; cu alte cuvinte, de unicat şi de produs de serie – şi dacă epoca digitalizării tehnicii desenului şi a mijloacelor de expresie artistică nu distruge acest statut special, reducând BD la un simplu obiect consumist (ca un pahar sau un pachet de detergent), realizat mecanic de orice posesor de tabletă grafică.

Susţinătorii tezei universalităţii BD compară frecvent genul cu alte arte, descoperindu-i aceeaşi forţă de expresivitate şi acelaşi potenţial de impact social, psihologic şi cultural – de cele mai multe ori, prin intermediul mijloacelor hibride ale narativităţii grafice. De pildă, Gérard Blanchard, în *Histoire de la bande dessinée* ([1969] 1975), se numără printre primii cercetători ce observă *actualitatea* permanentă a benzii desenate (o calitate care se adresează deopotrivă copiilor şi publicului matur) şi o asociază, din punctul de vedere al tehnicii artistice şi influenţei sociale, cinematografia (p. 214).

În anii '70, Pierre Fresnault-Deruelle propune, în *La Bande dessinée. Essai d'analyse sémiotique* (1972), o analiză structurală a BD, folosindu-se de repere de teorie literară ca Barthes sau Todorov pentru a demonstra că „instanţele narative" ale benzii desenate, în ciuda reducerii la convenţie şi a codificării extreme, au un grad de *complexitate* comparabil cu cel al oricărui alt gen artistic (pp. 111-119). Combinaţia dintre complexitatea structurală a operei şi popularitatea acesteia în rândul unor categorii diferite de cititori permite BD să capete *caracter universal*: „Banda desenată ne pare unul dintre domeniile cele mai importante ale literaturii mondiale [...]", Tintin şi Alix

fiind „ceea ce fuseseră Jules Verne şi Alexandre Dumas pentru părinţii noştri" (Fresnault-Deruelle, 1972, p. 13).

Pentru Serge Tisseron şi teza sa de doctorat din 1975 (devenită *Histoire de la psychiatrie en bandes dessinées*, 1978), *caracterul interdisciplinar* al BD o transformă într-un *instrument pedagogic* cu deschidere universală, de cea mai mare importanţă pentru profesori, cercetători şi studenţi (vezi titlul tezei pentru obţinerea titlului de doctor în medicină, susţinută public pe 19 decembrie 1975 la Universitatea Claude Bernard – Lyon I: *Contribution à l'utilisation de la bande dessinée comme instrument pédagogique: Une tentative graphique sur l'historire de la psychiatrie*). *Valoarea de instruire* a BD reapare şi în *Psychanalyse de la bande dessinée* (1987), volum dedicat de Tisseron identificării şi analizei „spaţiului psihic" al acestui gen, apropiat de vis şi fantasmă (pp. 80-82). Mai mult decât atât, în teza sa de doctorat, Tisseron optează pentru o formulă hibridă de prezentare academică, îmbinând textul ştiinţific cu grafica BD, într-o încercare curajoasă de a demonstra că genul nu are nici graniţe de formulă, nici restricţii de exprimare.

La începutul anilor '90, M. Thomas Inge, în *Comics and Culture* (1990), pomeneşte de *influenţa culturală mondială* a benzii desenate (Picasso, Warhol şi Lichtenstein fiind citaţi ca personalităţi artistice apropiate de BD) şi îi afirmă dubla valoare: *culturală* şi *sociologică* (p. xvii). Pentru el, comicsurile sunt, în acelaşi timp, o *formă de comunicare*, o *artă grafică*, o *naraţiune* şi o *dramaturgie* (Inge, 1990, pp. xviii-xix). Mai vechea teză a narativităţii BD este completată aici de cea a apartenenţei la un fel de supragen sintetic, cu aplicabilitate şi deschidere de receptare universale.

Despre universalitatea BD vorbeşte şi Will Eisner în *Graphic Storytelling and Visual Narrative* ([1996] 2008), dintr-un punct de vedere similar cu cel al lui Inge: „naraţiunea vizuală" (o combinaţie de povestire şi grafică, în accepţiunea lui Eisner) generează „imagini înţelese la nivel universal", cu alte cuvinte o comprehensibilitate accesibilă oricărui privitor/cititor (p. xi). Ca în toate demersurile sale teoretice, Eisner procedează şi el în maniera ambivalentă a lui Tisseron, îmbinând în *Graphic Storytelling...* desenul personal şi explicaţiile savante, rezultatul final ajutând la popularizarea BD prin chiar mijlocul ei specific: naraţiunea desenată. Modalitatea aceasta hibridă de lucru apare şi la Scott McCloud, alt teoretician celebru al formelor de exprimare BD, de exemplu în *Understanding Comics. The Invisible Art* (1993), o carte prin care publicul învaţă cum să realizeze o bandă desenată cu ajutorul benzii desenate instructive pe care tocmai o citeşte.

Pentru unii cercetători, universalitatea benzii desenate ţine şi de universalitatea lecturii pe care genul o propune şi o încurajează: o

lectură complexă, dar accesibilă, multifațetată, dar ușor de înțeles. De pildă, în *Lire la bande dessinée* (2002), reeditarea cărții sale *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée* (1991), Benoît Peeters preia întrebarea fundamentală a oricărui cititor care dorește să afle secretele genului: cum ar trebui citită o bandă desenată? Răspunsul său, democratic și valorizant, este neechivoc: „Dar în toate manierele și în toate sensurile posibile. Din lecturile naivă ori savantă, politică, sociologică, filosofică sau psihanalitică, nici una nu trebuie interzisă a priori" (pp. 10-11). Gen *global*, *complex*, banda desenată se supune actului lecturii ca orice text și nu mai poate fi tratată ca o rudă săracă și inexpresivă a literaturii.

În anii 2000, Thierry Groensteen dezvoltă și el chestiunea validității universale a benzii desenate. În opinia cercetătorului francez, faptul că BD este deopotrivă o artă grafică și una narativă – cu accentul pe ultimul termen (*La bande dessinée. Une littérature graphique*, 2005) – o ajută să capete mai ușor *valoare istorică* și *de patrimoniu* (pp. 4-5) și să se încadreze în circuitul canonic global, precum și în cele curriculare locale. Formula „literatură grafică" reapare, într-o formă ușor modificată (aceea de „narațiune grafică"), în alt volum al lui Groensteen, *Un objet culturel non-identifié* (2006), unde autorul descrie banda desenată ca pe o „sinteză inedită între ambiția narativă și reprezentarea grafică" (p. 53).

Cât despre Ann Miller, în *Reading Bande Dessinée. Critical Approaches to French-language Comic Strip* (2007), ea discută *valoarea naratologică* a BD, dar și *calitatea identitară* universal valabilă pe care aceasta o poate avea, de exemplu în serii care aduc în centrul atenției *identitatea națională*, popularizând-o, în același timp, la nivel global (*Astérix*, o bandă desenată tradusă în limbi și spații culturale extrem de diverse, inclusiv în latină) (pp. 152-159). Valoarea de *recuperare istorică* a benzii desenate, în cadre ce pot face obiectul unei analize de studii culturale, se regăsește și la noi, prin seriile desenate publicate în anii 1967-1989 în revista *Cutezătorii* sau, mai recent, prin albume BD ca *Iancu Jianu*, de Vali Ivan (2011), *Ioniță Tunsu, un haiduc de București*, de Marius Leștaru și Puiu Manu (2013), sau cărți de popularizare a istoriei cu ajutorul BD (*Dacia. Războaiele cu romanii. Volumul I. Sarmizegetusa*, de Radu Oltean, 2013).

Psihologia naraţiunii grafice. *Maus*, de Art Spiegelman

Poate cel mai bun exemplu de legitimare a BD ca gen literar/narativ ce îşi produce capodoperele la fel ca proza sau poezia şi merită să fie prezent în orice instrument canonic (istorie literară, monografie critică, dicţionar, enciclopedie, antologie, manual ş.a.m.d.) este romanul grafic *Maus* al lui Art Spiegelman, realizat între 1973 şi 1991 şi publicat integral în Statele Unite în 1996, sub titlul *The Complete Maus*. Poveste zoomorfică dramatică a Holocaustului, în care naziştii sunt reprezentaţi ca pisici, evreii ca şoareci, polonezii ca porci şi americanii sub forma câinilor, *Maus* surprinde, prin istoria protagonistului Vladek Spiegelman, un negustor polonez de origine evreiască arestat abuziv de nazişti şi deportat la Auschwitz, trei traume masive ale celui de-al doilea război mondial: trauma ştergerii identităţii culturale şi sociale de dinainte de război (comunităţile, reţelele de solidaritate, profesiile tradiţionale – toate ameninţate de spectrul războiului în Europa Centrală), trauma purificării etnice din timpul războiului (lagărele, tortura, crimele metodice ale nazismului) şi trauma dispersiei psiho-identitare de după război (inadaptarea supravieţuitorului la noua societate pluralistă din Statele Unite, unde emigrează după conflict, în speranţa unei vieţi mai bune).

Cele două coordonate epice în jurul cărora se structurează povestea desenată a lui Spiegelman, corespunzătoare cu două dintre cele mai importante calităţi ale benzii desenate, sunt *profilul narativ complex* şi *valoarea de document istoric şi psihologic*. Cu alte cuvinte, *Maus* este deopotrivă un *roman desenat* subtil, ce concurează cu orice proză postmodernistă intertextuală, şi un *album grafic* terifiant al ororilor nazismului şi al suferinţelor populaţiei evreieşti persecutate în cel de-al doilea război mondial. Din prima perspectivă, *Maus* se aseamănă cu filmul artistic al lui Roberto Benigni *La vita è bella* (1997); din cea de a doua, cu seria de documentare TV *Apocalypse. La 2ème guerre mondiale* (2009).

Procedeele narative întrebuinţate de Art Spiegelman se dovedesc pe cât de diverse, pe atât de rafinate, autorul concurând la nivelul distribuţiei registrelor textuale cu orice *Tel-Quel*-ist respectabil. O simplă enumerare poate da seama de gradul de sofisticare al scriiturii grafice, readucând în atenţie întrebarea fundamentală a acestui studiu: este banda desenată demnă de a fi legitimată cultural prin mijloacele ei de expresie? Sau, în termeni mai simpli: sunt aceste mijloace suficient de solide pentru a o impune?

Exemplele din romanul lui Spiegelman nu lasă loc nici unui dubiu. *Autoficţiunea grafică* (autorul real Art devine şoarecele Artie, care

își spune propria poveste, pe măsură ce o recompune pe cea a tatălui, Vladek – începând cu p. 13 în ediția românească), *metaautoreferențialitatea* (Artie îi propune lui Vladek să îl deseneze în chiar romanul grafic pe care îl citim – p. 14), *hibridizarea intertextuală și iconică* (romanul grafic conține o fotografie desenată, prezentă la p. 19, dar și o fotografie reală, ținută într-o mână desenată, la p. 102), *metaiconicitatea metareală* (Artie a desenat o BD în stilul *comix*-urilor lui Robert Crumb, intitulată *Prizonier pe planeta Iad*; aceasta apare în interiorul romanului grafic, fiind citită din *off* chiar de către personaj, care o ține între propriile degete desenate, dar aceeași BD există și în afara romanului, fiind publicată de autorul real Art Spiegelman în *Short Order Comix* nr. 1/1973), *reciclarea de mijloace grafice intermediare* (romanul conține schițe și crochiuri, cum ar fi planul ascunzătorii din pivniță al locuinței din ghetou, desenat de Vladek pe un blocnotes pentru fiul său, la p. 112), *deconstrucția actului narativ*, ce corespunde unei deconstrucții identitare, pe filiera clișeelor psiho-sociale („Mă îngrijorează o chestie apropo de cartea pe care o fac despre el...", spune Artie despre Vladek la p. 133; „De multe ori, tata e fix ca-n caricaturile rasiste cu jidanul bătrân și zgârcit"), *mise-en-abîme-ul autoreciclativ* (Artie îi arată tatălui său schițe ale romanului grafic despre viața acestuia, cu evreii spânzurați la Sosnowiec și cu replica lui de atunci – p. 135, făcând, de fapt, o buclă grafică și narativă ce recuperează p. 85 din *Maus*), *relativizarea realității prin tratarea BD ca viață și a vieții ca BD* (Artie își notează într-un carnețel – și anunță că își notează – conversația ce are loc în momentul respectiv al romanului grafic în care evoluează), *conștiința limitelor narative și a relației delicate dintre drama Holocaustului și reprezentarea desenată a acesteia* („E penibil. Încerc să reconstitui o realitate mai urâtă decât cele mai negre coșmaruri ale mele. Și-ncerc să fac asta în benzi desenate! Cred că e prea mult pentru mine" – Artie, la p. 176), *deconstrucția convenției BD* (Art Spiegelman, autorul romanului grafic *Maus*, pătrunde în paginile propriei cărți și se reprezintă la planșeta de lucru sub formă umană desenată, cu o mască de iepure prinsă de cap, pentru a face și el parte, simbolic, din rândul personajelor antropomorfice – p. 201) – toate sunt mijloace narative complexe prin care Spiegelman le transmite cititorilor povestea dramei colective a evreilor supuși persecuțiilor naziste. În mod paradoxal, ludicitatea construcției nu relativizează drama Holocaustului și a supraviețuitorilor lagărelor, minimalizându-le astfel impactul în conștiința publicului, ci, dimpotrivă, sporește percepția cititorilor asupra ororilor nazismului, prin deconstrucția marilor ricoșeuri traumatice ale genocidului. Așa se întâmplă, de pildă, în pasajele intertextuale din *off* despre psihiatrul lui Artie (cel care îi analizează fiului moștenirea traumatică lăsată de tată): „Are casa plină de pisici

şi câini vagabonzi. Oare pot să menţionez asta sau îmi stric toată metafora?" (p. 203) sau în scena de adnotare a unei fotografii desenate de pe biroul psihiatrului: „Poză cu o pisică. Pe bune!" (p. 203).

Funcţiile romanului *Maus* ce rezultă din întrepătrunderea de reţele narative şi grafice propusă de autor par a fi: documentarea (prin rememorare) a Holocaustului, fixarea acestuia în conştiinţa colectivă şi sensibilizarea generaţiilor care nu au trăit ororile celui de-al doilea război mondial. Prin etajarea narativă şi hibridizarea de mijloace stilistice şi retorice, problematica identitară din *Maus* (etnică, rasială, general umană) este pusă într-o relaţie directă de maxim impact emoţional şi forţă de sugestie cu cea a crimei (cu toate variantele ei: trădare, tortură, genocid) şi cu cea a traumei psihosociale (individuale şi colective).

Valoarea de document istoric şi psihologic a romanului *Maus* se raportează, în principal, la descrierea grafică a ororilor războiului, a ghetourilor şi a lagărelor de concentrare şi la investigarea traumelor adânci declanşate de terorizarea permanentă a comunităţii evreieşti. De fapt, nu există capitol al cărţii care să nu detalieze dislocările identitare, dezumanizarea forţată a individului şi crima cu substrat etnic. Exemplele, directe sau aluzive, documentează Holocaustul cu precizia unei anchete istorice şi forţa de sugestie a unei psihanalize colective: vinovaţi şi nevinovaţi, călăi şi victime – cu toţii trec prin radiografia grafică a lui Spiegelman şi rămân în conştiinţa cititorului la fel de pregnant ca o fotografie sau o reconstituire cinematografică a momentului războiului.

Întotdeauna, soluţiile narativ-desenate alese de Spiegelman vizează surprinderea dereglării normalităţii sub presiunea anormalităţii criminale. Abuzurile se regăsesc la tot pasul, de la cele verbale la cele fizice. Uneori, ele sunt prezentate sub forma mărturiei directe; alteori, prin aluzie sau sugestie desenată. De exemplu, în prezentul rememorării episoadelor de detenţie, în timp ce Vladek pedalează pe o bicicletă medicinală în Statele Unite, i se vede, într-un cadru pe lăţime secţionat de conturul casetei, numărul matricol de la Auschwitz, tatuat pe braţ (p. 14). În altă situaţie, la p. 35, sub zvastica nazistă dintr-o localitate apare un panou cu inscripţia: „Acest oraş a fost curăţat de evrei", marcând începuturile persecuţiei pe criterii etnice. Iar în lagărul de detenţie din 1939 de lângă Nürnberg, un ofiţer german exteriorizează cu satisfacţie prejudecata hoţiei subînţelese a evreului atunci când examinează palmele prizonierului polonez Vladek Spiegelman: „N-ai lucrat o zi în toată viaţa ta! Nu-ţi face griji, jidane, îţi găsim noi de lucru!".

În naraţiunea grafică a lui Spiegelman, dezumanizarea capătă proporţii dramatice, pe măsură ce arbitrariul crimei devine cotidian, iar iminenţa purificării etnice la nivel colectiv îi face pe unii dintre

supraviețuitori să intre în competiție cu înșiși salvatorii lor. De exemplu, la p. 115, evreul informator înfometat e găzduit din milă și primește o ultimă fărâmă de mâncare în adăpostul secret al familiei lui Vladek, după care, dimineața, pleacă și își denunță gazdele la Gestapo.

Distorsiunile psihologice îmbracă forme dintre cele mai diverse, de la exteriorizarea prejudecăților la acțiunea criminală propriu-zisă. La p. 151 problema stigmatizării colective este descrisă în latura ei grotescă (copiii polonezilor sunt învățați că evreii îi bagă în sac și îi mănâncă), la p. 121 apar relatări despre teroarea nazistă din ghetou (unul dintre gestapoviști „[…] împușcă un evreu pe zi doar așa, ca să se distreze"), în timp ce la p. 232 arbitrariul criminal din lagăre apare în latura lui cea mai concretă, de genocid: „Pe ăia norocoși îi terminau în camerele de gazare înainte să-i împingă-n groapă. Ceilalți trebuiau să sară-n groapă de vii... […] Strângeau grăsimea de la corpurile arse și o turnau la loc, ca să ardă toți mai bine". Aleatoriul supraviețuirii Holocaustului este și el tematizat, sub aspectul unui adevăr enunțat de psihiatrul lui Artie (el însuși un supraviețuitor al pogromului): „Dar n-au supraviețuit cei mai buni, nici n-au murit cei mai buni. Totul a fost la întâmplare" (p. 205).

Din punctul de vedere al grafismului, majoritatea procedeelor întrebuințate de Art Spiegelman caută să pună în acord tridimensionalitatea psihologiei umane (cu precădere, pe cea a victimei) cu bidimensionalitatea spațiului BD. Scepticii s-ar putea întreba aici dacă spațiul aplatizat al benzii desenate (și încă unul schițat printr-o cromatică minimală, de alb, negru și gri) este cel mai potrivit pentru a surprinde abisalitatea psihologiei individuale (și mai ales traumele persoanei confruntate în permanență cu iminența morții). Răspunsul este dat de însești diversitatea și nuanțele mijloacelor de expresie grafică existente în *Maus*.

Trei sunt procedeele principale folosite de Spiegelman pentru a da consistență maximă dramei Holocaustului: *hibridizarea grafică*, *esențializarea desenului* și *dislocarea grafică*.

Hibridizarea grafică oferă soluția problemei cu care autorul se confruntă de la începutul proiectului său romanesc: cum să relaționezi universul artistic relaxat al benzii desenate comice cu cel istoric tragic al Holocaustului? Cine deschide paginile romanului grafic *Maus* observă imediat acomodarea surprinzătoare a contrariilor: personajele lui Spiegelman aparțin zonei BD comice (populată cu „animăluțe" drăgălașe și aparent nevinovate), dar narațiunea și tiparul grafic țin de zona BD dramatice/realiste (în care personajele au aspect uman, suferă, comit fărădelegi, mor ș.a.m.d.). Alegerea desenatorului este deliberat hibridizantă, chipurile și o parte a anatomiei personajelor fiind reprezentate animalier (cozi, aripi, mustăți etc.), în timp ce

expresivitatea facială, degetele mâinilor, îmbrăcămintea şi încălţămintea sunt în întregime umane. Rezultă o formă de expresie neobişnuită, inconfortabilă pentru unii cititori, extrem de percutantă şi de sugestivă pentru alţii, la intersecţia dintre două genuri care se reciclează reciproc: unul socotit, la nivelul prejudecăţilor, „neserios" şi cu impact „caricatural" (BD comică) şi altul cu valenţe grave şi impact realist (BD dramatică).

Esenţializarea desenului ajută şi ea, în *Maus*, la înţelegerea marilor traume individuale şi colective ale Holocaustului. Spiegelman optează pentru redarea grafică minimalistă a sentimentelor (în general, printr-o simplă deplasare sau accentuare a liniei sprâncenelor şi prin modificarea dimensiunilor gurii personajelor), ceea ce sporeşte efectul de empatie la nivelul lecturii. De exemplu, suferinţa este reprezentată prin ridicarea botului şoarecilor şi alungirea triunghiulară a gurii acestora, mirarea, prin accentuarea tăieturii ochilor în sus, supărarea, printr-o accentuare a tăieturii ochilor în jos. Uşurarea sau fericirea sunt grafiate prin arcuirea sau rotunjirea sprâncenelor în jos, iar groaza, prin mărirea orbitei oculare sau introducerea de cearcăne negre sub aceasta. Când stropi de transpiraţie sar de pe feţele personajelor, este vorba despre o spaimă bruscă, iar atunci când vedem aburi negri ieşind din capul cuiva, avem de-a face cu o supărare, o frustrare sau un acces de furie.

Dislocarea grafică acţionează ca un relansator iconic, menit să dinamiteze fluxul narativ şi desenat şi să atragă atenţia asupra unei anumite scene, în general cu valoare emblematică. Schimbarea dimensiunii casetei este una dintre modalităţile cele mai frecvente de dislocare grafică în scop simbolic sau de pedagogie etică. De exemplu, la p. 81, în scena în care ofiţerii Gestapoului confiscă mobila din casele evreilor, apare o casetă mai mică, în care un ofiţer nazist îi spune proprietarului proaspăt deposedat: „Aveţi gusturi excelente la mobilă, Herr Zylberberg. Mulţumesc", urmată de o casetă mai mare, dramatică, în care acelaşi ofiţer anunţă, cu o satisfacţie sadică: „Oamenii mei vin imediat să ia şi patul soţiei!". Altă modalitate de accentuare simbolică a traumelor prin dislocarea desenului este scoaterea casetei din poziţia firească în pagină şi mutarea ei pe diagonală, aşa cum se întâmplă la p. 33, pentru a accentua depresia postnatală a Anjei, soţia lui Vladek. În fine, spargerea casetei prin introducerea de *zoom*-uri grafice pe o anumită porţiune a acesteia pune în lumină câte un detaliu terifiant ce amplifică dramatismul scenei (de exemplu, păduchii mişunând pe corpurile deţinuţilor de la Auschwitz, măriţi într-un desen circular cu aspect de lentilă de lupă, la p. 251). Şi în acest caz, între naraţiunea vizuală şi analiza psihologică se stabileşte un raport de interdependenţă cu efecte de sugestie ce concurează în forţă, rafinament şi varietate cu cele ale prozei.

Concluzii. În favoarea unei legitimări necesare

Argumentele și exemplificările studiului de față arată că banda desenată și, mai ales, romanul grafic denotă o perfectă legitimitate estetică și merită validate canonic în istorii literare (sau de artă), manuale, antologii, dicționare, enciclopedii ș.a.m.d. În primul rând prin narativitatea elaborată, dar și prin deschiderile grafice subtile din punct de vedere psihologic, BD înlătură orice obiecție de schematism artistic, nesubstanțialitate de gen sau irelevanță axiologică și demonstrează că are același grad de reprezentativitate pentru istoria culturală mondială ca proza sau filmul. Literatură (așa cum am încercat să sugerez aici), artă grafică sau o a „noua artă", complet diferită de toate celelalte, banda desenată nu mai poate fi ignorată sau exclusă din sistemele de valori culturale ale secolului XXI decât din motive de ignoranță estetică sau rea-voință teoretică.

În spațiul autohton, un pas decisiv spre legitimarea culturală a genului și acceptarea sa ca parte canonică integrantă a fost făcut prin apariția *Istoriei benzii desenate românești* (2010), scrisă de Dodo Niță și machetată de Alexandru Ciubotariu. Proliferarea unor bloguri istorice, teoretice și ilustrative dedicate domeniului, în frunte cu *benzidesenateromânești.blogspot.com*, este și ea de natură să încurajeze canonizarea BD. În fine, activitatea unor cercetători și profesori universitari din domenii foarte diferite (de la literatură până la științe politice), ca Mircea Mihăieș, Adrian Cioroianu, Corin Braga, Ioan Stanomir, Ruxandra Cesereanu sau Mihai Iacob – cu toții uniți de același interes academic pentru banda desenată –, ar putea, în viitorul apropiat, să se concretizeze prin apariția unor cărți istorice sau teoretice care să ridice gradul de percepție publică asupra importanței și complexității genului. Din aceste motive, BD are șanse semnificative să-și schimbe statutul și poziția în câmpul cultural autohton, într-o manieră profitabilă pentru toate părțile implicate: autori, critici și cititori.

Bibliografie

Opere citate. Benzi desenate

Ivan, Vali, *Iancu Jianu*, Editura Cartoon Press, București, 2011.
Leștaru, Marius; Manu, Puiu, *Ioniță Tunsu, un haiduc de București*, Editura HAC, București, 2013.

Oltean, Radu, *Dacia. Războaiele cu romanii. Volumul I. Sarmizegetusa*, Editura Art Historia, București, 2013.
Spiegelman, Art, *Integrala Maus*, Editura Art, București, 2012.

Opere citate. Istorie și teorie literară

Blanchard, Gérard, *Histoire de la bande dessinée*, Marabout Université, Verviers, [1969] 1975.
Couperie, Pierre; Destefanis, Proto; François, Édouard; Horn, Maurice; Moliterni, Claude; Gassiot-Talabot, Gérald, *Bande dessinée et figuration narrative*, Musée des Arts Décoratifs/Palais du Louvre, Paris, 1967.
Duncan, Randy; Smith, Matthew J., *The Power of Comics: History, Form and Culture*, Continuum, New York, Londra, 2009.
Eisner, Will, *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, W.W. Norton & Company, New York, Londra, [1996] 2008.
Fresnault-Deruelle, Pierre, *La Bande dessinée. Essai d'analyse sémiotique*, Hachette, Paris, 1972.
Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, PUF, Paris, 1999.
Groensteen, Thierry, *La bande dessinée. Une littérature graphique*, Éditions Milan, Toulouse, 2005.
Groensteen, Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Éditions de l'An 2, f.l., 2006.
Inge, M. Thomas, *Comics and Culture*, University Press of Mississippi, Jackson, Londra, 1990.
Lacassin, Francis, *Pour un 9e art. La bande dessinée*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1971.
Magnussen, Anne; Christiansen, Hans-Christian, *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, Copenhaga, 2000.
Manolescu, Ion, *Benzile desenate și canonul postmodern*, Editura Cartea Românească, București, 2011.
Marny, Jacques, *Le monde étonnant des bandes dessinées*, Centurion, Paris, 1968.
Masson, Pierre, *Lire la bande dessinée*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1985.
McCloud, Scott, *Understanding Comics: The Invisible Art*, Kitchen Sink Book for Harper Perrenial, New York, 1993.
Miller, Ann, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Intellect, Bristol, Chicago, 2007.
Niță, Dodo; Ciubotariu, Alexandru, *Istoria benzii desenate românești. 1891-2010*, Editura Vellant, București, 2010.
Morgan, Harry, *Principes des littératures dessinées*, Éditions de l'AN 2, f.l. 2003.
Peeters, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, Paris, 2002.
Pomier, Frédéric, *Comment lire la bande dessinée?*, Klincksieck, Paris, 2005.
Tisseron, Serge, *Histoire de la psychiatrie en bandes dessinées*, Savelli, Paris, 1978.
Tisseron, Serge, *Psychanalyse de la bande dessinée*, PUF, Paris, 1987.
Wolk, Douglas, *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*, Da Capo Press, Cambridge, Massachusets, 2007.

Dezbatere

Participă: Corin Braga, Marius Conkan, Raluca Mărginaş, Flaviu Pătrunjel, Doru Pop, Simina Raţiu, Andrei Simuţ, Călin Teutişan, Radu Toderici, Mihaela Ursa

Corin Braga: Dragi prieteni, dragi colegi, dragi (foşti şi actuali) doctoranzi, ne revedem cam rar, din jumătate în jumătate de an, dar cred că o facem cu spor şi eficacitate. Astăzi îl avem invitat pe Ion Manolescu, un specialist în videologie şi în literatură, dar, iată, şi în benzi desenate, care ne-a propus spre discuţie tema legitimităţii benzilor desenate în estetica actuală, în artele actuale. Alături de propunerile teoretice el ne prezintă şi un studiu de caz, o analiză pe o bandă desenată, *Maus* de Art Spiegelman, care înţeleg că s-a tradus şi în româneşte. Ca să nu mai pierdem vremea, îi dau cuvântul cu rugămintea de a face nu atât un rezumat, ci să meargă *to the point*, să pună în evidenţă esenţa demersului său, după care să intrăm în discuţii, să-i punem întrebări, să comentăm.

Ion Manolescu: În primul rând, bună seara şi vă mulţumesc pentru invitaţie. Sunt foarte bucuros că am reuşit să ajung la această întâlnire. Principala întrebare pe care mi-am pus-o este: cum putem să legitimăm banda desenată din punct de vedere cultural şi s-o valorizăm canonic într-un spaţiu autohton puţin permeabil la această formă de *literatură desenată*? Argumentele mele au mers în două direcţii. Una este legată de narativitatea benzii desenate, cu toate valorile ei: teoretică, ideologică şi estetică. Combinaţia dintre scenariu şi grafism (desene) poate fi discutată aici în termeni de structură şi expresivitate, la fel cum, în cazul unui roman sau al unei picturi, vorbim despre „stil", „trăsături", „metode", „efecte", „forme" ş.a.m.d. Iar cealaltă direcţie ar fi direcţia psihologică. Ar fi vorba despre felul în care banda desenată vehiculează valori psihologice general umane, prin mijloace grafice specifice. Să ridici pe jumătate, dintr-o simplă tuşă de creion, sprâncenele unui personaj ce urmează să fie executat pare un lucru simplu. Poate şi este. Dar să procedezi astfel şi să transmiţi cititorului senzaţiile de spaimă silenţioasă şi aşteptare demnă în faţa morţii nu e la fel de uşor. Cu un vârf de creion sau de penel, autori BD ca Hugo Pratt, Art Spiegelman, Jacques Tardi sau Enrique Breccia reuşesc acest lucru cu o expresivitate demnă de romanele lui Dostoievski, Hemingway sau Bolaño. Deci, narativitate, pe de o parte, psihologie, pe de alta. Sunt două argumente care ar permite asocierea benzii desenate cu alte specii, genuri sau

chiar arte ce beneficiază de un tratament canonic firesc, cum ar fi, să zicem, proza, poezia sau grafica. Studiul meu de caz a fost realizat pornind de la romanul grafic *Maus* al lui Art Spiegelman. Acesta îmbină perfect cele două condiţii (narativitatea şi psihologia) într-o formă hibridă despre care s-ar putea scrie teze de licenţă sau doctorat.

Marius Conkan: Consider bine-venită sinteza teoretică de la începutul eseului dumneavoastră, iar analiza romanului grafic *Maus* mi se pare inedită şi interesantă. Vă propun însă o comparaţie, referindu-mă la un caz oarecum asemănător, aşa încât nu cred că paralela este forţată. De pildă, din a doua jumătate a secolului XX, discursul critic legitimator a început să fie practicat de anumiţi teoreticieni străini care încercau să justifice stilistic şi cronotopic literatura *fantasy*, raportând-o constant la esteticile *mainstream* şi la legile realităţii. Inevitabil, un atare demers a ajuns uneori să opereze cu categorii imprecise şi ambigue, astfel încât literatura *fantasy* a fost interpretată în general (dar şi din perspectiva genurilor) ca „teritoriu al imposibilului", ilustrative fiind, în acest sens, inclusiv definiţiile oferite ficţiunilor *fantasy* (şi inventariate într-un dicţionar critic realizat de Gary K. Wolfe). Din acest punct de vedere, care consideraţi că ar fi riscul unui discurs similar de legitimare în cazul benzii desenate?

Ion Manolescu: Cred că în cazul spaţiului cultural autohton problema e un pic diferită. După cum se observă cu uşurinţă, noi nu beneficiem de o piaţă dezvoltată a benzii desenate, aşa cum se întâmplă, de pildă, în spaţiul american sau în cel japonez. Nu mai vorbesc de spaţiul franco-belgian, care ne-a influenţat preferinţele de lectură BD, mai ales în a doua jumătate a secolului XX. Nu există, cu alte cuvinte, un circuit firesc care să vehiculeze banda desenată între autori, editori şi public. Practic, bâjbâim. Ne aflăm, de un secol încoace, într-o zonă de pionierat total în domeniul benzii desenate. Nu sunt decât foarte puţine librării specializate, există prea puţini critici şi istorici dedicaţi analizei fenomenului. E o constatare sociologică, nu o atribuire de vinovăţii. Mai neplăcut (dar aceasta e legea cererii şi a ofertei, nu-i aşa?), nu întâlnim în România acel public vast care să fie interesat de subdiviziunile benzii desenate. Un public care să cumpere consecvent albume sau reviste BD, forţând editorii să diversifice oferta, să crească tirajele, să multiplice evenimentele promoţionale. Din acest punct de vedere, numărăm doar o mână de pasionaţi (exagerez... probabil, suntem câteva sute în toată ţara), fiecare cu ticurile şi marotele sale. Bine că îi avem şi pe aceştia! Mulţi descarcă sau citesc online banda desenată pentru că nu o găsesc în librăriile româneşti. Şi atunci, neexistând circuitul firesc, neexistând piaţa şi nici relaţia naturală între toate componentele ei

(autor – editor – produs material – cumpărător), ne întrebăm: nu ar fi util totuşi să pornim de la un discurs de legitimare? Mai exact, nu am putea să ajutăm publicul să conştientizeze rolul pe care banda desenată îl joacă în orice cultură sau civilizaţie? Inclusiv la noi. Pare un demers prăfuit, aproape paşoptist în elan şi utopie... Dar foarte necesar, când vrei să atragi atenţia asupra unui produs, nu mai vorbesc asupra unei noi forme de expresie artistică. La urma urmei, nici literatura cu haiduci, nici cea sentimentală (*à l'eau de rose*, cum spun francezii), nici SF-ul sau *cyberpunk*-ul n-au apărut în spaţiul autohton de la sine! Cineva le-a scris. Altcineva a riscat şi le-a scos pe piaţă. Altcineva le-a promovat. Publicul a început să fie interesat. A cumpărat produsele respective. Criticii (mai mult sau mai puţin specializaţi) s-au pus în mişcare. Mai mult interes, mai multă cerere. Mai multă cerere, mai multe produse. Nu fac teoria chibritului. Dar, în cazul benzii desenate, lucrurile nu par să meargă atât de uşor... Şi nici atât de firesc. Editorii dau vina pe public („Degeaba scoatem reviste sau albume! Nu se cumpără!"), publicul arată cu degetul spre editori („Degeaba vrem să cumpărăm reviste sau albume! Nu le scot!"). Nişa pasionaţilor români de BD rămâne ca mica vizuină a şoricelului Jerry, din *Tom şi Jerry*: largă în interior, minusculă la suprafaţă. Cred, aşadar, că ne aflăm încă într-o etapă de pionierat. Am încercat să-mi demonstrez ideea arătând că, măcar în domeniul exegezei critice şi istorice BD, în România există prea puţine contribuţii. O mare parte dintre ele sunt semnate de Dodo Niţă, inimosul şi consecventul istoric craiovean al domeniului şi principalul promotor de evenimente culturale BD în ţară, unele cu participare internaţională. Simplificând: nu avem suficientă bibliografie autohtonă încât să putem trece relaxat la etapa a doua de care pomeneam mai devreme, cea care se referă strict la identificarea şi valorificarea particularităţilor stilistice sau retorice ale BD. Înainte de a scrie teza de doctorat despre Puiu Manu, Mircea Arapu sau Tamba, ar fi util să ştim *cine* sunt aceştia... Prin urmare, eu aş insista asupra rolului formator pe care îl joacă cei care ţin discursuri de tip legitimator. Un tip de discurs încă necesar la noi, în mod evident anacronic în alte culturi.

Mihaela Ursa: Am şi eu o mică observaţie legată de necesitatea unui discurs de legitimare: nu cumva, formulându-l cum spuneţi mai sus, riscaţi să pierdeţi din vedere obiectul lui? Nu pun la îndoială nevoia de legitimare, cu totul îndreptăţită din motivele pe care le-aţi expus, dar mă întreb dacă formularea unei descrieri de statut din această perspectivă transmite ideea cea mai fericită. Dacă e nevoie să te legitimezi, accepţi automat că există nişte raţiuni pentru care legitimitatea ta nu e evidentă şi sigur că le-aţi expus deja mai ales în prima parte a prelegerii dumneavoastră Dar strădania aceasta

de a „naturaliza" BD în canonul literar face mai degrabă, după mine, un deserviciu benzii desenate. Instrumentarul canonizării de tip literar, ca şi teoria literară care deserveşte canonul sunt totuşi oarbe faţă de provocările şi tehnicile specifice hibridului grafo-textual. Prin urmare, pentru a fi integrată în canonul literar, BD e obligată la nişte compromisuri în raport cu proprietatea sa, la nişte intervenţii regulatoare, străine de statutul său hibrid. De altfel, printre argumentele teoretice pe care le-aţi expus, aţi trecut destul de repede şi peste acesta, când aţi menţionat că ar fi de dorit ca BD să încerce să păstreze o autonomie de obiect cultural şi o autonomie de obiect de discurs teoretic. Asupra acestui lucru mă întreb. Cum vedeţi aceste riscuri? Sunt ele deocamdată prea mici pentru a fi luate în considerare, măcar deocamdată?

BD – literatură, artă grafică sau artă autonomă?

Ion Manolescu: Există trei mari ipoteze de lucru în privinţa încadrării canonice a benzii desenate. Prima ipoteză şi cea pe care eu o susţin e următoarea: banda desenată este literatură. „Literatură desenată" – dacă ar fi să citäm o sintagmă dragă lui Hugo Pratt. Şi atunci ea ar trebui încadrată firesc, ca oricare altă specie aparţenentă, în canonul literaturii. Partea cea mai puternică a acestui argument este cvasi-unanimitatea criticilor şi a teoreticienilor paraliteraturii în a include BD aici. De cele mai multe ori, când deschidem un studiu despre paraliteratură, ni se indică: roman detectivistic, roman poliţist, roman de aventuri. Apoi: SF. Şi apoi: bandă desenată, foto-roman. Iată aşadar două specii care nici nu sunt în totalitate asociate cu scripturalitatea, nici nu au de-a face în totalitate cu grafismul. Prin prezenţa narativităţii, prin scenarializare, prin structuralitatea de tip prozastic, am putea apleca balanţa spre literar. Aceasta ar fi o primă ipoteză. Anume că, deşi are o pronunţată componentă grafică, banda desenată face parte din literatură. Că o numim „paraliteratură", „infraliteratură" sau „subliteratură" (termeni folosiţi uneori cu sens peiorativ) contează mai puţin. Ceea ce se poate reţine e apartenenţa.

A doua ipoteză spune că banda desenată este artă, artă grafică mai exact. În acest caz, ne întrebäm: de ce să nu fie ea prezentă în istoriile de artă? Oricum, există istorii ale civilizaţiei, dicţionare şi enciclopedii care integrează banda desenată. Aş da exemplul *Larousse*, un instrument deopotrivă cultural şi civilizatoriu şi în care întâlnim autori şi ilustraţii BD deja consacrate canonic. Mergând un pas mai

departe, dacă integrăm banda desenată în domeniul artei, am putea (ba chiar am fi obligaţi) să o cuprindem în istoriile de artă. Pictură, grafică, BD. O asociere pe care nu ştiu câţi critici ar avea stomacul să o digere...

În sfârşit, a treia ipoteză, cea mai dificilă din punctul de vedere al integrării în canon, prezintă banda desenată drept o artă autonomă. „A noua artă", cum i s-a spus din anii '60 încoace. Aici, obiecţia dumneavoastră este legitimă. De ce? Pentru că, aşa cum s-au întrebat şi o parte dintre teoreticienii BD, se ridică problema: de ce banda desenată nu şi-ar crea propriile instrumente de lucru? De ce nu ar beneficia de propria estetică, independent de cea a altor arte? Şi, prin urmare, de ce nu şi-ar găsi nişte forme de validare proprii, cum ar fi istoriile, dicţionarele şi enciclopediile BD? De altfel, le-a şi găsit. Există dicţionare şi enciclopedii dedicate benzilor desenate, cum ar fi cele ale lui Patrick Gaumer şi Claude Moliterni, ale lui Henri Filippini sau ale lui Nicolas Finet, pentru a nu cita decât din spaţiul editorial francofon. Ca să nu mai vorbim de cele ale lui Dodo Niţă din România. Astfel de instrumente academice de lucru se ocupă strict de BD şi o legitimează canonic în interiorul cadrului general de „a noua artă". Sintetizând: toate cele trei ipoteze ar putea fi socotite valide. Fiecare dintre ele elimină riscul pierderii interesului pentru obiectul nostru de studiu. E mai puţin important pentru care formulă de reprezentare optăm, important este ca măcar una dintre ele să funcţioneze în spaţiul autohton.

Am dubii însă că lucrurile stau aşa. Să luăm exemplul istoriilor literare de tip „cărămidă" (termenul este descriptiv, nu peiorativ) din ultimele decenii. Dacă deschidem istoria lui Nicolae Manolescu sau pe cea a lui Alex Ştefănescu, nu vom găsi nici o trimitere la banda desenată. Mai rău: vom descoperi foarte puţine trimiteri la alte specii paraliterare, cum ar fi romanele poliţiste, SF sau de aventuri. În privinţa istoriilor de artă care să includă BD, ce am putea spune? Vă las plăcerea să le căutaţi în spaţiul editorial autohton... În schimb, avem mici eforturi integrative în direcţia celei de-a treia ipoteze: BD ca artă autonomă. Articolele din periodice, postările de blog (de exemplu, benzidesenateromanesti.blogspot.com), chiar volumele critice care au apărut pe piaţă în ultimul deceniu şi care au legătură cu legitimarea benzii desenate în România par să meargă, în majoritate, în această direcţie: o artă separată, ne ocupăm de ea în mod diferit de toate celelalte. Pe scurt, facem legea în interiorul propriilor structuri BD, nu mai avem nevoie de teorie literară sau de studii de iconografie.

Eu susţin altceva: că banda desenată are foarte mult de-a face cu literatura, cu tehnicile literaturii, în special ale prozei. Revenind la prima parte a obiecţiei dumneavoastră, v-aş propune o analogie:

în anii ’80, în SUA, literaturile minorităţilor, la fel ca o bună parte din speciile paraliteraturii, erau slab reprezentate în instrumentele de validare canonică, să zicem în antologii ca *Norton* sau *Cambridge*. A fost nevoie de un demers insistent de legitimare canonică, începând cu Leslie Fiedler şi Houston Baker Jr., care să permită introducerea acestor specii şi subgenuri în interiorul antologiilor, până când ele să ajungă, aşa cum le citim astăzi, o parte firească a canoanelor alternative ale literaturii americane. Cu banda desenată se întâmplă cam acelaşi lucru în câmpul cultural autohton. E nevoie de intervenţii radicale, pentru a deschide canonul (termen la singular, în România) şi a-i amenaja acolo locul cuvenit. Mai mult, dacă socotim BD o sinteză între literatură şi arta grafică, apar probleme metodologice – unde plasăm banda desenată: în zona literară sau în cea grafică? Dar, încă o dată, vorbim despre o specie care, din punctul meu de vedere, este discriminată. Indiferent unde am plasa-o, o găsim pusă la colţ, în subsolurile artei sau ale literaturii. Şi atunci, primul pas rămâne cel al legitimării prin eforturile conjugate ale pasionaţilor (public de nişă, critici, istorici, teoreticieni). Contează mai puţin unde o încadrăm, important este să avem instrumentele prin care să ajutăm banda desenată să pătrundă în interiorul canonului. La noi, banda desenată pare în momentul de faţă o glumă, un giumbuşluc cultural contraproductiv economic. Întrebaţi-i pe editorii din această ţară. Cei mai mulţi vă vor spune: „Banda desenată este un gen neserios, superficial, pentru copii”. „Pentru copii” e de rău, copiii (şi părinţii lor) n-au voie să aibă acces la reviste şi albume BD sau la romane grafice... Nu care cumva să se contamineze de „neseriozitate” într-o ţară în care, de la politică la viaţa de zi cu zi, seriozitatea e la ea acasă... Cam aşa arată cea mai solidă prejudecată legată de banda desenată.

Doru Pop: Cred că ar trebui să lămurim o problemă terminologică foarte importantă. Pentru că şi analiza de conţinut pe care aţi făcut-o, şi exemplele teoretice extrem de bine documentate vorbesc de fapt despre o specie a ceea ce numim generic „bandă desenată”, respectiv romanul grafic. Or romanul grafic este un gen de sine stătător, el are rolul şi locul lui aparte în teorie şi nu este totuna cu acele *comics* pentru uzul popular. De aceea, dacă vorbim despre legitimitatea benzii desenate şi apoi discutăm despre romanul grafic, facem un salt între două spaţii complet distincte şi mi se pare că se pierd câteva nuanţe din înţelegerea fenomenului. Desigur, romanul grafic este acceptat şi luat în serios de teoria literară occidentală, unul dintre cele mai recente exemple este *Persepolis*, scris de Marjane Satrapi. Sunt nenumărate alte exemple în care autorii de roman/nuvelă grafică au fost canonizaţi şi consacraţi alături de literatura „de calitate”, cum este cazul lui Art Spiegelman. Dacă vorbim despre

banda desenată (ca *bande dessinée*) în Occident şi mai ales în Franţa, vedem că evoluţia fenomenului merge într-un alt sens decât ceea ce se întâmplă la noi, deşi avem legături istorice cu spaţiul francez. Acest orizont cultural „antrenează" cititorii de la vârste foarte fragede cu benzile desenate (din categoria *comics*), care fac mai degrabă parte din cultura populară, pentru a le oferi apoi acces la texte de calitate, pentru adulţi (din categoria *graphic novel*). Problema nu ţine neapărat de teoria literară, şi nici nu decurge neapărat din mecanismele analizei interpretării de text ori de estetică sau de dinamica structurilor narative. Cred că ar fi interesant de văzut dacă distincţia sau separaţia aceasta între diversele manifestări ale ceea ce numim puţin prea generic „banda desenată" nu riscă să delegitimizeze discursul altfel remarcabil. Poate că nici nu am mai avea nevoie de legitimare dacă am vorbi despre romanul grafic, ci de o simplă unicizare a termenilor. Poate că e bine să subliniem, a nu ştiu câta oară, urmându-l pe Lovinescu, că în cultura română suntem mereu în faza evoluţiei culturale, că trebuie să facem un efort intelectual ca să ne racordăm la ce se întâmplă în civilizaţia occidentală. Aici mi s-a părut foarte relevantă discuţia despre *Maus*, una dintre cele mai pertinente analize de nuvelă grafică pe care le-am citit, în care regăsesc o mulţime de lucruri care mă interesează şi pe mine.

Deci, subscriind la această abordare, despre care cred că este foarte productivă, prielnică şi necesară, îmi exprim temerea că această glisare a etichetelor riscă o delegitimare a discursului legitimator. Din câte înţeleg, pe fond, nu asistăm la un studiu de analiză a unor fenomene din *popular culture*, nu e o discuţie despre cultura vizuală în general şi nici nu e o interpretare a structurilor iconografice specifice unei arte pentru marele public. Ar fi nevoie şi de o educaţie în limbaj vizual specific benzii desenate – lucru pe care l-am învăţat de la prietenii francezi cu care am intrat în contact şi care cunoşteau aceste principii enunţate în cărţi precum cea a lui Will Eisner (*Graphic Storytelling*). Există reguli foarte precise în elaborarea unei benzi desenate, care sunt mai temeinic documentate decât regulile narative şi dramaturgice dintr-o piesă de teatru. E remarcabil că puştii din Franţa sunt educaţi în acest spirit, ei ştiu cum se face un panou, ce înseamnă când o bulă de text este pătrată sau rotundă şi aşa mai departe. Din nou, noi suntem de-a dreptul inculţi în sensul acesta. Aş merge mai departe în această direcţie şi cred că putem găsi nu doar exemple de benzi desenate despre *Harap-Alb* şi *Făt-Frumos* care ne duc într-o zonă destul de simplistă şi vulgarizatoare. Ele nu sunt realizate în forme estetic relevante şi nici nu oferă variante româneşti credibile pentru cultura benzii desenate. Melanjul conceptelor este contraproductiv şi mai degrabă ar fi interesant să vedem

în ce măsură scriitorii români contemporani sunt compatibili cu o astfel de cultură a cărţii vizuale. Iar aici sunt foarte multe exemple – Mircea Cărtărescu, în mod repetat, are bucăţi de proză care sunt ca nişte nuvele grafice, mă gândesc la *Travesti*, componente întregi ar putea să devină foarte uşor un roman grafic. De aceea am avea nevoie de o validare teoretică, pentru a permite culturii autohtone să se deschidă în această zonă.

Corin Braga: Aş vrea să continui cu o întrebare către Doru. Spuneai că romanul grafic, cu exemple de foarte bună calitate ca *Maus*, e evident calitativ altceva şi poate fi foarte uşor asimilat în canon, spre deosebire de *comics*, de banda desenată curentă, care rămâne în *pop culture*. Dar demersul ar putea fi inversat în felul următor: cum ar fi să tratăm BD drept un gen autonom, într-un sens foarte general (cum ar fi literatura în totalitate), un gen care are diverse specii (una este romanul grafic, alta este *manga*, altceva sunt *comics*)? Or, în cazul unui gen autonom, e posibil să existe lucrări de înaltă calitate, la fel cum există o literatură înaltă şi romane poliţiste de consum, de slabă calitate. Diferenţa între calitatea înaltă şi calitatea scăzută funcţionează şi în literatură, şi în cinema, unde filmele lui Fellini şi Tarkovski există alături de *blockbuster*-uri, şi în benzile desenate, între care unele au o înaltă calitate, iar altele sunt create în scopuri de distracţie, de consum. Fac aceste deosebiri pentru a demonstra mai degrabă autonomia genului, în opoziţie cu o distincţie între opere canonice şi lucrări de consum, distincţie care acceptă romanele grafice pentru că intră într-un club valoric şi înlătură benzile desenate curente pentru că sunt lipsite de valoare estetică. În schimb, dacă încerci paralela cu literatura, s-ar putea să ai problema pe care, într-o formă sau alta, Mihaela deja o sugera, aceea că situarea BD în paraliteratură sau *pop culture* implică şi o judecată valorică peiorativă. Chiar dacă Ion Manolescu acordă benzii desenate un capitol aparte într-o sistematică generală a literaturii, aceasta va ţine tot de paraliteratură. Caz în care teoreticianul are o dublă luptă de purtat: să demonstreze că BD este o paraliteratură, iar după aceea să demonstreze că paraliteratura e literatură bună. De cealaltă parte, dacă demonstrezi că BD este un gen aparte, care are atât valori canonice, cât şi lucrări de mare consum, atunci nu te mai încurcă subjudecata de valoare impusă de prefixul „para-”.

Ion Manolescu: Din fericire, teoreticienii spaţiului cultural franco-belgian, dar şi cei americani au rezolvat problema. Paraliteratura *este* literatură. Ea îşi conţine reuşitele şi eşecurile la fel ca literatura aşa-numită „mare”, „înaltă”, „consacrată” (sau *mainstream*, cu un termen pus în circulaţie la noi de Florin Manolescu). Aş reveni la punctul de vedere al lui Doru Pop. Îmi este familiar şi m-am întrebat

şi eu dacă o ierarhizare care ne spune că romanul grafic are şanse să fie valorizat, în timp ce banda desenată, desfăşurată pe spaţii mai mici (cum ar fi *comic strip*-ul), nu are, este una corectă până la capăt. Eu cred că nu. Aş face o analogie şi apoi aş aduce argumente şi din interiorul benzii desenate. Aş face analogia cu literatura. Ne gândim că banda desenată (în sens de orice alt produs specific, în afara romanului grafic) evoluează automat pe spaţii mici. Nu e neapărat adevărat, există albume BD care nu sunt romane grafice şi care se desfăşoară pe sute de pagini. Dacă mai sunt cuprinse şi într-o integrală, dimensiunile cresc substanţial... Îmi vine acum în minte seria *Il était une fois en France*, a lui Fabien Nury şi Sylvain Valée. O poveste fascinantă despre război, politică, istorie (mică şi mare), identitate (etnică şi rasială), trădări, genocid, judecată, răzbunare. O combinaţie de Victor Hugo, Tolstoi şi Dostoievski – dacă ar fi să alegem termeni de comparaţie din proză. Un album (o serie de albume) BD fluviu. Ne întrebăm iarăşi dacă obiecţia s-ar referi la faptul că, lucrând pe spaţii mici, nu poţi fi „profund", „înalt" (folosesc termenii cu ghilimelele de rigoare), nu poţi opera cu tehnicile pe care teoria literară, de pildă, le descoperă în cazul literaturii. Procedând astfel, îţi diminuezi calităţile sau nu? În literatură ştim foarte bine răspunsul: nu scad deloc calităţile unui text în funcţie de mărimea lui. Avem proză de Urmuz (ba chiar roman!) în... patru pagini. Text de manual, pomenit în toate istoriile literare. Garfield, Pantera Roz şi Pif (al lui Mas, dar şi al lui Kort, alias François Corteggiani, ambii în *strip*-urile publicate în ziarul *L'Humanité*) jubilează... Şi-au găsit un aliat avangardist!

Călin Teutişan: Până şi Urmuz poate fi ilustrat.

Ion Manolescu: Cu o valoare de expresivitate asemănătoare cu cea pe care o putem descoperi într-un roman de 400 de pagini. Ce facem cu Sadoveanu, de pildă? E Sadoveanu în *Cozma Răcoare* mai slab expresiv decât în *Zodia Cancerului*? Cu siguranţă nu, mai ales că ambele texte au componente paraliterare foarte asemănătoare. Aş merge mai departe şi aş da exemple şi din banda desenată. Există o prejudecată, chiar în rândul susţinătorilor valorii benzii desenate, care distinge între calitatea de la sine înţeleasă a romanului grafic şi o mai slabă calitate a BD, înţeleasă ca structură grafică şi narativă desfăşurată pe spaţii mai mici. Se poate argumenta foarte uşor contrariul, pornind cu precădere de la tehnicile întrebuinţate de autorii respectivi. O să aduc în discuţie exemple pe care chiar Doru Pop le-a sugerat: producţiile editurii Vaillant din Franţa. Să urmărim la mijlocul anilor '60 benzile desenate ale lui Marcel Gotlib. O să descoperim acolo personajul comic Gai-Luron (un soi de Droopy francez) ieşind prin călimara autorului şi stând de vorbă cu el. La rândul

lui, autorul apare în formă grafiată în propriul univers desenat, cam la fel cum se întâmplă în *Maus*. Să urmărim în anii '70 personajul Pifou al lui R. Mas (alias Roger Masmonteil), care, cu ajutorul unei baghete magice, deşiră pagina de hârtie în care evoluează, elimină elementele constitutive ale casetelor şi se prăbuşeşte în gol. Trimiterile sunt mult mai subtile decât nişte mici artificii grafice. Să-l citäm şi pe campionul meta- şi hipertextualităţii din revista *Vaillant. Le Journal de Pif*: pe Nikita Mandryka. Desenator (sub pseudonimul Kalkus) al personajului absurd Le Concombre Masqué, el poate ilustra oricând un tratat de teorie *Tel-Quel*-istă! Ne aflăm în faţa unor tehnici ce sugerează abisalitatea şi metareferenţialitatea benzii desenate. Ele indică o relaţie profundă între personaj, care capătă brusc conştiinţă artefactuală, şi autorul său.

Corin Braga: Pot să aduc şi eu în ajutor nişte exemple extraordinare, nu atât de metatextualitate, cât de metagraficitate: albumele lui Marc-Antoine Matthieu care îl au ca protagonist pe „Julius Corentin Acquefacques (descifraţi vă rog anagrama din nume), prisonnier des rêves". Autorul se joacă cu toate convenţiile şi limitările materiale ale albumului: găureşte paginile pentru a crea „găuri de materie", rupe paginile pentru a crea decalaje în timp, imaginează poveşti circulare de vis în vis sub formă de căsuţe în spirală, îşi pune personajele să distrugă spaţiul (căsuţele), timpul (ordinea de lectură) şi istoria (scenariul autorului, care apare ca un demiurg la masa de desen), îi oferă cititorului ochelari roşii-verzi pentru a pătrunde în dimensiunea 2,3333, construieşte un album în oglindă de citit de la ambele capete…

Ion Manolescu: Revenind, întreb: toate aceste lucruri nu apar oare şi în proză? De pildă, la aşa-numiţii prozatori textualişti români, ca Mircea Nedelciu sau Gheorghe Crăciun? Ca să nu mai vorbim despre fluctuaţiile dimensiunilor şi ale spaţiilor de exprimare ale benzii desenate în funcţie de interesele autorului. Un bun exemplu din acest punct de vedere este Hugo Pratt. Celebrul desenator debutează cu un roman pe care, ulterior, îl desenează într-un album. Neobişnuită situaţie! Textul iniţial este roman, apoi se transformă în album BD şi are toate elementele constitutive ale unui roman grafic. Cu toate acestea, este album de bandă desenată. Să nu uităm nici amănuntul că Hugo Pratt îşi publică primele episoade din seria *Corto Maltese* în revista *Pif Gadget* şi abia apoi în albume de sine stătătoare, la editurile Publicness, Casterman şi Mondadori. Pe 20 de pagini de revistă, spaţiul pare restrâns şi discordant în raport cu exigenţele unui roman grafic. În realitate, există acolo plenitudinea şi complexitatea a sute de pagini de naraţiune desenată. În concluzie, într-o bandă desenată de dimensiuni mici putem descoperi complexitatea

naratologică pe care o aflăm într-un roman grafic. Tot astfel, într-un roman grafic putem întâlni simplificarea şi epurarea pe care le găsim, mai ales din raţiuni de spaţiu tipografic, într-o bandă desenată de una sau două pagini. Aş spune că, aşa cum a arătat şi Corin, nici spaţiul, nici apartenenţa la o subdiviziune sau alta a BD nu contează. În ultimă instanţă, romanul grafic *este* o parte a benzii desenate. În acest caz, ar trebui tratat ca toate celelalte subdiviziuni ale benzii desenate. Indiferent că vorbim despre *manga*, roman grafic, *comic strip*, cred că regulile sunt cam aceleaşi şi deci şi eventualele ierarhizări ar putea să se bazeze pe acelaşi criteriu. Dacă am susţine contrariul, e ca şi cum am spune că o proză scurtă de Caragiale nu ar avea nici amplitudinea, nici dimensiunile epice suficiente pentru a concura cu o nuvelă de Caragiale. Am exagerat puţin în demonstraţie, dar ideea mi se pare utilă. Nu spaţiul sau caracteristicile de subdiviziune de gen ar face ca romanul grafic să fie mai important sau mai puţin important decât o bandă desenată propriu-zisă.

„Suportul" benzii desenate

Andrei Simuţ: Am şi eu o întrebare: în ce măsură banda desenată depinde de suportul respectiv, fie că este vorba de revistă tipărită, fie de unul online închis sau deschis intervenţiilor unui cititor, pentru că suportul, fiind consubstanţial cu evoluţia tehnologică a mediilor de comunicare, dictează foarte mult şi asupra conţinutului. În ce măsură s-ar putea scrie o istorie a evoluţiei benzii desenate în funcţie de suporturile folosite, aşa cum istoria cinematografiei este implicit şi o istorie a evoluţiei tehnologice (limitările bobinelor, de exemplu, dictau implicit poveşti mai scurte, adaptabile scurtmetrajului, iar recent filmul serial a dobândit o importanţă mult mai mare decât în trecut, datorită trecerii de la televiziune la internet etc.). Internetul are, din acest punct de vedere, cel puţin o dimensiune pozitivă: presupune posibilitatea colaborării directe a cititorului sau spectatorului. Dacă am avea un roman grafic pe internet care ar presupune *interactive storytelling*, adică făcând posibilă intervenţia cititorului fie cu desene, fie cu completarea discursivă a unor desene, fie cu alegeri proprii pentru punctele de intrigă ale poveştii, aceasta diferă de una care e închisă, încheiată, într-o operă canonică, cu toate că, aşa cum arăta Linda Hutcheon, intensitatea implicării spectatorului sau cititorului nu este exclusiv rezervată modurilor interactive de comunicare, implicarea putând fi la fel de intensă şi pentru modul relatării (romanul, literatura în general), şi pentru cel al

reprezentării (film, teatru) și pentru cel interactiv (mult mai imersiv, precum jocurile video sau *interactive storytelling*). Criteriul valoric primează indiferent de tehnica folosită. Nu aș vrea să exagerez importanța tehnicii în detrimentul conținutului. Un exemplu în acest sens este un episod din *Black Mirror* (*Bandersnatch*) gândit ca *interactive storytelling*, depinzând strict tehnic de portalul Netflix, de o telecomandă și de un televizor smart, dar care este mult mai slab din toate punctele de vedere decât episoade anterioare ale aceluiași serial, episoade care nu presupun alegeri directe din partea spectatorului, dar îl implică mult mai mult.

Raluca Mărginaș: Mi-am făcut câteva notițe, sper să ajute puțin la clarificarea contextului. În primul rând, avem emergența romanului grafic, avem tradiția franco-belgiană a albumelor BD și avem traducerea masivă de *manga* de pe piața SUA din anii 2000. Nu putem să le băgăm pe toate în aceeași perioadă pentru că fiecare dispune de specificitate și de o perspectivă tradițională diferită. În plus, există și teoria care pune creatorul de *comics* într-o altă categorie. Am folosit *comics*, substantiv la plural, pentru *comic books* în format de revistă. Am vrut să subliniez că acestea propun un traseu de instalare, un traseu ce coincide cu o serie de tehnici de instalare care sunt determinate de proprietățile materiale ale mediului de artă și care impun o constrângere dublă: imperativul oferirii unei dispoziții către sfârșit (în fiecare săptămână sau la două săptămâni) și apoi amânarea adevăratului sfârșit prin întinderea arcului narativ, lucru care asigură continuitatea. Romanul grafic, în schimb, este gândit ca un proiect integral. Avem *comics*, substantiv singular, termen-umbrelă pentru un întreg mediu ce încorporează o varietate de formate care au un limbaj specific, adică *comic strips*, *comic books* și romane grafice. Am surprins în teza mea semne ale maturizării acestui gen de roman grafic și am văzut că nu mai este sinonim cu genuri de povestire cu supereroi, pentru că asta era în mintea oricui când auzea „roman grafic", „comics". L-am adus în față pe Eddie Campbell cu manifestul său public din 2006 care spune: romanul grafic înseamnă mai degrabă o mișcare decât o formă, scopul autorului romanului grafic este să ia forma *comic book*-ului care a devenit un motiv de rușine și să o aducă la un nivel mai ambițios și mai semnificativ, lansându-se undeva departe de ceea ce Douglas Wolk numește „crudely powerful imagination bombs". Un nivel care, în cazul jurnalismului redat prin *comics*, propune o dezbatere privind veracitatea pictorială și raportul cu puterile ce stau la baza relatării, cele care dirijează *mainstream media* sau organele de propagandă (vezi Roland Barthes, *Mythologies*, 1957, care analizează încărcătura ideologică a obiectelor culturale de zi cu zi, tratându-le ca reprezentări care servesc anumite puteri, idei politice despre cum e de fapt

lumea şi cum trebuie să fie). Joe Sacco, autorul romanului grafic *Footnotes in Gaza*, spune că un desen, o scenă reflectă viziunea unui individ, acurateţea unei scene poate fi redată printr-un cadru subiectiv (respectând, spune el, ceea ce jurnalistul britanic Robert Fisk afirmă despre bias: „I always felt that reporters should be neutral and unbiased on the side of those who suffer"); faptele concrete şi subiectivitatea nu se exclud una pe cealaltă. Prezenţa unui jurnalist atunci când relatează o scenă se simte, e vizibilă acolo, iar autorul desenului, atunci când se transpune în interacţiunile desenului, admite acelaşi lucru, că jurnalismul e un proces imperfect, cu multe negocieri şi presiuni, şi nu „a cold science carried out behind a Plexiglass by a robot".

Este foarte ambiguu ce se întâmplă în BD pentru că uneori se suprapune genul cu mediul, nu mai ştim la care să facem referire. La fel şi lectura, cere şi recompensează flexibilitatea mentală şi ritmuri adecvate, presupune recitiri, mai ales dacă eşti hermeneut şi vrei să subliniezi un anumit scop. În privinţa reevaluării, ea este susţinută de succesul comercial şi literar al romanului grafic, de găzduirea pe care *comics*-urile o primesc în muzee, galerii, biblioteci şi de potenţialul mediului ca instrument educaţional, fixându-se în ceea ce Mitchell numeşte în *Picture Theory* „teoria pictorială": o redescoperire a imaginii într-un sistem complex al vizualităţii, al instituţiilor, al discursurilor şi al corpurilor, unde noţiunea de spectator cu perspectivele sale şi ale trecerii vizuale reprezintă o problemă la fel de importantă precum formele variate ale lecturii cu decodarea, interpretarea şi aşa mai departe. Realizăm că experienţa vizuală sau competenţele dobândite nu pot fi pe deplin explicabile prin modelul textualităţii. Acest punct de turnură este pus în menaj cu ceea ce Werner Wolf numeşte, în articolul „(Inter)mediality and the Study of Literature", „turnura intermedială", mai apoi diseminată de Geert Vandermeersche şi Ronald Soetaert în programul romanului grafic: „Intermediality as Cultural Literacy and Teaching the Graphic Novel". Turnura intermedială, iarăşi, pune probleme pentru că presupune integrarea unor concepte precum „medialitate" şi „intermedialitate" în studiul literaturii, lucru care ridică încă trei probleme: 1. problema definirii acestor concepte; 2. problema competenţelor cu privire la mediile non-literare; 3. oare conceptul acesta nu împovărează studiile literare şi aşterne un fel de val de obscuritate asupra a ceea ce e considerat nucleul literaturii, şi anume studiul textelor literare scrise?

Corin Braga: Ai pornit – şi bănuiesc că în teză o faci foarte convingător – prin a oferi distincţii între proiecte integrale, proiecte amânate de la număr la număr, prin întinderea arcului narativ, şi aşa mai departe. Nu mă îndoiesc că ai argumente foarte bune pentru a distinge între *comics*, *comic strips*, roman grafic etc. Întrebarea este: aceste specii, din cauza diferenţelor pe care le identifici între

ele, ajung să se constituie fiecare în câte un gen aparte sau totuşi rămân nişte specii ale unui gen unic? Aşa cum nimeni, deşi observă diferenţa dintre schiţă, nuvelă şi roman şi poate scrie cărţi de teorie despre aceste distincţii, nu va susţine că acestea sunt genuri diferite, şi nu doar nişte specii ale unui gen unic.

Doru Pop: Aş vrea să revin asupra unor aspecte despre care nu am vorbit, pentru că textul dumneavoastră ne-a dus în zona naratologiei şi am rămas agăţaţi cu ghearele de naratologie. După cum spunea Andrei Simuţ, sunt o serie de paliere pe care nu le atingem pentru că suntem prinşi în teoriile despre naraţiune în general. O întrebare fundamentală este în legătură cu suportul fizic, cu noţiunea de „specific media". În ce măsură există sau putem vorbi despre un determinism al suportului fizic? Bineînţeles că banda desenată, în forma ei să zicem primitivă, de *comic strip*, depinde de suportul material, care este pagina de ziar, fie cotidian, fie săptămânal, fie publicaţie autonomă. Prin urmare, formatul generează conţinut. La rândul său, romanul grafic utilizează, de fapt parazitează suportul şi tehnicile oferite de *comic strip*, dar se dezvoltă autonom. Acesta e un palier. Al doilea nivel ţine de predispoziţia receptorului. Cine sunt receptorii? Unde se află receptorii de benzi desenate în România? Datele statistice arată că încercările de a readuce genul la noi au eşuat economic din lipsa cititorilor.

Corin Braga: Îmi păstrez întrebarea: ce autonomizăm, care este conţinutul acestui gen autonom?

Doru Pop: Tocmai aici încerc să aduc argumentele, în jurul acestei idei şi distincţii. Putem să vorbim despre „fenomenul BD", fie că îi zicem „bandă desenată", fie că îi spunem *comics*, ca despre o manifestare culturală, sau este un gen autonom? Aici se pare că intrăm într-o dilemă structurală, într-o dihotomie greu de rezolvat, pentru că banda desenată e un gen hibrid care parazitează alte categorii culturale deja impuse (romanul, arta grafică, pictura). Aş reformula întrebarea astfel: se constituie banda desenată într-un gen autonom sau nu? Iar argumentele mi se pare că trebuie să lămurească aceste probleme: consumul (unde se produce actul cultural), suportul (care este calitatea produsului final) şi canalele de producţie şi distribuţie. Astfel vedem că banda desenată nu funcţionează ca un gen autonom…

Corin Braga: Dar atunci întrebarea este: cine pe cine parazitează? Cine parazitează naratologia, BD ca artă sau teoria despre genul BD? Fiindcă fenomenul BD în sine, albumul de pe raftul librăriei, îşi dă singur propria legitimitate prin faptul că se vinde. Oare nu este posibil ca cel care parazitează naratologia să nu fie romanul grafic ca act artistic, ci teoria despre romanul grafic? Problema aşadar

să nu rezide la nivelul benzii desenate în sine, ci la nivelul teoreticienilor care o definesc, împrumutând termeni din domenii diferite: „roman" din literatură, „grafic" din artele vizuale...

Călin Teutișan: Ion Manolescu vorbea, la un moment dat, despre diferența dintre istoria BD și istoria (evoluția) canonică a literaturii, în sensul dificultăților legate de integrarea BD într-un canon al artei, fie el și alternativ. Ei bine, cel puțin în ceea ce privește suportul și „efectul" de legitimare al acestuia, să ne aducem aminte, de pildă, că o sumă dintre romanele lui Dickens au apărut ca foiletoane și abia pe urmă ca romane integrale. Că, la mijlocul secolului al XIX-lea, romanul era încă un gen „popular", în sensul actual de „comercial". Că el era încă la o distanță oarecare de statutul lui „înalt", din contexte culturale ulterioare. Cred așadar că ar trebui luat în considerare și un factor contextual, istoric, funcționând mai degrabă în favoarea eforturilor de canonizare a BD și a integrării BD într-un alt câmp de legitimitate. Revenind, apoi, la ezitarea pe care o exprima Ion Manolescu în legătură cu posibilele forme de artă în care s-ar putea integra BD (să fie literatura?, să fie arta plastică?, să fie altceva?), să recitim concluzia fără drept de apel din finalul manifestului constructivist *Pictopoezia*, din 1924, al lui Victor Brauner și Ilarie Voronca: „Pictopoezia e pictopoezie" (!). Sigur că, dincolo de orgoliul (de tip avangardist) al unicității de gen, voi fi de acord cu Ion Manolescu și cu teoreticienii pe care îi invocă privind faptul că BD este redevabilă literaturii mai mult decât altor arte. Elementele provenind din câmpul literar servesc convingător unui sistem de referință pe suportul căruia se poate discuta o eventuală canonizare a BD. Etapele istorice ale canonizării unor genuri de nișă, de tipul science-fiction sau *fantasy*, invocate deja, sunt un bun exemplu de practici politic-cultural-literare, aplicabile și BD. Pe de altă parte, cred că problema dihotomiilor între specii ale genului, între BD și *graphic novel*, spre exemplu, poate fi funcțională doar până la un punct, dincolo de care nu cred că mai contribuie la dezvoltarea teoriei genului însuși, ca *gen proxim*, eliberat de presiunea excesivă a diferențelor specifice. Conceptul de *graphic literature*, ca „umbrelă" generică, mi se pare foarte bun și cred că ar putea juca un rol important în acreditarea și, finalmente, în canonizarea genului. Cum știm, discuțiile asupra canonizării câmpurilor de nișă ale artei s-au produs deja în alte spații culturale cu rezultate remarcabile; după cum am convingerea că va mai dura o vreme până la apariția convingătoare, în tratatele academice autohtone, a subiectului benzi desenate. Ion Manolescu numea două istorii literare proeminente (Nicolae Manolescu și Alex Ștefănescu), eu aș putea invoca și alte instrumente de bază ale studiilor literare, din cultura critică autohtonă, care ignoră atât termenul, cât și genul în sine, precum și

produsele sale (vezi dicţionarele literare, în condiţiile unei activităţi din ce în ce mai semnificative de lexicografie literară, la noi, pe parcursul ultimelor două decenii şi jumătate). Devin cu atât mai importante gesturile critice recuperatoare şi problematizante la care trimiteai, Ion Manolescu, în intervenţiile tale.

Andrei Simuţ: Acesta este momentul în care un critic literar important sau mai mulţi se ocupă de istoria romanului grafic şi concep nişte teorii specifice în legătură cu o formă hibridă de naraţiune, ceea ce constituie un real câştig teoretic pentru un domeniu destul de neglijat la noi. Literatura grafică mi se pare a fi mai mult un mod de producţie/mod de naraţiune/implicare a cititorului decât un gen, pentru că deja are atributele unei arte sintetice (relatare/*telling* şi reprezentare grafică/*showing*, nu neapărat dramatică). O temă de reflecţie ar fi şi evoluţia viitoare a acestui mod de naraţiune: trecerea timpului va conduce la o canonizare deplină a lui? Va menţine formatul actual? Îl va modifica spre o accentuare a componentei interactive, mai uşor de împlinit datorită internetului, telefoanelor smart etc.? Pot presupune că romanul grafic ar trebui să capete o pondere crescândă în cadrul modurilor narative de culturalizare, având în vedere importanţa acordată de civilizaţia noastră imaginii, spunerii de poveşti în cele mai varii moduri şi apetenţei pentru jocuri virtuale interactive.

Problema cu încadrarea romanului grafic într-unul dintre cele trei moduri de comunicare sau de naraţiune este că romanul grafic e un hibrid aflat între modul relatării (*telling*) specific romanului clasic (naraţiune prin cuvânt, limbaj verbal, mediere prin narator etc.) şi modul reprezentării dramatice prin imagine (filmul), fără a mai include complicaţiile cu *interactive storytelling*, un al treilea mod (mult mai imersiv). Nici istoria nu ne aduce neapărat o lămurire, dar merită să menţionăm că romanul secolului al XIX-lea era foarte adesea nu doar foiletonizat, ci şi ilustrat, uneori chiar de autorii înşişi (de exemplu, Thackeray la *Vanity Fair*), fapt uitat adesea de istoricii literaturii, după cum şi istoricii filmului uită de importanţa limbajului verbal sau a figurilor retorice în film. Desigur, trebuie să menţionăm că, în cazul unor romane precum *Vanity Fair* sau *A Christmas Carol*, ilustraţiile originale nu cuprindeau în totalitate scene în sine, adică nu conduceau la o dramatizare a naraţiunii aşa cum reuşeşte romanul grafic de azi, mult mai aproape de film, dar decupau instantanee din scenele esenţiale ale romanelor respective. Kamilla Elliott spunea că aceste politici ale purismului artelor din partea fiecărei tabere (cuvânt *vs* imagine, critici literari *vs* critici de film) au un motiv simplu: artele hibride n-au fost niciodată prea bine văzute, n-au putut să se instaureze în ierarhie (decât apelând

tot la teoria purismului, cum a fost şi cazul filmului şi, anterior, al literaturii), iar romanul grafic este o astfel de artă hibridă în căutarea unui statut *mainstream*.

Doru Pop: Să fim optimişti în privinţa planului cincinal al BD autohtone. Tovarăşi, avem şi critică, avem şi autori, avem de toate!

Ion Manolescu: În privinţa chestiunii legate de legitimarea în spaţiul academic, totuşi, în ciuda scepticismului nostru declarat, eforturile există. Ele sunt din ce în ce mai mari nu numai în zona istoriilor şi a dicţionarelor benzii desenate (am vorbit deja despre Dodo Niţă), dar şi din perspectiva volumelor de critică. Aş oferi aici două exemple de spargere a prejudecăţilor şi a rigidităţii canonice cu care ne-am obişnuit în ceea ce priveşte paraliteratura şi banda desenată. Profesorul comparatist Mircea Mihăieş a publicat un serial în *România literară* despre iubirile lui Corto Maltese, cel mai cunoscut erou al lui Hugo Pratt. Iată aşadar cum bastionul culturii „înalte", revista *România literară*, îşi deschide porţile „minorei" benzi desenate, ceea ce este foarte bine! În acelaşi timp, Ioan Stanomir, profesor de ştiinţe politice şi specialist în drept constituţional, publică, sub egida site-ului lapunkt.ro, contribuţii despre volumele lui Hugo Pratt, ocupându-se, printre altele, tot de seria Corto Maltese. (*Notă*: Între timp, cei doi autori şi-au strâns articolele în volum: *Istoria lui Corto Maltese: pirat, anarhist şi visător*, Editura Polirom, Iaşi, 2014, şi *Camera obscură. Vis, imaginaţie şi bandă desenată*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014.) Iată aşadar cercetători din zona academică şi universitară care încearcă să demonstreze că banda desenată are valoare şi merită tratată egal cu literatura din punct de vedere canonic.

Revin asupra faptului că am enunţat aici trei ipoteze: BD = literatură, BD = artă grafică şi BD = cea de-a „noua artă". Repet, eu o susţin pe prima. Cum a spus şi Călin mai devreme, în toate studiile mele, inclusiv în volumul de la Cartea Românească, am insistat asupra ideii că BD este *literatură grafică* (concept introdus de teoreticianul Thierry Groensteen). În sfârşit, revenind la chestiunea suportului, un comentariu. Oricât ar părea de ciudat, aşa cum o parte dintre dumneavoastră aţi demonstrat în teze de doctorat substanţiale, atunci când discutăm despre format digital şi despre noi suporturi, se schimbă instrumentele de lucru. De asemenea, se schimbă şi percepţia publicului, şi relaţia dintre cititor, autor şi produsul respectiv. Prin urmare, s-ar putea să se modifice sau, în orice caz, să se nuanţeze şi criteriile de evaluare canonică. Aţi dat aici exemplul interactivităţii, al participării directe, al acelor romane grafice care, ca şi cele hipertextuale, se constituie din mers, în parteneriat cu publicul sau în co-auctoriat, încât ajungi într-adevăr să te întrebi

cum defineşti valoarea, cum faci ierarhizare, cum le compari cu celelalte romane care apar pe suport de hârtie. Există totuşi diferenţe. De mai multe feluri, dar în primul rând de receptare. Nu mai vorbesc despre valoarea de circulaţie. O observaţie, din acest punct de vedere: colecţionarii nu vor un exemplar dintr-o planşă realizată pe tabletă digitală, nu-şi doresc un „original" al unei imagini procesate. Pasiunea lor nu sunt planşele corectate de softuri şi apoi trecute pe suport din hârtie. Colecţionarii îşi dispută pe site-urile de achiziţii planşele realizate artizanal, direct la planşetă, fără ajutorul instrumentelor digitale. La noi, poate ultimul mohican al benzii desenate artizanale este maestrul Puiu Manu, care încă foloseşte pensula, acuarela şi guaşa pentru a-şi crea direct planşele pe suport din hârtie. Iar planşele sale sunt printre cele mai căutate astăzi. Pe de altă parte, deşi marea majoritate a produselor BD sunt create şi se livrează în format digital, nu înseamnă că valoarea lor scade neapărat. Spun doar că un colecţionar doreşte să achiziţioneze produsul pe suport din hârtie, cu toate imperfecţiunile determinate de munca artizanală a desenatorului. Colecţionarul doreşte să vadă planşa, să o atingă, să-i simtă cernelurile sub nări şi hârtia Canson între degete. O mică ştersătură, un adaos, o retuşare – toate fac parte din farmecul inegalabil al originalului artizanal. Să ne gândim puţin... Şi să luăm un exemplu din pictură. Dumneavoastră ce aţi prefera: un original Van Gogh sau un Van Gogh pictat cu ajutorul unui soft? O planşă Paul Gillon în formatul original, 70 × 90 (e vorba de centimetri, nu de milimetri), sau reproducerea ei computerizată, eventual la dimensiunea unui jpeg? Şi din acest punct de vedere, valoarea de circulaţie este diferită. O planşă artizanală costă mai mult şi se integrează mai uşor canonic în raport cu o planşă realizată cu sprijin digital. În prezent, o planşă originală de André Chéret cu aventurile lui Rahan se vinde la casele de licitaţii cu 3.500-3.800 de euro, iar una de Paul Gillon din seria *Les Naufragés du temps* cu 7.000 de euro. O pagină de *storyboard* de Hugo Pratt la *Jesuit Joe* e estimată la 4.000 de euro, iar o planşă cu faimosul Corto Maltese poate ajunge şi la 38.000 de euro. Toate, realizate manufacturier, fără asistenţă digitală. Ar mai fi ceva de menţionat aici şi închei cu acest amănunt. Formatele digitale şi suportul digital au totuşi un mare avantaj: permit o mai rapidă predare a mărfii de către autor. Se lucrează mai repede pe calculator (sau de pe calculator pe coala de hârtie) decât direct pe planşetă, cu mânecile pătate de vopsea. În acelaşi timp, digitalul permite o integrare instantanee a diferitelor mijloace de expresie stilistică. Cu un simplu soft grafic, poţi face capa lui Superman (sau a lui Harap-Alb) să arate ca o mantie din granit, fără un por de imperfecţiune. Sau să fâlfâie ca o draperie ieşită pe geam. Digitalul nu tolerează imperfecţiunea, nu încurajează greşeala.

Îţi oferă toate instrumentele pentru a corecta universul pe care l-ai schiţat, l-ai cerneluit, l-ai umplut de culoare. De aceea e mai tentant pentru desenatorii de astăzi. Şi tot de aceea mie nu-mi place.

Dimensiunea pedagogică a BD

Simina Raţiu: Întrebarea pe care voiam să o pun s-a diluat între timp puţin. Pornind de la ce spunea Andrei despre suportul benzii desenate şi pornind de la excesul digital pe care îl invocaţi, aş vrea să vă întreb dacă consideraţi că banda desenată – sau, mai exact, doar romanul grafic – este un gen care îşi poate găsi locul în canoanele şcolare. Dacă răspunsul dumneavoastră este unul pozitiv, atunci aş vrea să vorbim puţin despre câştig: care este câştigul educativ şi didactic pe care această recunoaştere poate să îl aducă?

Ion Manolescu: Răspunsul categoric este da. Cred că orice psiholog ar putea să ne explice cum un copil sau un adolescent e capabil să deprindă mai uşor informaţii complicate, chiar şi de natură metafizică, prin intermediul unor mijloace de expresie vizuală. Indiferent ce sunt ele: desene, jocuri pe calculator, imagini TV sau filmuleţe pe net. Întotdeauna va fi mai uşor prin intermediul imaginii. Acesta ar fi un lucru de observat. Alt lucru ar fi cel legat de faptul că, în spaţiile culturale occidentale, fenomenul integrării benzii desenate în scop didactic are loc de o jumătate de secol încoace. Cel puţin în spaţiul franco-belgian, dar şi în cel german, cărţile şcolare sunt ilustrate frecvent cu casete sau pagini BD, în sens de *bande dessinée*, dacă tot s-au făcut distincţii tranşante aici. Cu alte cuvinte, găseşti în manuale desene cu Astérix pentru a descrie istoria Franţei. Uderzo îi permite astfel copilului să vadă prin timp, îi accesibilizează un trecut îndepărtat şi poate arid, deci mai greu de înţeles. Din acest punct de vedere, salutare sunt şi eforturile pieţei autohtone. Poate că la noi BD încă nu funcţionează suficient ca instrument de suplimentare a informaţiei pedagogice în mediul şcolar. Dar există cărţi de popularizare a istoriei, amestec de grafică şi bandă desenată. Am oferit exemplul lui Radu Oltean, cu albumul *Dacia. The Roman Wars.* Radu Oltean s-a folosit de sursele unor specialişti din zone diverse (cu precădere istorie şi arheologie), apoi şi-a construit propria ipoteză în interiorul unui volum ce îmbină artă grafică, bandă desenată realistă, informaţie geografică şi istorică. Sigur, cârcotaşii vor spune că Radu Oltean este ilustrator, nu autor de bandă desenată... Chiar şi aşa, înserierea ilustraţiilor sale grafice poate fi privită ca una specifică unui album BD.

Să revenim la rolul didactic al imaginii. Valoarea pedagogică a BD, dincolo de transmiterea mai uşoară a informaţiei către publicul juvenil, poate consta aşadar şi în vehicularea unor structuri istorice, psihologice, filosofice, estetice ş.a.m.d. esenţializate. Imaginea esenţializează. Iar banda desenată esenţializează mai mult decât alte mijloace vizuale. Nu întâmplător, francezii au scos în anii '70, sub egida *Larousse*, *Histoire de France en bandes dessinnées*, o esenţializare a trecutului naţional în 24 de volume color. Se poate face orice, permeabilitate să existe, ceea ce la noi e de discutat. În plus, gândiţi-vă cum ar arăta piaţa românească de carte de ficţiune şi cum ar arăta apoi piaţa de manuale dacă, de pildă, un editor ar avea curajul să scoată, aşa cum a procedat, de exemplu, Poliromul în anii 2000 cu seria *Ego. Proză*, zece romane grafice româneşti bazate pe zece romane *mainstream* sau paraliterare publicate în ultimii ani. Să luăm ceea ce s-a scris în ultimul deceniu, cărţi percutante de proză românească, şi să transformăm în romane grafice cu ajutorul unor desenatori autohtoni consacraţi. Editura care îşi asumă un astfel de pariu să lanseze zece cărţi deodată, să forţeze piaţa şi atunci să vedem efectul... Sunt convins că reacţia publicului ar fi favorabilă (romanele grafice s-ar cumpăra, fiind percepute ca un *must-have* al momentului) şi sunt convins că astfel de cărţi ar putea să îşi găsească apoi locul şi în manuale. Dar unde este acel editor care să înţeleagă că piaţa trebuie forţată, la fel ca în cazul telenovelelor? Telenovelele (cele turceşti, de exemplu) i-au fost difuzate publicului autohton atât de mult şi atât de consecvent, încât acesta a sfârşit prin a le accepta. Îi plac, nu-i plac, le consumă săptămânal. E un adevăr sociologic. Dar *produsul şi oferta* au forţat piaţa în acest caz, nu cererea a dictat oferta. Exotismele atrag mereu. Însă un lucru e sigur: nu ne-am născut toţi la Stambul...

Mihaela Ursa: Sigur, dumneavoastră ca teoretician nu aveţi ce să schimbaţi neapărat la nivelul produsului, al ofertei de produs, dar aveţi ce să schimbaţi la nivelul ofertei de teorie. Şi aici sunt de acord cu Andrei că poate nu ar trebui să consumăm prea multă energie gândindu-ne sau supărându-ne că BD intră sau nu intră în canon, ci mai degrabă să ne ocupăm de blindarea şi edificarea unui sistem teoretic. Piaţa de literatură şi cultura literară actuală sunt la noi, în continuare, extrem de snoabe. E o cultură care supravalorizează şi valorizează aproape exclusiv esteticul. În contextul ăsta, nu ştiu dacă cel mai bun argument este să demonstrezi că BD e literatură pentru că bifează pasul estetic. Esteticul dă, până una-alta, în cultura literară românească cel mai dezvoltat sistem de evaluare, dar asta şi din cauza rezistenţei feroce faţă de teorie, faţă de orice fel de teorie. Mi se pare un lucru foarte bun că teoreticienii BD nu

sunt doar teoreticieni ai BD, pentru că şi dumneavoastră, şi ceilalţi împătimiţi ai acestui câmp sunteţi în general oameni de litere, care s-au format în câmpul literar. Poate că un efort de a construi o teorie sau o adaptare autohtonă a teoriilor existente, specifice hibrizilor grafici, ar reuşi să modifice în timp şi atitudinea *mainstream*-ului faţă de benzile desenate. În ordinea asta, aş mai spune că am citit cu mare delectare, într-adevăr, analiza pe *Maus*. Mi s-a părut un exemplu de concizie şi de precizie a argumentului, aţi tăiat exact acolo unde trebuia, spunând exact lucrurile care pot fi acceptate ca argumente într-un astfel de snobism estetic, cum se poartă în continuare la noi.

Călin Teutişan: Şi nu doar analiza este excelentă, ci şi opţiunea pentru *obiectul* analizei, întrucât el prilejuieşte inclusiv problematizări şi interogaţii etice şi politice.

Mihaela Ursa: Bun, da, excelentă, dar şi problematică. Începeţi cu „voi demonstra că" (vulgarizez acum rapid ce spuneaţi) „BD îşi merită locul în canon pentru că se pot aduce argumente de natură narativă şi psihologică". Or, argumentul psihologic este supralicitat, după cum mi se pare supralicitat argumentul estetic. Nu cred că ar trebui făcute reverenţe atât de profunde esteticului de tip literar şi cred că aici demonstraţia dă dovadă de prea multă modestie, în sensul că îşi propune să ajusteze ortodox hibriditatea grafic-textuală a BD pentru a fi acceptabilă în cadrul unui canon presupus imuabil şi presupus bine alcătuit, bine forjat. E un soi de excesivă reverenţă faţă de algoritmul canonului literar, un fel de a spune: dacă obiectului textual i se cere să fie estetic valid, psihologic profund etc., pot să vă demonstrez aici că BD este estetic validă, psihologic profundă ş.a.m.d. Mai mult spirit ofensiv ar fi bine-venit, ceva mai mult curaj de a spune că sistemul evaluării literare *nu i se potriveşte benzii desenate.* Aş întoarce, prin urmare, sensul efortului: nu validarea, punct cu punct, a benzii desenate în conformitate cu canonizarea literară, ci reformularea canonului în aşa fel încât să integrăm hibriditatea acestui tip de obiecte. Sigur, sunt mai multe modalităţi de a reforma un canon, pe una am şi evocat-o, apropo de ceea ce au făcut americanii în câmpul studiilor despre marginalităţi în anii '80, dar nu ştiu dacă aceasta e neapărat cea pe care trebuie să o urmăm în cazul de faţă. E un pas istoric, dar l-aş vedea direct radical, nu atât de complezent, chiar cu riscul de a părea aroganţi şi închişi la început în cadrul unei teorii a genului. Ideea mea ar fi de a „forţa", de fapt, prin existenţa pură şi simplă a acestui corpus de texte teoretice şi metodologice, recunoaşterea existenţei şi validităţii lor, de a „forţa", cu alte cuvinte, din interior, termenii şi calibrul canonului estetic.

Ion Manolescu: Fără îndoială, ceea ce spuneţi dumneavoastră este perfect adevărat. Aş nuanţa însă partea cu importanţa psihologiei BD. În general, când vorbim despre banda desenată, ne referim la ea ca la un spaţiu bidimensional, aplatizat, restrâns la rigorile foii de hârtie. Aş reveni la chestiunea suportului. Întrebarea pe care criticii benzii desenate o ridică aici este: cum poate psihologia, care are tridimensionalitate, să figureze într-un spaţiu bidimensional? Nu ne punem însă aceeaşi întrebare şi în cazul romanului... Ciudat, nu-i aşa? Dacă vorbim despre Rebreanu sau Hortensia Papadat-Bengescu, spunem repede: analiză psihologică la primul, introspecţie la cea de-a doua. Am dat exemple foarte diferite. Acţiune pe sute de pagini de hârtie 2D şi noi sesizăm fără să clipim 3D-ul... În schimb, în cazul benzii desenate, ne întrebăm: cum poate să aibă adâncime un personaj de hârtie evoluând pe un spaţiu de hârtie? Cum putem privi psihologia lui pe o suprafaţă planară în aşa fel încât să ne convingă? Nu cumva operăm cu un dublu standard: în proză, da, se poate; în BD, nu? Contele Vronski, da. Vladek Spiegelman, nu. De aceea am urmărit în studiu această direcţie, să arăt că există „volum" şi în interiorul paginii desenate. Chiar şi un casetaj (inteligent) poate genera tridimensionalitate! Altfel, da, trebuie mers foarte sus, adică trebuie umblat la teorie. Dar un câştig există deja. Cel puţin pe piaţa externă, la târgurile de carte, suntem reprezentaţi la nivel naţional şi de banda desenată.

Corin Braga: Fiindcă acest lucru îl cer organizatorii străini, nu îl impun delegaţiile noastre.

Ion Manolescu: Poate că acest detaliu contează mai puţin. Contează faptul că la stand găseşti albume de bandă desenată alături de cărţi de proză şi de poezie. Şi încă un lucru important: există autori români de BD deja legitimaţi canonic în spaţiile culturale occidentale. Prin tiraj, prin vandabilitate şi prin recunoaşterea criticii de specialitate din spaţiile respective. Un singur exemplu: cel al lui Sandu Florea, în Statele Unite. Albume care au mers până la un milion de exemplare vândute şi cu o recunoaştere critică extrem de bună, de tip Stan Lee. Deci iată că avem autori care ne reprezintă cu succes şi care ar putea fi folosiţi în acest efort de ţintire mai sus. E important să aducem în faţa scepticilor valorile, să le spunem criticilor şi istoricilor reticenţi în faţa BD: iată, X e deja acreditat, Y are priză la public, Z vinde colosal. De ce nu îi introduceţi atunci în sistem? Şi aceste valori deja acreditate există şi am putea să le folosim.

BD și narativitate

Radu Toderici: Am două nemulțumiri de principiu față de textul dumneavoastră. În primul rând, cred că ați trișat puțin și v-ați făcut treaba prea ușoară, alegând un roman grafic care a câștigat deja un Pulitzer. Nu știu dacă a mai câștigat cineva un Pulitzer pentru un astfel de volum, dar, cum s-ar zice, treaba era pe jumătate făcută pentru dumneavoastră. El era deja recunoscut undeva într-un canon, chiar dacă nu a intrat în antologii sau în istorii literare. Mi-ar fi plăcut foarte mult să văd în textul acesta o analiză pe, să zicem, *Superman*; în acest caz, cred că era puțin mai dificil să demonstrezi că are valori intrinsec literare și așa mai departe, dacă tot doriți un canon care să integreze cultura populară. A doua: până la urmă, am impresia că încercați să legitimați selectiv, pornind de la nume mai ilustre pe această scară de valori, literară sau nu. Or, nu sunt foarte sigur că așa trebuie făcută legitimarea, mai degrabă s-ar putea porni de la gen în sine. Lucrul acesta cred că s-a încercat și cu filmul la început, când era scos din zona culturii populare și privit ca un fel de teatru filmat, legitimat prin calitățile surselor lui literare. Problema e că, dacă încerci să analizezi banda desenată din perspectivă literară, se pot găsi acolo, desigur, tot felul de tehnici care apar, de exemplu, într-un roman postmodern, dar mai există o filieră, care are legătură cu evoluția graficii, a stilurilor, cu istoria genului din punct de vedere vizual. Ar trebui, cred, integrate ambele aspecte, altfel se pierde pe cât se câștigă, făcând din banda desenată un tip de literatură.

Corin Braga: Sunt într-o anumită măsură de acord cu ceea ce spune Radu. Ar fi o lovitură grozavă ca, demonstrând narativitatea benzii desenate, să poți importa toate instrumentele, toate conceptele, să aduci toată panoplia de metode de analiză literară și s-o pui pe masa analizei de BD. Aceste instrumente au fost dezvoltate în teoria literară, sunt gata construite, sunt deja testate, au fost rulate, încât dacă le poți transpune la banda desenată i-ai oferit teoreticianului acesteia toată panoplia de instrumente de care are nevoie. Dar mă întreb dacă narativitatea benzii desenate e chiar narativitatea romanului sau narativitatea literaturii. Dacă nu sunt amândouă ramuri ale unui gen proxim mai larg, cel bazat pe vechea distincție între arte temporale și arte spațiale. În acest caz, banda desenată, la fel cu muzica, la fel cu romanul, fiindcă trebuie parcursă secundă de secundă, cadru de cadru, căsuță de căsuță, ar aparține acelor arte temporale în care primordială este succesivitatea, dar nu neapărat narativitatea. Și în acest caz putem veni cu o a patra ipoteză privind genul BD: alături de 1. BD = gen autonom, 2. BD = literatură,

3. BD = grafică sau arte vizuale, de ce nu ne-am putea gândi la 4. BD = film? Mai ales că există desenele animate, care fac perfect legătura între banda desenată şi film (dacă animezi banda desenată, ai obţinut un film)?

Ion Manolescu: Cu filmul, răspunsul a fost oferit. E o diferenţă de suport. Din acest motiv, nu putem proceda la echivalare, chiar dacă, măcar prin prezenţa scenariului, narativitatea este prezentă şi în film, şi în BD. Ar fi de discutat dacă există mai multe asemănări sau deosebiri între cele două tipuri de narativitate. Apoi, eu am o oarecare rezervă la povestea cu succesivitatea. Într-adevăr, ea se aplică acelui tip de bandă desenată realizată cu ajutorul casetelor despărţite prin spaţii albe, de pildă *comic strip*-ului (trei casete înseriate pe orizontală). Acolo da, putem spune că e într-adevăr o succesivitate temporală şi, la urma urmei, dacă am plasa cele trei viniete într-un aparat rotativ, am putea obţine un mic filmuleţ în mişcare, deci ipoteza, cel puţin aparent, s-ar susţine. Dar lucrurile nu stau întotdeauna aşa! Există numeroase exemple în care spaţialitatea este continuă, în sensul că acel casetaj de tip stânga-dreapta, sus-jos cu care suntem noi obişnuiţi în BD nu mai există, iar personajele evoluează pe verticală într-un spaţiu fluid şi nedelimitat. Un spaţiu 3D, i-aş zice eu. La noi, exemplul cel mai cunoscut este cel al lui Sandu Florea din albumul *În lumea lui Harap-Alb* (1979). Se pare că acolo ar fi fost folosită pentru prima oară tehnica spaţiului continuu în banda desenată românească. Tehnica dinamita şi liniaritatea paginii, şi casetajul uzual.

Mihaela Ursa: Dar cu cuvinte sau fără cuvinte?

Ion Manolescu: Cu cuvinte.

Mihaela Ursa: Mă întreb dacă e posibil, cred că percepţia mai multor imagini poate fi simultană, dar nu cred că pot citi discontinuu...

Ion Manolescu: Să dau ultimele răspunsuri. În privinţa distincţiei bandă desenată – literatură sau bandă desenată – gen autonom sau artă autonomă, senzaţia mea este că, fără narativitate şi fără recursul la tehnicile naratologiei, banda desenată nu mai este bandă desenată. Chiar acolo unde nu întâlnim cuvinte, există o narativitate: a visului, a reveriei, a fantasmei. Corto Maltese ar fi pe jumătate ceea ce este astăzi, dacă momentele sale contemplative, perfect silenţioase, nu s-ar putea povesti... Că narativitatea BD este împrumutată din proză sau nu importă mai puţin. Pentru mine, ea rămâne elementul de identificare principal. Formule ca *literatură grafică*, *naraţiune vizuală*, *literatură desenată* exploatează preponderent ideea de narativitate în BD. Iar desenatori ca Will Eisner sau Scott McCloud îşi bazează propriile volume de teorie grafică BD pe astfel de formule.

Și atunci, pentru mine, banda desenată este în primul rând literatură. Nu forțez canonul în această direcție, nu mă folosesc de literatură ca instrument ajutător. Pur și simplu e o concluzie logică degajată din studiul benzii desenate.

Radu Toderici: Am o nedumerire: dacă rămânem la nivel de literatură, înseamnă că banda desenată are de-a face în primul rând cu stilul. Or, evoluția stilului în banda desenată e legată și de tehnică, de desen. De aceea, dacă recuperezi banda desenată în literatură, pierzi partea de artă grafică.

Ion Manolescu: Eu aș spune că nu pierdem stilul dacă, via Thierry Groensteen, socotim banda desenată o *literatură grafică*, adică o formă extinsă de literatură. Lărgim conceptul de literatură, de acord. Dar este exact ceea ce noi, teoreticienii, ne străduim să facem de ani buni. Ajutând conceptul de literatură să devină mai încăpător, mai permisiv și mai prietenos, încercăm să determinăm critica și publicul larg să perceapă literatura ca pe un spațiu multidimensional din care și banda desenată face parte. E greu și poate nici măcar nu este 100% corect din punct de vedere ideologic... E de discutat, dar am avansat o ipoteză la care se poate lucra și în sprijinul căreia pot fi aduse argumente solide. Eu merg în această direcție.

Călin Teutișan: Există antecedente, de altfel. Avangardiștii se jucau și ei cu interferențele dintre literatură și imagine, cu literatura folosită *ca* imagine (mă gândesc la poemele „grafice" de tipul *Autoportret*, de Romulus Dianu, sau *Caporalul Aurel*, al lui Geo Bogza, venind dinspre ideogramele lui Arno Holz sau Christian Morgenstern). Fenomenul nu este așadar cu totul nou.

Ion Manolescu: În privința raportului de adversitate *Maus vs Superman vs Garfield*, sigur că tentația ar fi să spunem: „Da, ai avut dreptate, lucrurile așa stau". Sau, dimpotrivă, să zicem: „Stați puțin, comparăm mere cu pere", și atunci toată teoria mea se dislocă și nu mai are validitate. Nu sunt mere separate de pere, sunt ingrediente ale aceluiași fel de mâncare. Vin în sprijinul ideii cu argumentul existenței unor exegeze solide despre *Superman* și *Garfield*, în care se discută relația acestor benzi desenate cu contextul politic sau social al epocii, cu structurile de putere dintr-o anumită perioadă, se vorbește despre simbolistică identitară sau despre practici mentalitare. Se fac studii de antropologie pe *Garfield* și pe *Superman*, care, altfel, par două benzi desenate cuminți în raport cu *Maus* care tratează o problemă de o gravitate extremă: Holocaustul.

Doru Pop: Desigur, dar atunci narativitate are și pictura din piramide și din templele egiptene care este realizată în stil „BD", este serializată. Și publicitatea, în anumite cazuri, folosește structuri

narative. Întrebarea este: ce dimensiune a narativităţii face ca banda desenată să fie literatură? Pentru că altfel totul e „literatură", dacă luăm în considerare doar dimensiunea narativă. Pe de altă parte, încă o dată spun, dacă tratăm narativitatea vizuală ca pe o excrescenţă târzie indusă de tehnologiile văzului în literatură şi roman, ne îndepărtăm cumva de obiectul avut în vedere. Revin la argumentul meu iniţial, acela că romanul grafic, nuvela grafică ar trebui tratate de sine stătător, având funcţiile lor bine determinate, fiind puternic legate de literatură, în timp ce alte forme ale serializării nu pot fi incluse aici. *Comic strip*-ul, banda desenată apărută în anii '30, dezvoltată în Statele Unite şi apoi exportată în cinemaul contemporan, este puternic legată de apariţia tehnologiilor culturii populare. Aici s-a dezvoltat ca un gen accesibil chiar şi celor care nu ştiau să citească, iar a compara caligrafismul poeţilor francezi cu caricaturile de tip *comic book* e o forţare a conceptelor. Am rămas la întrebarea mea iniţială. Nu cumva tipurile de suport schimbă şi conţinuturile? Răspunsul, iarăşi, l-aţi dat deja când aţi spus că „toate sunt bandă desenată şi atunci le analizăm ca pe un gen integral". Eu sunt nemulţumit de această soluţie şi reiau întrebările mele retorice. Nu cumva banda desenată, în sensul de *comic strip*, romanul grafic şi nuvela grafică, banda desenată sau literatura grafică eroico-fantastică sunt manifestări ale unui gen hibrid care parazitează (dar nu parazitologizează) alte tipuri de expresie culturală, respectiv nu cumva nu putem să vorbim despre a opta, a noua, a zecea sau mai ştiu eu a câta artă, ci despre forme de hibridizare a unor arte vechi prin intermediul unor noi formule de expresie?

Ion Manolescu: Legat de laxitatea presupus deranjantă a noului concept de literatură... Cel puţin în spaţiile culturale occidentale, teoria comunicării şi teoria imaginii au stabilit că literatura nu este doar textul scris, literatura nu este doar proză, poezie şi dramaturgie. Literatura înseamnă şi graffiti, spotul publicitar poate fi literatură, deci lucrurile s-au schimbat foarte mult în ultimele decenii. Ceea ce înţelegem în mod tradiţional prin literatură nu mai corespunde cu ceea ce teoreticienii iconici numesc astăzi literatură. Putem începe o lungă discuţie despre laxitatea deranjantă sau, dimpotrivă, încurajatoare a noului concept de literatură. Ceea ce este evident e că literatura nu mai reprezintă pentru nimeni ceea ce reprezenta pentru formaliştii ruşi, de exemplu. Eu apăs pedala taxonomică în direcţia laxităţii conceptului de literatură. Şi în direcţia legitimării BD prin narativitate. E adevărat, o narativitate cu valenţe psihologice tridimensionale. Observăm cu uşurinţă paradoxul: banda desenată are mijloacele ei specifice de expresie, dar fără narativitate n-ar mai fi bandă desenată. Facem aici şi distincţia între protobanda desenată

și banda desenată propriu-zisă, pentru că teoreticienii genului au căutat modele în trecutul cel mai îndepărtat, încercând să o legitimeze cultural. S-a vorbit de grota din Lascaux, de piramide, de columna lui Traian, de frescele de la Voroneț...

Corin Braga: Dar, *mutatis mutandis*, nu am putea spune același lucru și despre film? Există și filme experimentale statice, totuși un film fără narativitate n-ar mai fi film, nu? Așa cum nu există bandă desenată fără narativitate, la fel n-ar exista nici filme fără narativitate, cu excepția unor experimente.

Doru Pop: Dacă ducem argumentul în direcția aceasta și urmând această logică, și filmul este „literatură". Este un parcurs de raționament greșit dacă mergem pe direcția aceasta.

Flaviu Pătrunjel: Cred că privitorul, respectiv cititorul de bandă desenată sau literatură, își aduce aportul personal în producerea secvențialității. Adică el dă pagina, el citește fiecare casetă, pe când în cazul filmului trebuie să rămână pasiv, ecranul de film este cumva tiranic, proiectează imaginile în afara intervenției spectatorului.

Ion Manolescu: Cel puțin în privința suportului, BD îl împrumută pe cel al literaturii, nu pe cel al filmului. Cel puțin atunci când vorbim despre cărți și albume tipărite. Și atunci e limpede că regulile diferă de ale cinematografiei.

Doru Pop: Dar atunci ce facem cu scenariul vizual, ceea ce romglezii numesc *storyboard*? Pentru că există o legătură directă între bandă desenată și literatură care ține de *storyboard*. Pentru că nici un film nu există fără *storyboard*, astfel că orice film este de la bun început o bandă desenată. Desigur, orice film la început este un scenariu, deci totul este literatură pentru că folosim litere.

Ion Manolescu: La fel cum un scenariu este literatură.

Doru Pop: Și argumentul invers poate fi susținut, dacă un scenariu este literatură, ceea ce e discutabil. Vă întreb dacă nu cumva aici ne găsim în miezul, în nucleul unei dispute de idei și de opțiuni, care însă nu ne separă. Cred că e interesantă mai degrabă discuția decât lămurirea problemei.

Flaviu Pătrunjel: E vorba de extrateritorialitate, adică de trecerea dinspre literatură înspre arte și invers, ceea ce ridică problema: Ce se pierde, ce se câștigă sau ce rămâne la fel când trecem de la un mediu la celălalt?

Doru Pop: Într-un fel, există o dictatură a literaturii (în sens pozitiv), e o mai veche dictatură care nu poate fi depășită și nici înlocuită. Literatura rămâne un fel de „mare doamnă" a culturii,

care dă naştere tuturor celorlalte „domnişoare” şi le permite tuturor să funcţioneze. Această presupoziţie teoretică însă nu îi dă voie genului BD să se autonomizeze.

Flaviu Pătrunjel: Eu sunt de acord cu narativitatea benzii desenate, dar nu ştiu dacă narativitatea stă sub genul literaturii, este o umbrelă doar pentru literatură. Or, narativitatea nu aparţine doar literaturii, sunt benzi desenate doar din imagini abstracte.

Raluca Mărginaş: Totuşi, există un anumit secvenţial care trebuie urmărit, mediul îţi spune modalitatea în care să citeşti, când o să ajungi la o finalitate. McCloud spune că cititorii optimizează cantitatea de informaţie reţinută, alegând doar ce e relevant şi făcând inferenţe în spaţiile liminale ale discursului, pentru a compensa informaţia primită până atunci, prin şase tipuri de tranziţii: de la moment la moment, de la acţiune la acţiune, de la subiect la subiect, aspect la aspect, scenă la scenă şi *non sequitur* (toate depinzând de contextul mai mare, de factori cognitivi şi textuali); micile mecanisme textuale sunt repetiţia şi colocaţia, iar factorul cognitiv e căutarea de sens, numită *closure* (finalitatea).

Ion Manolescu: Bun, aici aş spune că sunt excepţiile de la regulă.

Raluca Mărginaş: Da, sunt nişte excepţii care presupun o activitate regulatoare: dacă eu citesc *comics* numai la suprafaţă, văd unde e punctul incipient, văd unde e punctul culminant, văd unde se încheie. Ritmul parcursurilor *comics*-urilor abstracte seamănă cu ritmul *comics*-urilor cu supereroi sau al arcului dramatic aristotelic: stare iniţială – punct culminant – eliberare; deci o combinare de elemente de tranziţie locale, mici, într-o gramatică globală. Însă, după cum spuneaţi, sunt şi excepţii de la regulă; avem *comics*-uri abstracte, din mişcarea artistică autointitulată French Abstract Formalist Comics sau French Structural Comics, cum ar fi cazul lui Stephanie Lebbos, care pune emfază pe proces; propune un dialog, o joacă fără finalitate, contrazicând repetiţia şi diferenţa şi alte elemente de bază în cititea unui *comics*, adică ceea ce Thierry Groensteen susţine vehement că formează *The System of Comics*.

Doru Pop: E o naraţiune vizuală, există o structură narativă vizuală, acesta e argumentul meu. Revin cu o nouă întrebare: este această naraţiune vizuală o parte mai puţin elevată a literaturii sau nu cumva narativitatea vizuală funcţionează autonom, pe baza unor principii bine stabilite?

Mihaela Ursa: Era în textul dumneavoastră o comparaţie: „BD se aşază între literatură şi arta grafică în acelaşi fel în care opera se aşază între teatru şi muzică”. Or, aici chiar că ar merita tratat

ce spunea Flaviu mai devreme, că e în mare măsură opțiunea receptorului să vadă în operă mai mult teatru sau mai multă muzică. La fel și aici, e clar că opțiunea dumneavoastră, ca om al literaturii, va fi să înțelegeți cât mai mult din logica BD prin lentila literară, dar și eu sunt de părere că pe termen lung asta s-ar putea dovedi, cum spunea și Radu Toderici, un dezavantaj în consacrarea BD ca gen autonom. Cum ar fi dacă am citi și dacă am înțelege opera doar ca pe o formă de teatru cântat?

Radu Toderici: Până la urmă, sugestia este să nu opriți demersul acesta la narativitate. De ce să ne fixăm iarăși doar pe expresivitatea limbii? Cred că e un punct important în discuția asta despre refacerea canonului.

Ion Manolescu: Aș observa că expresivitatea limbajului non-direcționat, care este una specifică benzii desenate, nu numai că poate fi exploatată, dar a și fost exploatată. De exemplu, întâlnim studii de critică și de teorie a benzii desenate care se ocupă de cuvintele bricolate ale căpitanului Haddock din seria *Tintin*, a lui Hergé. Sunt zeci de pagini despre invențiile de vocabular ale lui Haddock, care bombăne și mormăie în toate felurile posibile, nemaivorbind de onomatopeele pe care le folosește. Și acestea nu se găsesc nicăieri, nici în literatură, nici în pictură, nici în operă, nici în cinematografie. Există un limbaj specific al benzii desenate (despre acest lucru, într-o viitoare carte a mea) și el poate fi invocat ca argument de validitate sau, mă rog, de specificitate. Încă un plus pentru valorizarea canonică a BD.

Flaviu Pătrunjel: Am nu neapărat o obiecție, dar o observație. Din punctul dumneavoastră de vedere, narativitatea este esențială pentru banda desenată și, într-adevăr, există benzi desenate care funcționează doar cu imagini secvențiale. Totuși, sunt desenatori, de la arte plastice, chiar de aici din România, care fac o bandă desenată nesecvențială, din cauza faptului că sunt obișnuiți cu imaginile de sine stătătoare, cu picturile, cu casetele, cu rama de pictură. Or, un tablou are o casetă echilibrată, în timp ce banda desenată are casetele în dezechilibru. Secvențialitatea și narativitatea sunt esențiale pentru banda desenată, pentru că, dacă pun o sumedenie de imagini picturale una peste cealaltă, nu am bandă desenată, deci înseamnă că nu spun o poveste. În acest caz, cititorul de bandă desenată nu este tentat să dea pagina mai departe, autorul trebuie să îl tenteze să meargă mai departe prin ceea ce comunică banda desenată la nivel narativ, să îl determine să fie curios să dea pagina mai departe, nu să îl bombardeze cu informație estetică încât să îl facă să contemple o casetă și apoi să închidă cartea. Deci narativitatea este până la urmă, cred, esențială pentru banda desenată, fiindcă funcționează pe sistemul curiozității narative.

Ion Manolescu: Poate e mai mult vorba de artă grafică decât de bandă desenată. Pentru că pomeneaţi de public, cum aş putea eu, cititorul, să interpretez o astfel de planşă în care nu am nici un element de poveste? Aş privi juxtapunerea de imagini mai degrabă ca pe un tablou sau ca pe o grafică, şi nu ca pe o poveste desenată, indiferent cât de fragmentară sau de discontinuă. De acord, dar acestea sunt excepţiile, totuşi.

Flaviu Pătrunjel: Cred că în asemenea cazuri avem de-a face cu o închidere în receptarea benzii desenate. O bandă desenată care nu are o poveste suficient de interesantă încât să convingă un public larg să o citească va fi sortită eşecului, e o treabă de nişă, poate de colecţie pentru câţiva dintre marii colecţionari de bandă desenată. În rest, pentru publicul larg, dacă nu există narativitate, o poveste comică, fie cum este ea, albumul nu se vinde, pur şi simplu.

Ion Manolescu: Nu se exclude însă existenţa benzii desenate cu casete sau chiar cu pagini întregi de reverie, de tablouri, aparent fără o poveste în sens tradiţional. Accentul cade pe *aparent*. L-am pomenit pe Hugo Pratt. Mai sunt şi alţii, ofer nişte exemple la întâmplare: Paul Gillon, Marc-Antoine Mathieu, Enki Bilal, Baru, Benjamin Flao.

Flaviu Pătrunjel: Categoric, un lucru asemănător se întâmplă şi în muzică. Will Easton spunea despre muzică şi bandă desenată că seamănă, fiindcă şi în muzică există sunete mai lungi, ritmuri mai accelerate, or ritmicitatea seamănă foarte mult cu narativitatea, dacă nu cumva se şi suprapun.

Corin Braga: Apropo de narativitate, sper că nu s-a născut vreo confuzie. Nu cred că cineva de aici a încercat să spună că narativitatea nu ar fi specifică benzii desenate. Narativitatea face parte din categoriile ei *in-built*, fără ea probabil nici nu ar exista banda desenată. Dar ea nu este specifică doar benzii desenate. Încât, pentru a constitui un gen aparte, este nevoie de mai multe asemenea categorii care să se combine într-un mod unic. Dintre acestea, nu m-ar interesa cele extrinseci: cât se vinde, cum se vinde, nici măcar suportul material (deşi acesta poate să fie foarte important), fiindcă, alături de benzile desenate publicate pe hârtie, există deja benzi desenate digitale, încărcate pe computer, circulând pe internet, desenate direct pe ecran, în programe grafice. Ceea ce mă interesează sunt categoriile intrinseci, ţinând de natura însăşi a poveştii respective. De exemplu, esenţializarea; ai pomenit că desenul în benzile desenate nu este pictură, e clar că desenul în banda desenată funcţionează altfel decât în pictură, are o formă de esenţializare. Poate că asta este o altă trăsătură definitorie, alături de narativitate. Dacă adaugi altele (forma grafică, dialogul etc.), alcătuieşti un buchet de cinci-zece

categorii intrinseci, care prin chiar combinaţia lor specifică şi sinergică generează un gen aparte.

Ion Manolescu: Să revenim la *Maus*, pentru că am dat exemplele din acest tulburător roman grafic al lui Art Spiegelman. Marea dilemă auctorială, dar şi a publicului cititor, pare a fi următoarea: cum să transpui într-o poveste desenată, plină cu animăluţe drăgălaşe, o istorie terifiantă a genocidului? Cum să descrii ororile Holocaustului folosindu-te de şoareci şi pisici? Mă rog, de capete de şoareci şi pisici desenate pe corpuri umane. Nu e simplu, iar riscurile, cu precădere cele ideologice, sunt mari. Apropo de esenţializare, printre exemplele pe care le-am oferit şi pe care Spiegelman le foloseşte în romanul său grafic, am indicat ridicarea sprâncenelor sau lungirea botului unui animal. Aceste procedee grafice ar reprezenta o trimitere psihologică la o emoţie, la un sentiment puternic al personajului, iar modul de reprezentare e destul de diferit de cele pe care le folosesc cinematografia, proza sau pictura. Avem în faţă un desen în care se introduce o tuşă fină, ce sugerează mişcare, dar, în acelaşi timp, este inertă. Mai descoperim în *Maus* şi o hibridizare postmodernistă a spaţiilor de expresie: spaţiul benzii desenate comice (cu animăluţe evoluând într-o lume aparent nemuritoare) şi spaţiul benzii desenate realiste (cu un eveniment istoric terifiant, soldat cu milioane de morţi: Holocaustul). Trebuie precizat că mijloacele grafice şi narative întrebuinţate de Spiegelman nu seamănă deloc cu cele ale caricaturii, iar rezultatul final (romanul grafic *Maus*) nu are nimic de-a face cu schematismul sau reducerea la derizoriu ori superficial. Dimpotrivă. Am studenţi care s-au apucat să studieze istoria Holocaustului după ce au citit *Maus*.

În altă ordine de idei, cred că principalul demers, de la care ne-am abătut puţin în ultima parte a discuţiei, ar trebui să fie acela de introducere şi întărire a benzii desenate în interiorul *oricărui* canon. Poate că acest lucru ar ajuta la sensibilizarea editorilor, mă gândesc... Multe edituri sunt încă refractare la ideea de BD. De exemplu, e o problemă să-ţi ilustrezi o carte de teorie paraliterară cu casete de bandă desenată. Sau să pui o vinietă BD pe copertă. Editorul se dovedeşte reticent din cauza a două prejudecăţi generale. Le-am pomenit mai devreme. Mai întâi, că banda desenată e superficială, deci neserioasă. Apoi, că ea se adresează copiilor, deci nu se va vinde. E greu să-ţi introduci, chiar în propria carte de teorie despre banda desenată, un portret realizat de un autor BD. Nici un editor nu-ţi acceptă sugestia. „Cine e cutare?", eşti întrebat. „Cum să pui aşa ceva într-un volum academic?", ţi se obiectează. Sunt foarte multe prejudecăţi ce stau în calea legitimării benzii desenate şi chiar noi, teoreticienii domeniului, întâmpinăm dificultăţi atunci când încercăm să-i facem produsele vizibile pe piaţă. Nu mai vorbesc de creatorii

propriu-zişi, de artiştii BD care nu îşi pot contracta sau difuza opera. Decepţionaţi de ceea ce se întâmplă în câmpul cultural şi economic autohton, o parte dintre ei se recalifică, devenind gazetari sau intrând în publicitate. Alţii renunţă complet la a mai desena. Autori BD de mare talent şi forţă expresivă, ca Viorel Pîrligras sau Tamba, plătesc prin tăcere artistică preţul insensibilităţii pieţei autohtone. O piaţă în care editorii sunt excesiv de prudenţi, iar publicul excesiv de conservator. Încă o dată: constat, nu incriminez. Ar fi absurd să facem procese de intenţie... pieţei! Ea configurează preferinţele, inclusiv în materie de BD. Chiar şi aşa, rămân optimist. Fuziunea dintre mijloacele de promovare din mediul online, fără de care nu mai poţi desface un produs, indiferent de natura lui, şi desenul propriu-zis, realizat pe tabletă grafică sau artizanal, e foarte importantă. Un singur exemplu: albumul lui Puiu Manu, cu un scenariu de Marius Leştaru, *Ioniţă Tunsu, un haiduc de Bucureşti*. Mult înainte de apariţie, albumul a fost puternic mediatizat pe *Facebook*: informaţii editoriale precise, fragmente din scenariu, *scan*-uri cu desene originale ale lui Puiu Manu, fotografii cu instrumentele de lucru ale maestrului din atelierul personal. Deci, iată că artizanalul se îmbină cu digitalul, publicitatea *in print* cu cea în spaţiul digital. Eu sunt optimist. Atunci când ai un editor permeabil, flexibil, dispus să rişte (adică să investească), un editor care lucrează cu specialişti în marketing cultural, există şansa ca produsul să ajungă unde trebuie şi apoi să vii să faci şi teoria în jurul lui. Trebuie sparte mecanismele rigide de promovare şi de lucru între editori şi public, pentru că autorul este întotdeauna prins la mijloc.

Corin Braga: Ne oprim pe acest ton optimist, la ideea că lucrurile vor ieşi bine.

Flaviu Pătrunjel: Există cazuri de autori români de bandă desenată care lucrează la nivel profesionist în afara ţării. Exista chiar în Cluj un atelier de bandă desenată.

Ion Manolescu: Există şi metoda de a face bandă desenată online, în sistemul *pay-per-view*. Ai nişte abonaţi şi, în funcţie de banii pe care îi obţii şi cu toată publicitatea pe care o faci, poţi să-ţi duci proiectul la bun sfârşit. Sau poţi să-ţi asociezi desenele pe site cu alte produse, cum ar fi cele derivate (figurine, brelocuri, autocolante etc.). Le poţi recomanda celor care te urmăresc. Tânărul desenator Octav Ungureanu (smokingcoolcat.blogspot.com) este un bun exemplu din acest punct de vedere, cu simpaticele sale *sticker*-e la seria *Auzite în RATB*. Autorul BD ca *freelancer*, *promoter* şi *influencer*... De ce nu? Trebuie să-ţi motivezi publicul, să-l convingi şi să duci proiectul mai departe. Se poate.

Corin Braga: Mulţumim pentru că ne-ai împărtăşit ideile tale. Mulţumesc tuturor.

Euristici ale fricii sau noi umanisme

Laura T. Ilea

1. Rebeliunea împotriva condiţiei umane

Schimbarea cea mai radicală pe care ne-o putem imagina în privinţa condiţiei umane ar fi migrarea oamenilor de pe Pământ pe o altă planetă. Un asemenea eveniment, care nu mai este cu totul imposibil, ar însemna că omul ar trebui să trăiască în condiţii produse de el, fundamental diferite de cele pe care i le oferă Pământul… Însă chiar şi aceşti prezumtivi rătăcitori plecaţi de pe Pământ ar fi încă umani; iar singura afirmaţie pe care am putea-o face cu privire la „natura" lor ar fi că ei sunt în continuare fiinţe condiţionate, chiar dacă condiţia lor este acum, într-o măsură considerabilă, produsă de ei înşişi[1].

În faţa unei asemenea constatări, făcută de Hannah Arendt în 1958 şi devenită realitate iminentă acum, ne simţim în pragul unei revoluţii planetare, al unei schimbări radicale a condiţiei umane. Resimţim în egală măsură spaimă şi mândrie. Nu e puţin lucru să te consideri acea particulă umană care va fi martora unei metamorfoze fără precedent şi care va da anvergură unei epoci, de la înălţimea căreia să putem privi, ca de pe vârful unui munte până de puţină vreme inaccesibil, înspre trecut şi înspre viitor. A putea sesiza această cezură civilizaţională înseamnă a sesiza în acelaşi timp dimensiunea estetică, poetică şi metafizică a unei epoci care în mod aparent o neglijează.

Desigur, ceea ce voi schiţa aici nu este nicidecum o maieutică prin care se propun răspunsuri, noi paradigme sau noi definiţii, ci mai degrabă vechi perplexităţi legate de condiţia umană, la rândul ei diferită de natura umană. Aceasta din urmă, fie că este definită

1. H. Arendt, *Condiţia umană*, traducere de Claudiu Vereş şi Gabriel Chindea, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2007, p. 15.

în termeni de raţionalitate (*animal rationale*), iraţionalitate (*homo demens*), dimensiune politică (*bios politikos*) sau ludică (*homo ludens*), presupune reducerea unui întreg sistem de relaţii la una dintre ele, aparent fundamentală. Însă această definiţie a naturii umane pune în mişcare un sistem de caracteristici care nu conduc neapărat înspre axe de semnificaţie. Iar aceasta dintr-un motiv extrem de simplu: nu putem răspunde la întrebarea *cine* este fiinţa umană altfel decât punând în scenă naraţiuni. Iar aceste naraţiuni exprimă acţiunea umană, în ceea ce are ea mai ireductibil – pentru că acţiunea este capabilă de natalitate, deci este declanşatoare de noi începuturi.

Astfel: dacă începutul secolului XX a fost caracterizat de dorinţa de reînnoire radicală a omului – reînnoire estetică şi politică ce implică în egală măsură o metamorfoză revoluţionară, însă şi anularea a tot ceea ce e vechi, cum afirmă Alain Badiou în cartea sa *Secolul* –, începutul secolului XXI este caracterizat, dimpotrivă, de dorinţa de prezervare a tot ceea ce a fost pus în pericol prin excesele transformatoare ale secolului precedent.

Hannah Arendt exprimă această transformare într-un mod convingător: „Pământul este tocmai chintesenţa condiţiei umane şi, după câte ştim, natura terestră este poate unica din univers care le asigură fiinţelor omeneşti un mediu de locuit în care se pot mişca şi pot respira fără efort şi fără a se folosi de mijloace artificiale”[1]. Acest domeniu al non-artificialului este cel care ne conectează la viaţă şi la celelalte organisme vii. Lucrul cel mai tulburător în această constatare provine din faptul că această situaţie necontestată până acum se deplasează tocmai înspre crearea artificialului, a artificializării vieţii. Nu printr-un program revoluţionar de refondare a naturii umane, cum a fost cazul începutului secolului XX, ci prin purul instinct al omului de ştiinţă care eliberează umanitatea de ultima sa legătură cu „închisoarea” în care îl menţine natura: crearea vieţii în mediul artificial şi dorinţa de a împinge limitele acesteia dincolo de o sută de ani, înspre o nemurire virtuală. Este vorba deci despre rebeliunea împotriva condiţiei umane, pe care omul vrea să o schimbe cu ceva creat de el însuşi. Cu siguranţă că fiinţa umană poate duce la capăt un astfel de troc şi, de asemenea, că această negociere are un dezavantaj: şi anume, posibilitatea de a distruge orice urmă de viaţă organică pe Pământ. Această dublă dimensiune este cea care pune probleme de fiecare dată când încercăm să abordăm chestiuni de futurologie, întrucât mijloacele noastre de adaptare la condiţiile pe care le-am creat ne fac responsabili în egală măsură de distrugerile care decurg din acestea.

1. H. Arendt, *op. cit.*, p. 8.

2. Euristicile fricii

Euristici ale fricii (H. Jonas) sau credinţă în capacitatea umană de a-şi reapropria de fiecare dată condiţiile vitale. Arendt este radicală în această privinţă, afirmând că problema care se pune acum nu e nicidecum cea de a şti dacă trebuie să utilizăm cunoştinţele noastre ştiinţifice şi tehnice în direcţia unei artificializări extreme, ci mai degrabă cea de a înţelege miza politică a acestei întrebări, care nu trebuie lăsată la bunul plac al politicienilor de profesie.

Resimţim perplexitatea autoarei atunci când afirmă: „Nu ştim încă dacă o atare situaţie e definitivă. S-ar putea însă ca noi, făpturi terestre care am început să acţionăm ca şi când am fi locuitorii universului, să nu mai fim niciodată capabili să înţelegem – adică să gândim şi să vorbim despre – lucrurile pe care suntem totuşi capabili să le facem”[1]. Cred, de altfel, că ne aflăm acum în acelaşi punct de joncţiune în care ne-a lăsat Arendt în exerciţiul ei de gândire. Punct în care suntem capabili să facem mai mult decât putem gândi. Iar aceasta, nu din cauza neîncrederii în umanism, care ar fi incapabil să măsoare efectele unei astfel de deplasări ştiinţifice de proporţii, ci din cauza discrepanţei dintre miza ştiinţifică şi cea poetică sau umanistă a problemei. Discrepanţă care pare a fi din ce în ce mai insurmontabilă.

Aceasta este de altfel punctul de pornire al consideraţiilor mele – o disjuncţie pe care aş dori s-o reduc. Pentru că, în condiţiile artificializării vieţii organice, ale unei mutaţii civilizaţionale de proporţii induse de epoca digitală, precum şi în condiţiile confruntării radicale cu alteritatea, încercarea mea este simplă şi o urmează pe cea a Hannei Arendt: „Propunerea mea este aşadar foarte simplă: nimic mai mult decât să gândim ceea ce facem”[2].

În această mutaţie aparent ireversibilă, metodele cantitative ale informaticii au devenit fundamentele unui spaţiu public infuzat de dorinţă, de comunităţi incipiente, de acumularea şi de perversiunea imaginii, de comuniuni, dar şi de supraveghere, de noi platforme care devin obiect de interogaţie pentru spiritul nostru critic, dar şi pentru fascinaţia noastră. Populăm acest spaţiu public cu naraţiuni şi perplexităţi; cunoaştem întreaga lume, dar mai putem intra în relaţie cu celălalt?

Artificialul, sub forma îndepărtării de „închisoarea” terestră, sub forma inteligenţei artificiale, devine material poetic, forţă a unei

1. H. Arendt, *op. cit.*, p. 8.
2. *Ibidem*, p. 10.

naraţiuni a perplexităţii în care noţiuni precum materie, mortalitate, libertate şi autonomie ar trebui reformulate. Nu prin răspunsuri irevocabile, ci printr-o reconsiderare filosofică a condiţiei umane „din punctul de vedere al celor mai noi experienţe şi al temerilor noastre cele mai recente”[1]. Pornind de la o afirmaţie care neutralizează frica, cartografiind terenul minat de investigare.

Apropo de acest teren minat, atunci când încercăm să speculăm asupra viitorului, ne plasăm în general la două extreme, ambele la fel de virulente: pe de o parte utopismul sau futurologia dezlănţuită, care propun cezura metafizică totală, imaginând eradicarea celor mai mari pericole care ameninţă specia umană de la începutul timpului, şi anume epidemiile (*hélas!*), foametea şi limitarea vieţii umane. Y.N. Harari, în *Homo Deus*[2], merge până la a afirma că durata vieţii umane ar putea fi dublată la o adică şi că am putea imagina dreptul uman nu doar la fericire, ci şi la nemurire. O nemurire tehnologică, desigur, dar care face cu toate acestea parte dintr-un scenariu seducător (şi înfricoşător deopotrivă).

Pentru moment, să presupunem doar că dacă naraţiunea a ceea ce e sau nu acceptabil în termeni de dez-limitare a condiţiei umane este deplasată în direcţia hibridităţii dintre natural şi artificial – o coabitare dificilă, dar din ce în ce mai posibilă –, această presupusă nemurire tehnologică ar fi la o adică tot atât de imaginabilă ca orice altă dorinţă umană.

Cu alte cuvinte, aşa cum afirma Th. Elsaesser într-o conferinţă, în cadrul colocviului *Intermediality Now: Remapping In-Betweenness*[3], am fost dintotdeauna postumani în sensul în care am fost protezele subiacente ale naturii. Corpul nostru, în forma lui de astăzi, este unul dintre numeroasele avataruri pe care le-ar putea lua, în general, natura încorporată. Deci nici o mirare că un astfel de model metamorfic ar putea să pară atrăgător, în stranietatea lui.

Să testăm aşadar, în primă instanţă, neutralitatea. Oricât de banal ar putea să pară, privirea lucidă şi neutralitatea sunt nişte deziderate dificil de atins, pentru că, la fiecare schimbare de paradigmă, naraţiunile înclină fie în direcţia fricii, fie în cea a unui discurs cinic şi victorios, care afirmă: „Cei ce nu se vor adapta la marşul triumfal al viitorului vor fi înlăturaţi. Practicile actuale, etica, ritmul natural de adaptare la o lume în care naraţiunea polimorfă e pusă în pericol – toate acestea vor fi înghiţite de victoria unui tip de om care va integra transparenţa absolută a maşinilor”.

1. *Ibidem.*
2. N.Y. Harari, *Homo Deus*: *A Brief History of Tomorrow*, Vintage, 2017.
3. Th. Elsaesser, conferinţa „The Cinema Today and Tomorrow: In-Between the Animated and the Automated”, în cadrul colocviului *Intermediality Now: Remapping In-Betweenness*, Cluj-Napoca, 19-20 octombrie 2018.

Reacţia naturală în faţa unei astfel de constatări e nostalgia, nevoia de restaurare, întoarcerea în trecut, înspre insule securizante, umaniste, care ar putea recrea sensul locuirii într-o epocă în care locuirea însăşi e diferit gândită. Sau, dimpotrivă, o dezbărare de reminiscenţe culturale considerate desuete, în numele unei schimbări majore care ar anula paradigmele anterioare – cu alte cuvinte, o mutaţie civilizaţională.

Desigur, ar fi o mare iluzie să credem că această mutaţie s-ar putea realiza printr-un *delete* generalizat. Dacă există ceva în dinamica maşinii care ne poate inhiba este tocmai faptul că ştergerea datelor se produce printr-un *delete* generalizat. În cazul nostru însă, ştergerea are loc prin uitare – un proces la fel de creativ precum acumularea de cunoştinţe. Salturile de paradigmă în ordine epistemologică se fac în mare parte prin uitare, prin alegerea sensului, care e uneori irecognoscibil sub travestiul unei noi paradigme.

Pentru că, aşa cum afirmă M. Doueihi în *Pour un humanisme numérique*[1], suntem acum martorii apariţiei unui al patrulea umanism, care le continuă pe celelalte trei, anunţate de Lévi-Strauss, şi care caracterizează o schimbare de paradigmă civilizaţională. Lévi-Strauss descria în primul rând umanismul aristocratic al Renaşterii, care se baza pe redescoperirea textelor Antichităţii clasice, urmat de umanismul burghez al exotismului, asociat cu descoperirea culturilor Orientului şi ale Extremului Orient (secolul al XIX-lea), apoi de al treilea umanism, democratic, al secolului XX, cel al antropologiei, care face apel la totalitatea activităţilor societăţilor umane. Cele trei umanisme despre care vorbeşte Lévi-Strauss se leagă de descoperiri precise: textele Antichităţii, culturi diferite, ansamblul faptelor umane.

3. Poetica unui al patrulea umanism

Care ar putea fi deci poetica, estetica şi etica unui al patrulea umanism, în aceste condiţii? Care ar putea fi poetica unei lumi hibride, care induce mutaţii identitare? Ceea ce afirmă în volumul menţionat M. Doueihi este că trecerea dinspre informatică înspre epoca digitală declară în egală măsură un nou spaţiu habitabil: „Un spaţiu agitat de interactivitate şi animat de dorinţă, de comunicare şi mai ales de tot ceea de destabilizează puritatea conceptuală… Codul e poezie”[2], afirmă el şi adaugă, citându-l pe André Breton: „Telegrafie fără fir,

1. M. Doueihi, *Pour un humanisme numérique*, Éditions du Seuil, Paris, 2011.
2. *Ibidem*, p. 31.

telefonie fără fir, imaginaţie fără fir. Inducţia e facilă, însă, după mine, ea e permisă”[1].

Îmi permit să afirm în aceste condiţii că, pe măsura avansării acestor platforme în direcţia elogiului cantitativ al performanţelor acestui animal subtil, dotat cu „instincte” şi „afecte” diferite, care e maşina, amprenta umanistă a unei culturi a comunităţii, a afectului şi a imaginaţiei ar trebui să se impună. Nu pentru a salva în ultima clipă lumea de dezastrul la care ar predispune-o inteligenţa artificială sau omul văzut ca o ultimă proteză a naturii, ci pentru că datele civilizaţionale ar trebui să se reformateze în termenii redefinirii libertăţii, a autonomiei, a capacităţii noastre de a interacţiona, precum şi în direcţia universalităţii. În loc de a ne resemna la marasmul legat de repetitivitate, de algoritm şi de cod, ar trebui, dimpotrivă, să imaginăm o poetică spectaculoasă a acestui pasaj dezertat în mare parte de om, înţeles ca o funcţie industrială a productivităţii, un pasaj populat prin sinapsele remodelate ale creativităţii. E vorba desigur despre o nouă creativitate, deşi nu ştim în totalitate cum arată aceasta (pentru că momentan scenariile science-fiction sunt destul de repetitive şi au legătură cu paradigma creatorului, a lui *deux ex machina*, cu raporturile om-maşină, cu raporturile de putere, de distrugere, de viaţă şi de moarte). Această creativitate va fi infuzată desigur de toate previziunile negative, de anxietatea în faţa distrugerii (efectele nefaste asupra culturii), însă ea va fi evident pusă la încercare prin noi naraţiuni umane.

Trebuie deci puse în balanţă discursurile angoasei (Sloterdijk, Fukuyama, Habermas) cu discursurile hiperpozitiviste care neglijează consecinţele aleatorii şi perversiunile acestei noi epoci. Nu trebuie vizată neapărat o întoarcere nostalgică în trecut, ca şi cum am fi nişte fiinţe ameninţate de extincţie, ci să îndrăznim să credem că această transformare nu constituie atât o cezură absolută, cât mai degrabă o conversiune de vechi practici pe platforme şi într-un mediu relaţional diferit. Nu trebuie de asemenea uitat că ceea ce intră în contact cu cultura umană este totodată contaminat de ea.

Să acordăm atunci *foulosofiei* (în sensul de filosofie a nebuniei) drept la cuvânt, şi anume să acordăm instinctului ştiinţific acelaşi drept pe care îl acordăm experienţei ideilor sau celei artistice. Faptul că un artist avansează în practica sa dincolo de limitele pe care i le impune etica, scormonind în adâncurile materiei şi extrăgând în egală măsură binele şi răul, se aseamănă cu experienţa omului de ştiinţă, care avansează în descoperirile sale până acolo unde îl împing inteligenţa şi instinctul său ludic.

1. *Ibidem.*

Să o urmăm pentru moment pe Rosi Braidotti[1] care, vorbind despre postumanism şi despre postantropocentrism, afirmă că o categorie de gândire emerge atunci când obiectul despre care ea tratează începe să dispară. Ea invocă în acest context un proiect dezvoltat la Oxford, *Future of Humanity Institute*, care introduce categoria de superinteligenţă, ce ar avea efecte devastatoare asupra speciei noastre, punând accentul, în contraparte, pe prezervarea umanului. Mai mult, un alt proiect, desfăşurat la Cambridge, *The Center for the Study of Existential Risk*, susţine nici mai mult nici mai puţin decât riscul extincţiei umane. Această categorie – extincţia – devine astfel o categorie-cheie, o posibilitate de luat în calcul.

Umanitatea devine astfel un obiect de dezbatere şi de anxietate, o categorie ameninţată de factori multipli. A contrapune unui astfel de model natura incorporală a unei panumanităţi nu e de ajuns. Ar fi mai degrabă nevoie de un discurs neoumanist, propunând noi alternative la definiţia umanului, întrucât acesta nu e nicidecum o categorie neutră.

În această fază de multiplicare cantitativă, cu greu putem găsi aşadar o portiţă de scăpare pentru imaginaţia creatoare, pentru funcţiile şi poeticile alternative ale spaţiului locuibil. Dacă luăm în considerare dimensiunea alienantă a capitalismului, previziunile sunt devastatoare: consumerism hiperindividualist; mobilitate excesivă care ascunde ideologia controlului – o mobilitate controlată; corpuri care devin coduri informaţionale ce servesc, prin intermediul unei materii expansive a bazelor de date, analizelor de risc globale. În aceste condiţii, la scară largă, viaţa devine un capital – materie informaţională care serveşte extragerii de profit.

Printre efectele colaterale ale acestei proliferări a inumanităţii, Braidotti enumeră devalorizarea vieţii umane, vulnerabilitatea ei, ceea ce Achille Mbembe numeşte necropolitici[2], puse în aplicare prin intermediul unei armate de roboţi hipertehnologizaţi, de drone homicidale, care ne bântuie imaginaţia şi trasează o frontieră între domeniul lumii libere şi domeniul excluderii, al celorlalţi, nedoriţii, cărora li se interzice accesul înspre aceasta.

Cum să negociezi deci între aceste două extreme: una care vorbeşte despre necropoliticile unei tehnologizări extreme, ce exclude umanul, iar cealaltă care vorbeşte despre o reapropriere a naraţiunii printr-un al patrulea umanism, printr-o reflecţie insistentă asupra intersecţiei dintre tehnologie, ştiinţele umaniste şi locuirea unui nou spaţiu relaţional? Această reflecţie e cu atât mai urgentă într-un context în care, aşa cum afirma Thomas Elsaesser în conferinţa

1. R. Braidotti, *The Posthuman*, John Wiley and Sons, 2013.
2. A. Mbembe, *Necropolitics*, Duke University Press, Durham, 2019.

amintită despre spaţiul intermedial (aflat între animat şi automatizat), din perspectivă postumană, corporalitatea nu e decât un accident al evoluţiei. Putem deci imagina o gamă largă de alternative la acest proces al corporalităţii, la fel cum putem imagina faptul că întreaga conştiinţă umană nu e decât vârful icebergului care apare la lumină din mlaştinile inconştientului; că materialitatea va fi expandată prin procese protetice din ce în ce mai complexe; că fiinţele umane vor fi articulate prin hibridizare cu maşinile inteligente şi că noi modele politice vor fi inventate, care vor eluda distincţia clasică dintre ideologiile de stânga şi cele de dreapta (deplasările teritoriale, frontierele fluide sau din ce în ce mai accentuate, o politică non-statală care ar putea propune un nou model de guvernare). Şi putem, desigur, imagina existenţa unor joncţiuni inteligente între oameni şi maşini, tehnologia ca mediu prin care ne vom exprima ca fiinţe umane. Putem, de asemenea, imagina modele de guvernare care se vor articula pornind tocmai de la teritoriile precarizării.

Soluţiile propuse de Braidotti pentru a contracara efectele perverse ale panumanismului şi ale exclusivităţii modelului postumanist sunt următoarele: 1. Un model critic conectat la o noţiune monistă vitală. 2. O refondare a condiţiei noastre în jurul unor subiectivităţi încorporate, relaţionale. 3. Rezistenţa la panumanism prin întoarcerea la o universalitate care ţine cont de dimensiunea agonală. 4. Refondarea valorilor pe baze materialiste, vitaliste – precum compasiunea, empatia. 5. Perspective etice afirmative, sobre, lipsite de emfază – arta şi activismul colectiv. A reimagina deci noi feluri de a fi uman, dezvoltând în acelaşi timp afectivitatea etică. 6. Cartografii prudente. 7. Acceptarea multiplicităţii contradicţiilor şi a rezistenţelor în faţa unei globalizări dezlănţuite. 8. În sfârşit, fondarea unei culturi care să cultive dorinţa (*rejoy for the enormous possibilities of the world*).

4. Noile materialisme

În aceste condiţii, unul dintre conceptele care ar trebui reformulate este, desigur, cel de materie. Noile materialisme o fac, reinterpretând ideea clasică de umanism.

„Acţiune", „libertate", „autonomie", „raţionalitate", „decizie etică" – termeni în jurul cărora noile materialisme transformă valenţele dezbaterii. Acestea încep prin regândirea noţiunii de materie, care nu mai e acum o forţă inertă, supusă unei cauzalităţi mecanice sau, în orice caz, având nevoie de un factor extern care să o pună în mişcare, ci presupune o vitalitate intrinsecă, o forţă de acţiune inexpugnabilă.

Noile materialisme[1] presupun schimbarea radicală a concepţiei noastre asupra materiei şi a corporalităţii, crucială pentru începutul de secol XXI. Ele presupun, de asemenea, o materie cu o capacitate vitală şi de acţiune evidentă. Caracteristica cea mai fascinantă a acestui curent de gândire este cea care afirmă că materia nu e inertă, pasivă, ci că are capacităţi productive, inventive. Este vorba aşadar despre o teorie care depăşeşte modelul dualist clasic, în care vitalismul lui Deleuze este extrem de prezent. Mai mult, distincţiile dintre animat şi inanimat, între organic şi anorganic sunt eludate (Jane Bennett numeşte această eludare *enchanted materialism*[2]). Consecinţele acestui mod de a privi lumea constau mai întâi în faptul că materialitatea devine mult mai mult decât simpla materie, în sens clasic: ea devine exces, forţă, vitalitate, relaţionalitate, imprevizibil, creaţie, productivitate. Putem astfel afirma că agenţii nu sunt exclusiv umani. Nu doar oamenii posedă intenţionalitate şi capacitate de acţiune. Am putea spune că subiectivităţile se produc prin hazard în interiorul unei multitudini de procese organice şi anorganice.

Toate acestea ar putea părea aleatoare, însă se sprijină pe o observaţie ştiinţifică extrem de pertinentă: cercetarea astronomică recentă sugerează că doar trei sau patru procente din univers sunt formate din materie „normală", aşa cum o înţelegem noi; în rest, pentru a putea explica expansiunea universului, trebuie obligatoriu invocată prezenţa unei „energii obscure", numită „chintesenţă". Iată deci o ontologie non-substanţialistă ce implică forţe, particule virtuale şi vid spaţial, la care se adaugă teoriile haosului (efectele hazardului) şi ale complexităţii (imprevizibilitatea), care presupun că mediul nostru natural se bazează pe un model mai complex, mai instabil şi mai fragil decât o presupuneau modelele interactive anterioare. Lumea materială reprezintă astfel o stabilizare mercurială de procese dinamice. Ea nu tinde înspre echilibru, ci înspre o organizare imanentă, creativă.

Iată motivul pentru care, considerate din toate aceste puncte de vedere, conceptele clasice ale umanismului – raţiune, autonomie, libertate – sunt reinterpretate în direcţia vulnerabilităţii, a dependenţei de procesele exterioare înglobante (procese vitale, organice, anorganice), a excepţionalului unei acţiuni umane imprevizibile într-un context dominat de hazard, la o scară care depăşeşte în totalitate

1. D. Coole, Samantha Frost (ed.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Duke University Press, Durham, 2010, cu articole de Jane Bennett, Elizabeth Grosz, William E. Connoly, Rosi Braidotti, Sara Ahmed şi Rey Chow.
2. J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, 2010.

rolul central al omului în circuitul natural. Aş dori să adaug la aceasta vulnerabilitatea omului într-un context relaţional imprevizibil.

În aceste condiţii, trebuie deci regândite categoriile de materialitate, gândire, instinct, căutare a nemuririi, miturile transparenţei şi universalităţii în cadrul a ceea ce am numit al patrulea umanism.

Paradoxal este faptul că, pornind de la această nouă noţiune de materie, reinterpretată în ambiguitatea sa neliniştitoare – structura protetică a corporalităţii, a modelelor identitare mixte –, hibridizarea se află la apogeu: şi anume, interogaţia ştiinţifică (epistemologică) ar trebui, mai mult ca niciodată, să se aplice interogaţiei umaniste. Această hibridizare e cu atât mai bulversantă cu cât presupune o tendinţă analitică acută, care implică o augmentare exponenţială a datelor, secondată de o paradigmă de ordin etic şi cultural. Iar această paradigmă trebuie în mod necesar să ia în considerare faptul că noţiunea arendtiană centrală, cea de habitat natural, este în întregime transformată în direcţia artificialului, a unei „totalităţi a pământului locuit", marcată de virtual, contributiv şi participativ. Aceste mutaţii identitare induc în mod necesar schimbări de ordin estetic, fapt care constituie dimensiunea cea mai interesantă în favoarea tezei pe care o susţinem aici, întrucât spaţiul public, ca spaţiu al manifestării, aşa cum a fost el definit de Hannah Arendt, este din ce în ce mai volatil. În definiţia ei, el reprezenta deja acea dimensiune care se evaporă de fiecare dată când evenimentul se disipează, lăsând totuşi în spate urme vizibile ale acţiunii. În noua sa formulă digitală, globală sau postglobală, el este caracterizat de volatilitatea însăşi. Şi, graţie acestei volatilităţi, acest spaţiu de manifestare utilizează noi definiţii ale identităţii care fac recurs la documente ale memoriei şi la evoluţia acesteia, la arhivă[1] şi la reprezentările vizuale ale manipulărilor şi ale simbolurilor lor (figurile iconice media menţionate de Doueihi).

Desigur, nu trebuie să se neglijeze ceea ce s-ar putea numi dimensiunea iconică a acestei noi civilizaţii. Acesta ar fi ultimul punct al interogaţiilor mele legate de structura acestei noi articulări a ordinii planetare. Având în vedere că, în general, formele de religiozitate vitală au dispărut din societăţile occidentale, cultura digitală (revoluţiile digitale), cu miturile ei legate de creaţie şi de distrugere, de emanaţia puterii prin intermediul unei reţele multiplicate, le înlocuieşte fără echivoc. Motivul acestei deplasări constă în faptul că ambele reprezintă „tehnici ale medierii şi ale comunicării care modifică raporturile dintre indivizi şi colectivitate şi pun în joc o nouă

1. S. Rolnik, *Archive Mania: 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 022 (100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken)*, ediţie bilingvă, HatjeCantz, Berlin, 2012.

dimensiune, capabilă să influenţeze şi să modifice acţiuni şi comportamente”[1]. Aceasta ar demonstra, conform autorului studiului *Pour un humanisme numérique*, universalitatea celor două dimensiuni. Nu aş merge totuşi atât de departe încât să afirm că dimensiunea religiosului, în condiţiile ateismului în expansiune al societăţii occidentale, este încorporată în cauzele economice, politice şi sociale ale celor care îşi arogă acest nou spaţiu al cauzelor planetare – spaţiul civilizaţiei digitale.

5. Perplexitatea *foulosofiei*

Acest spaţiu al civilizaţiei digitale ar putea deveni în egală măsură o iluzie de proporţii, precum şi un neaşteptat domeniu al libertăţii, întrucât orice formă de vitalitate, de depăşire a hiperindividualismului pe care am putea-o proiecta se sprijină pe aceste proteze tehnologice a căror anvergură nu o înţelegem pentru moment. Odată ce naraţiunea milenară a creaţiei nu mai e în totalitate credibilă, nu ne mai rămâne decât dimensiunea mesianică a digitalului, ar spune unii, desigur ironizaţi de moştenitorii nostalgici ai altor forme de umanism existente. Acest mesianism se articulează pe supraabundenţa informaţiei, pe multiplicarea de reţele şi de formule vitale (protetice chiar), care operează o mutaţie fundamentală: „Tehnica de calcul se transformă graţie convergenţei comunicaţiei, a scrierii şi a altor forme de competenţe inedite într-o platformă de sociabilitate, de cunoaştere, de creativitate şi de schimb”[2].

Nu ne rămâne decât să ne întrebăm ce rămâne atunci din faimoasa distincţie arendtiană dintre inteligenţă şi gândire, dintre ştiinţele care au un obiect propriu-zis de reflecţie şi gândirea care nu se bazează decât indirect pe un obiect. Această gândire – moştenirea secolelor de filosofie – poate fi ea convertibilă în era unui nou umanism care ia în considerare inteligenţa artificială, artificializarea vieţii umane şi provocarea unui nou spaţiu public, care implică inadvertenţa şi dezobedienţa epistemică, precum şi o nouă definiţie a condiţiei umane? Acest obiect al dorinţei, fiind în acelaşi timp un obiect al aspiraţiei, este el convertibil pe noile platforme digitale? Concludem deci, pentru moment, prin afirmarea perplexităţii persistente în faţa unei lumi care îşi trage rădăcinile în egală măsură din frică şi dintr-o futurologie dezlănţuită. Din speranţa mesianică

1. M. Doueihi, *Pour un humanisme numérique*, ed. cit., p. 41.
2. *Ibidem.*

într-o „nemurire" tehnologică și din damnarea care rezultă din toate strategiile de supraveghere și de migrație a datelor (o strategie de acaparare, o vrăjitorie capitalistă care permează totul). O lume în care e posibilă în egală măsură dezumanizarea gândirii și a relațiilor umane, dar și crearea de comunități reale și a unui nou spațiu locuibil – o lume care proiectează fantasme de relaționalitate pe care nici o interconectivitate umană nu ar putea-o inspira. O lume proiectată în egală măsură prin euristici ale fricii, dar și prin posibilitatea unui nou umanism. Să păstrăm deci pentru moment această perplexitate a *foulosofiei* – vitalitatea unui nou umanism.

Bibliografie

Arendt, Hannah, *Condiția umană*, traducere de Claudiu Vereș și Gabriel Chindea, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2007.

Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, 2010.

Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, John Wiley and Sons, 2013.

Coole, Diana; Frost, Samantha (eds.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Duke University Press, Durham, 2010, cuprinzând articole semnate de Jane Bennett, Elizabeth Grosz, William E. Connoly, Rosi Braidotti, Sara Ahmed și Rey Chow.

Doueihi, Milad, *Pour un humanisme numérique*, Éditions du Seuil, Paris, 2011.

Elsaesser, Thomas, conferința „The Cinema Today and Tomorrow: In-Between the Animated and the Automated", în cadrul colocviului *Intermediality Now: Remapping In-Betweenness*, Cluj-Napoca, 19-20 octombrie 2018.

Harari, Noah Yuval, *Homo Deus*: *A Brief History of Tomorrow*, Vintage, 2017.

Mbembe, Achille, *Necropolitics*, Duke University Press, Durham, 2019.

Rolnik, Suely, Archive Mania: 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 022 (100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken), ediție bilingvă, HatjeCantz, Berlin, 2012.

Dezbatere

Participă: Horea Avram, Corin Braga, Ruxandra Cesereanu, Marius Conkan, Ştefan Maftei, Călin-Andrei Mihăilescu, Doru Pop, Mihaela Ursa

Corin Braga: Bună seara, bine aţi venit la dezbaterile *Phantasma*. Iată, au trecut zece ani de la ultima noastră întâlnire, mult timp, o decadă. Vă aduceţi aminte că în anii 2000 am organizat o primă serie de asemenea şedinţe, în care membrii *Phantasma* de atunci au prezentat fiecare câte un concept, pe care mai apoi l-am dezbătut împreună. În baza acestor discuţii transcrise şi a textelor pe marginea cărora am discutat, am scos pe urmă, la Editura Polirom, acel volum de *Dezbateri Phantasma. Concepte şi metode în cercetarea imaginarului* (în 2007). Mai apoi am început o a doua serie de dezbateri, cu invitaţii *Phantasma*, de data aceasta prieteni veniţi din alte părţi. Vă aduc aminte că i-am avut invitaţi pe Basarab Nicolescu, Mircea Cărtărescu, Călin-Andrei Mihăilescu, Paolo Bellini, Adriana Babeţi, Caius Dobrescu, Ion Manolescu şi Alexandru Muşina (care însă a renunţat, ne-a cerut să nu facem transcrierea dezbaterii). Iată, acum vă propun să încheiem acest ciclu, să închidem şi această a doua serie. Am vorbit, în principiu, cu Editura Polirom, care ar fi de acord să publice şi un al doilea volum, cu invitaţii *Phantasma* de data aceasta. Între timp, în aceşti zece ani, am transcris, am corectat, am revizuit toate textele de până acum, suntem aşadar la zi cu partea de prelucrare a materialului. Vă propun să punem punctul final cu o ultimă invitată, care, ce e drept, nu mai este invitată: până acum câţiva ani se afla în Canada şi ar fi fost o invitată, precum Călin-Andrei Mihăilescu, de peste ocean, însă de câţiva ani buni ea este colega noastră. Cu ea am vrea să rotunjim acest volum, ca să ducem până la capăt, în tradiţie ardelenească, şcolit-ardelenească, întreprinderea noastră. Aşadar, invitata noastră de astăzi este Laura Ilea, care ne-a trimis spre lectură şi ne va vorbi despre „Euristici ale fricii sau noi umanisme", un text ce face parte dintr-o carte în franceză, pe care ea o negociază cu editura Mimesis din Italia şi care sperăm că va fi publicată anul viitor. Aşa că îi voi da cuvântul Laurei, cu rugămintea de a ne prezenta liniile de forţă ale întregului volum, care sunt ideile, care sunt conceptele ce îi conduc cercetarea şi demonstraţia, pentru a oferi un ancadrament teoretic mai larg textului din această seară. Laura, ai microfonul (adică ecranul).

Laura T. Ilea: Bună seara tuturor. Mulţumesc că v-aţi rupt din programul încărcat pe care îl avem cu toţii şi că aţi plonjat în această dezbatere. Aş începe prin a spune că acum câţiva ani am scris o carte despre orbire, iar această nouă carte este într-un fel o mare „pată oarbă", în sensul că ea se naşte din multe perplexităţi, datorate plasării mele, rând pe rând, în contexte diferite. Trăind zece ani în Canada şi apoi întorcându-mă în România şi pendulând o vreme între cele două lumi, dar şi între alte spaţii care s-au deschis în contextul acesta, mi-am dat seama că acel dialog pe care noi îl numim multicultural de multe ori nu funcţionează. În sensul în care o anumită paradigmă, transpusă dintr-un spaţiu într-altul, nu mai are forţă, nu mai produce inspiraţie, nu mai creează dorinţă – pentru că aşa se numeşte, în cele din urmă, cartea despre care urmează să vă vorbesc: *Politici ale dorinţei*. Şi anume, o să vă vorbesc despre genealogia ei, despre acele generativităţi, geografii ale afectului de care e impregnată. Sunt convinsă că, în acest dialog între paradigme diferite pe care l-am amintit, cadrul genealogiei/generativităţii afectului este extrem de important.

În legătură cu titlul cărţii, e probabil important de amintit faptul că iniţial am pornit de la o perspectivă mai sumbră şi am vrut să o numesc *Necropolitici sau noi umanisme*. Scriind-o însă în context pandemic, ea a venit şi ca un fel de urgenţă a gândirii asupra unor teme care se coagulau şi a anumitor concepte pe care le-am folosit în ultimii ani, dar pe care nu le legasem încă între ele. Încetul cu încetul, aceste concepte au început să creeze o constelaţie care, într-un fel sau altul, punea bazele a ceea ce am numit până la urmă „o condiţie relaţională", care e subtitlul cărţii. Inevitabil, analizând aceste concepte, m-am trezit că partea de necropolitici devenea din ce în ce mai redusă şi că tot mai mult lua amploare cealaltă perspectivă, şi anume cea în care mă întrebam cum să reinfuzezi acest spaţiu cu „politici ale dorinţei". Acum, „politicile dorinţei" nu este un termen care să îmi aparţină, este inspirat dintr-un text al lui Suely Rolnik, critic de artă şi psihanalist din America de Sud, din Brazilia, care foloseşte termenul de „politici ale dorinţei" în textele ei legate de anarhive. Bineînţeles că el are o genealogie mult mai vastă – Spinoza, de exemplu, vorbeşte despre dorinţa care infuzează panteist întreg universul, idee preluată de teoriile contemporane ale afectului. Modul însă în care folosesc eu acest termen are legătură cu puterea de a refluidiza un circuit al vieţii care e ţinut captiv de cele mai multe ori în „capturile capitaliste". Iar ideea fundamentală de la care pornesc este: cum să reinstilezi politici ale dorinţei în interiorul unei astfel de lumi?

O altă întrebare la care ar trebui să răspund este de ce cartea este scrisă în franceză. Deşi un capitol al ei a fost tradus pentru

revista *Steaua*, iar ulterior pentru această dezbatere, multe dintre textele care au declanşat această interogaţie au fost discutate în diverse conferinţe, fie în Franţa, fie la Montréal, iar în primul an după venirea mea la Cluj, în cadrul unei burse STAR-UBB. Şi apoi, de fiecare dată când începi să scrii o carte, e nevoie de un impuls concret, ceva care să te pună într-o situaţie de perplexitate şi pornind de la care să se pună în mişcare idei. Iar aceasta s-a întâmplat acum doi ani, în Brazilia, într-un moment în care am vorbit despre un subiect clasic, şi anume despre teoria politică a Hannei Arendt în care a acţiona înseamnă a putea declanşa noi începuturi, a putea gândi. Iar atunci mi s-a pus o întrebare, apropo de această perplexitate a plasării în contexte diferite: cum ar gândi Hannah Arendt problema negritudinii? M-am gândit atunci: ar fi trebuit oare s-o facă? Extrapolând, ar fi trebuit Platon, Aristotel să gândească problema sclavagismului, iar Arendt pe cea a negritudinii? Am înţeles concret atunci că de fiecare dată gândirea porneşte de la un teren concret, că nu există gândire speculativă în eter, în absolut, că ea porneşte întotdeauna de la o situaţie, de la o geo-soma-politică, cum o numesc teoriile decoloniale, de la un teritoriu concret articulat, de la o geografie a afectului.

Şi a mai fost ceva, tot la începutul acestei crize pandemice, şi anume întâlnirea cu o carte extrem de inspiratoare, şi anume *Naufragiul civilizaţiilor* a lui Amin Maalouf, în care se problematizează o noţiune-cheie pentru lumea noastră, cea de demnitate. O altă idee pe care o subliniez la începutul cărţii este existenţa unor forţe cu care ne confruntăm în zilele noastre, în prezent, şi care ne depăşesc: forţa inteligenţei artificiale, a maselor care pot depăşi complet orice fel de paradigmă relaţională, tornadele afective ale lumii virtuale, marginalitatea în general care poate să explodeze în interiorul spaţiului nostru planetar, atunci când demnitatea ei este afectată. Ne aflăm deci mereu în perplexitatea unor întâlniri, adeseori violente, a unor forţe care în majoritatea timpului ne depăşesc. Iar ceea ce putem noi face este o îmblânzire a acestor Erinii, în condiţiile în care nu putem găsi, din păcate, soluţii radicale, cel puţin pentru moment. Nu ştim exact cum va arăta o posibilă creativitate pe noile platforme, iar dorinţa mea merge în direcţia unei translatări a vechilor modele pe platforme noi şi complet neaşteptate... În aceste condiţii, ale unor forţe care scapă de sub control, ceea ce putem noi să facem este asumarea acestei perplexităţi – îmblânzirea Eriniilor – aşa încât să le putem umaniza, pentru ca ele să poată deveni Eumenide. Această idee am preluat-o dintr-un dialog pe care l-am avut la un moment dat cu scriitorul Vlad Zografi. Acestea erau aşadar principiile de la care porneam.

Acum, în legătură cu conceptele pe care le tratez acolo: în primă instanţă, bineînţeles, este vorba despre spaţiul planetar şi despre

modul în care el s-a articulat la colocviul din octombrie 2019, înainte de închiderea pandemică, organizat la Cluj, intitulat *Planetary Spaces. The Humanities at the Crossroads of the Local and the Post-Global*. Un alt concept este cel de iubire revoluţionară, preluat de la o militantă din spaţiul francez, Houria Bouteldja, cu care puţini intelectuali acceptaseră în 2016, momentul publicării cărţii ei omonime, să discute. Isabelle Stengers a făcut-o, iar ea pune în evidenţă o idee foarte importantă, şi anume că, acceptând să intri într-un astfel de dialog, eşti pe punctul de a-ţi pierde respectabilitatea. Da, evident, a vorbi despre această excesivă iubire revoluţionară sau despre conştiinţa diferenţială te aruncă într-un pasaj abisal, care presupune întotdeauna excesul. A intra într-un dialog în care eşti în pericol de a-ţi pierde respectabilitatea înseamnă a accepta că trebuie să pierzi, într-o anumită măsură. Iar pierderea impune un anumit gen de conştiinţă diferenţială, în al cărei pasaj intervine dimensiunea afectului, a acelor politici ale dorinţei pe care le putem reinfuza. Alte concepte sau, în orice caz, linii de forţă în jurul căror mi-am conturat dezbaterile în această carte pornesc de la experienţe concrete, iar acestea sunt: morfismele nomade, strategiile de acţiune în interiorul unor proiecte transculturale, figura *trickster*-ului, mesagerul unui spaţiu pluriversal şi multicultural. Am discutat, de asemenea, despre seducţia barbarismului, despre conştiinţa diferenţială prezentă în iubirea revoluţionară care este, aşa cum o considera C. Sandoval, o hermeneutică a schimbării posibile, a schimbării sociale. Apropo de această politică a dorinţei, Suely Rolnik o defineşte astfel în textul ei despre anarhive: „O axă poetică ce poate destabiliza politica de producere a cunoaşterii şi rezultatul ei ar fi o societate transnaţională a cărei tendinţă micropolitică e circumscrisă printr-o politică a dorinţei". Am legat aceasta şi de volumul *The Principle of Unrest: Activist Philosophy in the Expanded Field* al lui Brian Massumi, care propune termeni precum „surplus de valoare", „surplus de acţiune". Aş mai aminti, de asemenea, ideea de *metaspora*, conceptualizată de Joël Des Rosiers în cartea omonimă – şi anume plasarea într-un spaţiu al perplexităţii planetare fără nostalgia pierderii. Un fel de relaţionare multiplă.

Spre finalul cărţii, rediscutând toate aceste concepte, am revenit la scopul iniţial pe care mi-l trasasem, şi anume cum să regândeşti, în general, acţiunea şi posibilitatea de a acţiona, pe urmele Hannei Arendt; o regândire a tezelor ei fundamentale din *Condiţia umană*. Am insistat pe condiţia relaţională, centrată pe ideea de demnitate şi revitalizată prin politici ale dorinţei, prin afirmaţii subversive, prin conştiinţa diferenţială. Am pus accentul pe acele valori excedentare despre care v-am vorbit, surplus-valori, cum le spunea Massumi – şi anume locuri care scapă capturilor. Am încercat, pe cât posibil,

să scap capturilor fricii. Ne plasăm în zilele acestea între, pe de-o parte, euristicile fricii (expresia îi aparţine lui Hans Jonas) şi, pe de altă parte, un fel de „futurologie dezlănţuită". E foarte interesant că Yuval N. Harari vorbea despre posibilitatea prelungirii potenţial infinite a vieţii umane, despre faptul că am reuşit să contracarăm în mare parte cele patru mari flageluri ale umanităţii, războaiele, epidemiile, foametea şi scurtimea vieţii umane; în *Homo Deus*, el vorbea despre epidemiile care au fost ţinute sub control şi, iată, culmea deriziunii, se pare că nu e deloc aşa.

În textul pe care vi l-am trimis, am pus în balanţă aceste două atitudini: pe de o parte, utopismul futurologiei dezlănţuite, iar pe de altă parte, euristicile fricii. Am încercat să păstrez, în egală măsură, un fel de demnitate a filosofiei, a unei perplexităţi care afirmă că Eriniile pot fi doar îmblânzite, că nu pot dispărea, că ele îşi vor continua mersul prin lumea noastră, prin minţile şi afectele noastre, iar ceea ce putem face este, tocmai, să le îmblânzim. Ar mai fi un ultim lucru pe care aş dori să-l spun, care răspunde temerii că transcendenţa este incapabilă să-şi regăsească resorturile în acest context; iar pentru aceasta am luat ca punct de plecare noile materialisme. Aceste teorii presupun că, fără să cădem în patosul dezvrăjirii complete a lumii, este posibil să o gândim pornind de la un „materialism vrăjit", al unei „materii vibrante", cum o numea Jane Bennett, care să-şi autocreeze potenţialităţile. Această problematică a materiei redeschide o întreagă cutie a Pandorei, întrucât ideea unei materii care nu are nevoie de o forţă exterioară, care îşi are propria creativitate, e o idee extrem de riscantă, seducătoare şi în egală măsură înfricoşătoare. Discutând cu studenţii de la master despre aceasta, despre cum anume se poate imagina o astfel de materie, spuneam că e la fel de greu de gândit ca şi întrebarea cât e lumea de inteligibilă sau câte lumi secunde ori secundare sunt posibile. Mi-aş permite să adaug că aceste lumi secunde sunt la fel de greu de imaginat, poate chiar mai greu decât un materialism vrăjit. În continuare, rediscut ideile de autonomie, de raţiune, de libertate, gândite în dinamismul unui proces intrinsec, imaginând un posibil „al patrulea umanism", după cele trei descrise de Lévi-Strauss, de exemplu. Explorând acest al patrulea umanism, îmi spun că e realmente posibil ca pe noi platforme, într-un context hibrid, într-o „corporalitate hibridă" şi în relaţionări planetare multiple, valorile pe care le cunoaştem să fie translatate într-un fel complet nou, probabil extrem de creativ, la care toţi cei care suntem aici de faţă vom participa într-un fel sau altul.

Umanism, postumanism, transumanism

Corin Braga: Laura, ne putem opri aici cu prezentarea, fiindcă fii sigură că vor veni şi întrebări, şi comentarii, şi nelămuriri, aşa că vei avea prilejul să dezvolţi. Uite, încep chiar eu cu o întrebare legată de partea introductivă a textului tău, acea pagină şi jumătate în care faci o prezentare a temei celui de-al patrulea umanism. Am remarcat aici – cel puţin în textul pe care ni l-ai trimis, nu ştiu dacă şi în carte se întâmplă acelaşi lucru – că legi ideea unui al patrulea umanism necesar nu atât de deja destul de mult citatul Antropocen, cât mai degrabă de perspectiva, poate nu de viitor apropiat, dar de viitor mediu, cu siguranţă, de colonizare a spaţiului, de explozie a umanităţii dincolo de limitele planetei noastre, în spaţiul cosmic. Aşadar, tu vezi un nou umanism ca o pregătire sau ca o necesitate pentru această treaptă evolutivă, probabil mult mai importantă ca salt în evoluţia umanităţii decât chiar Antropocenul. Aici eu am o întrebare destul de speculativă, recunosc, şi totuşi nu-mi pot înfrâna această curiozitate, legată de faptul că teoria Antropocenului prezintă planeta noastră drept un mediu natural în derivă, în care noi, oamenii, distrugem natura şi ajungem prin diverse necropolitici, prin dezinteresul total faţă de ecologie, la o formă de artificializare, de înlocuire a naturalului cu artefactele umane, ceea ce implică şi o dezumanizare a speciei noastre. Întrebarea este: în ce măsură colonizarea spaţiului nu este condiţionată de acest proces de artificializare, mai precis de dezvoltarea unor tehnici, a unor industrii, a unor invenţii care, iată, ne distrug Pământul, dar care creează, până la urmă, şi navele cosmice care să ne ducă în spaţiu? Deci, în ce măsură colonizarea altor planete nu este legată de chiar această supradezvoltare a artificialului pe care o deplângi? Fiindcă ne putem gândi şi la faptul că terraformarea altor planete, spre exemplu Marte, va implica şi un export de viaţă, o extindere a biologicului, crearea de ecosisteme noi în sistemul solar. Deci în ce măsură Antropocenul acesta, care merge aparent într-o direcţie negativă (cel puţin aşa arată prezentarea pe care i-o faci ca o artificializare excesivă), nu implică, de fapt, o extindere a biologicului în spaţii care acum sunt moarte, care, actualmente, nu au viaţă? Şi prin biologic înţeleg nu doar rasa umană care debarcă pe alte planete, ci şi noile ecosisteme care se creează prin terraformarea acestora, începând de la microorganisme, de la bacterii, de la microbi, de la tot ceea ce reprezintă formele minuscule de viaţă, până la specii evoluate de plante şi animale.

Laura T. Ilea: *Merci*, Corin. Aceasta este o întrebare foarte futurologică, evident, şi deci un moment foarte bun pentru clarificare.

Este adevărat că întreaga carte pornește de la introducerea Hannei Arendt la *Condiția umană*. Ea nu dezvoltă mai departe această idee a artificializării, ci spune doar atât: condiția umană este o condiție a unei ființe legate de pământ, de tot ceea ce suntem noi în primă instanță ca *animal laborans*, apoi ca *homo faber* și în cele din urmă ca ființă a acțiunii, iar dacă toate acestea vor fi translatate – insist pe acest termen pentru că mi se pare important –, probabil că întreaga condiție umană va arăta altfel. Arendt nu spune dacă e bine sau rău, se abține de la judecăți etice, spune doar atât: dacă la un moment dat va trebui să reconsiderăm întregul context și să luăm decizii etice, acestea nu ar trebui să aparțină doar oamenilor de știință. Nu e deci doar problema științei cum anume va arăta această nouă condiție umană.

Apoi, nu aș afirma neapărat că deplâng această artificializare, ci o pun într-o dublă perspectivă – apropo de cele două institute pe care le amintea Rosi Braidotti, cel de la Oxford (Future of Humanity Institute) și cel de la Cambridge (The Center for the Study of Existential Risk), care vorbesc despre riscul ultim al extincției. O astfel de perspectivă ne pune în fața catastrofalului sau, dimpotrivă, ne impune o reformatare, o retranslatare a întregului spațiu al dezbaterii? Ce se întâmplă așadar cu noi în condițiile acestei artificializări? Aici aș aduce în discuție un concept discutat de Thomas Elsaesser în 2018 la o conferință din cadrul colocviului *Intermediality Now: Remapping In-Betweenness*, ținut la Cluj, care vorbea, la un moment dat, despre faptul că suntem, în cele din urmă, niște forme protetice ale naturii, în care biologicul nu este extractul, esența noastră ultimă. Mereu am fost poate niște forme protetice, iar tehnologizarea nu ar fi decât împingerea la extrem a acestei protetizări. În principiu, ne aflăm deci mereu în această posibilitate a artificializării. Și cu toate acestea, cred eu, tot ceea ce înseamnă hibridizare, artificializare poate să reinducă noi poetici ale dorinței, în orice caz, noi situații de manifestare a vieții; deci, revenind la întrebarea ta, Corin, nu cred că este vorba neapărat despre o continuare a biologiei, ci mai degrabă despre o formă de hibridizare neașteptată, care ar putea funcționa în anumite cadre, în anumite forme de materialitate. Apropo de materialitate, se știe faptul că din întreaga materie nouă nu ne sunt cunoscute decât trei-patru procente, și e posibil să existe tipuri de materialitate creatoare de viață în forme pe care nu ni le putem imagina. Evident că în acest fel condiția umană va arăta complet diferit, dar, ca să dau un răspuns la ceea ce ai menționat, e posibil ca biologia să intre într-un raport interesant, neașteptat, vital cu alte forme de materialitate. Deci nu sunt neapărat deziluzionată sau pesimistă în legătură cu aceasta; bănuiesc că e posibilă o formă de hibridizare, de artificializare care să fie în egală măsură un spațiu locuibil pentru noi, oamenii.

Mihaela Ursa: Aş continua întrebarea lui Corin şi aş dori, Laura, să ne oferi, dacă se poate, ceva mai multe lămuriri conceptuale, terminologice. Mi se pare că uneori se suprapune, în ceea ce ai prezentat, înţelesul *umanului* cu înţelesul *umanismului*, inclusiv în conceperea acestui al patrulea umanism, care se referă – după cum l-ai definit până acum – mai mult la o formă alternativă de a fi uman decât la o perpetuare sau la o reinventare a umanismului. Pe de altă parte, ai anumite suprapuneri între *umanism* şi *postumanism*, mai ales, de pildă, atunci când o invoci pe Rosi Braidotti. Este foarte clar că Rosi Braidotti operează critica umanismului, asta ştim deja. Iar acolo unde ea vorbeşte despre nevoia de a fi uman, despre nevoia de a continua să fim umani, şi unde invocă posibilele forme de etică, de grijă faţă de celălalt, ea formulează înţelegerea pe care o dă, de fapt, postumanismului, şi nu umanismului. Or, din ce ne-ai prezentat, mie nu mi-e clar dacă tu admiţi că există etică (sau etici) în afara umanismului, aş înclina să cred că răspunsul tău e negativ. La fel aş spune şi despre noile materialisme: ele se opun cumva *transumanismului*. Tu nu îl numeşti pe acesta din urmă, dar te referi la acele protezări care ne prelungesc viaţa, care ne transformă în hibrizi tehno-umani, care definesc transumanismul. Or, noile materialisme insistă asupra faptului că nu este suficient să ne mutăm conştiinţa într-un computer pentru a continua să trăim, ci că materia – corporalitatea, corpul nostru, dar şi materia care nu suntem noi înşine – este ea însăşi deţinătoare şi creatoare nu numai de conştiinţă, ci de tot felul de forme de viaţă şi de tot felul de mecanisme, de procesualităţi de care nu putem face abstracţie.

Laura T. Ilea: Sunt conştientă de această dificultate şi de aceea am pornit de la un text al lui Milad Doueihi despre umanismul digital, *Pour un humanisme numérique*. Nu ştiu dacă ideile lui se susţin până la capăt, însă mi s-au părut inspiratoare pentru această posibilă polemică, legată de ceea ce rămâne uman pe noile platforme, în aceste noi translatări înspre lumea viitorului. Când mă refer la noile materialisme, de exemplu, am în vedere un concept al libertăţii care înseamnă erupţie a imprevizibilului, care nu mai este neapărat legat de o decizie a noastră personală, de o decizie a subiectivităţii noastre, ci este impregnat de tot ceea ce se schimbă în proces, inclusiv în noi înşine, atunci când asumăm grade de imprevizibilitate. Această libertate e rară, e excepţională, pentru că întregul proces se exprimă în ea, precum şi eu însămi, dar într-un mod neaşteptat. Într-un fel, atunci când vorbesc despre acest umanism, îl conturez ca pe o dorinţă a acestei libertăţi neaşteptate, în condiţiile unei materialităţi creatoare, a unei virtualizări capabile să creeze spaţii relaţionale. Ştiu că, în majoritatea timpului, considerăm acest lucru ca fiind o imposibilitate, dar e foarte posibil să imaginăm o nouă

poetică a spațiului locuibil. Iar această poetică nu reprezintă oare tot o formă de umanism, oricât de polemic ar părea?

Mihaela Ursa: Nu atât polemic mi se pare argumentul tău, cât atașat totuși de un antropocentrism pe care astăzi nu știu dacă mai putem să-l apărăm. Aici aș fi vrut să insist...

Marius Conkan: Aș putea continua și eu pe direcția aceasta?

Laura Ilea: Da.

Marius Conkan: Textul tău, Laura, mi s-a părut foarte provocator ideatic, inclusiv prin stilistica asumată, care evită o anume rigiditate academică. Deși nu cunoaștem încă toate perspectivele teoretice și filosofice din cartea pe care ai scris-o, am avut în permanență senzația că demersul tău se află, în mod paradoxal, la intersecția dintre postumanismul critic și filosofic (iar la acest nivel, invocată des în text este Rosi Braidotti, dar le-aș menționa, de asemenea, pe Donna Haraway și Katherine Hayles), transumanism, care se diferențiază de postumanism prin accentul pus pe conjuncția dintre uman și hipertehnologic (mulți critici insistând pe această distincție metodologică), și noul umanism, speculat și teoretizat de tine ca sursă a unei ontologii relaționale. De altfel, textul tău urmează mai degrabă o direcție transumanistă (în cheie materialistă) atunci când definești „tehnologia ca mediu prin care ne vom articula ca ființe umane", „vitalitatea materiei" sau „subiectivitățile produse prin hazard în interiorul unei multitudini de procese organice și anorganice", așa încât una dintre ipotezele tale este aceea că „trebuie regândite categoriile de materialitate, gândire, instinct, căutare a nemuririi, miturile transparenței și universalității în cadrul a ceea ce am numit al patrulea umanism". Din acest punct de vedere, din perspectiva reflecției asupra naturii umane și antropocentrismului, cum pot fi împăcate cele trei componente, postumanismul, transumanismul și acest „al patrulea umanism"?

Laura T. Ilea: Da, de aceea am insistat la finalul prezentării mele pe paradigma noilor materialisme, pentru că, deși îmi încep considerațiile cu Hannah Arendt și mă întreb ce rămâne din teoria acțiunii, plasată în contexte complet diferite, felul în care extrag din context antropocentrismul și îl plasez altundeva se întâmplă prin intermediul regândirii noțiunii de materie. O materie fără dualitate, materie plus altceva, și anume creativitate. Reinterpretez așadar termenii clasici de „autonomie", de „rațiune", de „libertate", transpuși într-un context în care se eludează voința, deliberarea și liberul arbitru în sensul clasic al deciziei sartriene între posibilități de ales. Încerc să transgresez acest discurs, dar, în egală măsură, cum îi spuneam și Mihaelei, asumând că este vorba, deși pe noi platforme, tot de o

formă de umanism. Nu știu încă dacă această idee va fi definitivă, ea este mai degrabă un deziderat al meu, nefiind însă antropocentrist prin faptul că regândesc problema materialității în afara dualității stricte. A gândi materialitatea în toate hibridizările ei posibile implică, în opinia mea, și posibilitatea de a-i infuza politici ale dorinței. Când vorbesc despre „dorință", nu este vorba despre afectele mele personale, ci mai degrabă despre acele afecte care infuzează spațiul politic, de exemplu. Mențin ideea acestei coliziuni între direcții de gândire și, în general, între atitudini care în principiu ar trebui să se excludă, între euristicile fricii, pe de o parte, și utopismele extreme. Păstrez cu toate acestea ceea ce rămâne din umanism, într-o paradigmă a reconstituirii în care nu neapărat omul este central. De aceea pun la lucru politicile afectului și noile materialisme, dar într-un fel în care ele fac parte dintr-o ecologie mult mai vastă, care include artificializarea, hibridizarea, proteizarea într-un mod care să nu ne înspăimânte. Să păstrăm așadar deschisă posibilitatea fascinației.

Călin-Andrei Mihăilescu: Mihaela voia să mai întrebe ceva sau să continue.

Mihaela Ursa: De fapt, aș fi continuat pe aceeași linie. Mie mi se pare, Laura, că paradigma aceasta despre care vorbești, pe care tu o numești „nou umanism", are pe alocuri numele de „postumanism", alteori de „transumanism" și alteori de „umanism" pur și simplu. M-ar interesa: ce rămâne în afara acestora? Aș fi avut nevoie de mai multe explicații cu privire la diferența specifică, la convingerea ta că nu te referi la postumanism sau la un umanism paradigmatic. Voiam să-mi explici nu atașamentul față de *uman*, pentru că acela este clar și îl pricep, ci față de *umanism*, care totuși are niște coordonate istorice din care „noul umanism" nu pare să iasă sau, dacă iese, nu dă în altceva decât într-o formă de postumanism. Ai dat niște descriptori ai umanismului după Lévi-Strauss, dar umanismul e atașat de antropocentrism, raționalitate – toate trăsăturile clasice de care nu putem face abstracție. Închei cu o observație oarecum didactică, dacă-mi permiți, poate-ți folosește la corectura finală: îl citezi pe cercetătorul care a vorbit la Cluj ca și cum el ar fi fost sursa ideii, dar o lași deoparte pe Donna Haraway, care e una dintre referințele „evanghelice" ale postumanismului, iar autorul invocat de tine broda de fapt în siajul afirmației ei că nu am fost niciodată umani.

Laura T. Ilea: Pentru aceasta am adus în discuție ideea de morfism, găsind numeroase linii de forță, printre care morfismele nomade, conceptul de *metaspora*, afectul excedentar, linii de forță non-umane care să nuanțeze paradigma umanistă. Capitolul pe care vi l-am trimis este probabil cel mai puternic amprentat de postumanism, de

coliziune, de discordanţă, comparativ cu umanismul anterior, însă celelalte capitole aduc în discuţie numeroase alte concepte. Încerc aşadar să plasez această paradigmă a umanului în interiorul unor forţe generatoare de idei, forţe afective în mare măsură, de aceea am şi ajuns la ideea de politici ale dorinţei.

Călin-Andrei Mihăilescu: Aş face două observaţii – sau, poate, să-ţi prezint perplexităţile mele – apropo de asta. În ce priveşte ideea Hannei Arendt din '58 cu mutarea pe altă planetă, putem să o luăm ca pe un capriciu al unei evreice nemţoaice care stătea pe Park Avenue şi voia să zguduie puţin temeliile prea liniştitei şi afluentei societăţi bogate din Manhattan. „There's no planet B", da? Deocamdată nu avem o altă planetă, iar ideea că am putea să ne mutăm pe Marte va fi imediat contrată, de fapt, de ideea că ar trebui să ne mutăm pe Venus. Donna Haraway este importantă pentru că este prima care ne-a lămurit, senzaţionalist, ce sunt cyborgii şi cum n-am fost noi niciodată umani. Mai interesante mi se par însă contribuţiile Katherinei Hayles; iar din punctul de vedere al reformulării noţiunii de materie, probabil cel mai productiv gânditor este Bruno Latour. El vorbeşte despre materializare şi rematerializare, mai ales despre materializare ca principiu al rezistenţei, într-un sens nu neheraclitian, acela al naturii care vrea să se ascundă sau căreia îi place să se ascundă şi care este relevant, dacă vrei, pentru pandemia înconjurătoare, pentru că o face în cartea despre microbi. Aceasta se numeşte *Les Microbes*, o carte din anii '80, a cărei traducere în engleză sună mai incitant: *The Pasteurization of France* (*Pasteurizarea Franţei*).

Dar trecând de lucrurile acestea, şi sunt absolut de acord cu distincţia dintre uman şi umanism, voiam să mă refer la altceva, şi anume la declinul umanioarelor care constituie, cum ai spune tu, orizontul nostru imediat sau concret. Ca să revenim la oile noastre trans- şi postumaniste, dacă ar fi să ne mutăm pe o planetă B, ar trebui să ieşim din departamente şi universităţi care, iată, sunt ruinate temeinic; cărora le e ruinat spiritul tineresc, entuziast, odată plin de speranţă. Încă nu la Cluj ori la Bucureşti; dar le va veni şi lor vremea. Unde va trebui să migrăm încă nu ştim şi poate în cartea ta o să adaugi o coda, unde să ne spui cum o să ne traficăm sau cum vom putea să ne exilăm ori să emigrăm într-o altă formă de comunitate intelectuală. De aici vine perplexitatea mea cea mai mare apropo de proiectul tău: tu vorbeşti despre un nou umanism, despre o proiecţie, să spun, semiutopică, proiecţie a unui umanism de a patra natură sau cum vrei să-i spui, care nu este încă împlinit, dar care va trebui construit, iar construcţia îmi pare inginerească (deşi „incinerească" sună genial). Or, toate umanismele de care avem ştire sunt legate melancolic de o epocă de aur, urmată de varii declinuri

istorice, în timp ce orice utopie inginerească este o creştere, o ascensiune, o progresie şi un progres către epoca de aur care ne aşteaptă, când apropiindu-se, când îndepărtându-se, în viitor. Astfel încât, mie mi se pare că proiectul tău este nu atât unul de conectare a unei noi materialităţi sau a unor materialităţi proteice, cât unul de transferare a unui umanism pe care cum îl avem de la greci, aşa îl avem transferat în diverse epoci şi haine istorice către *une trahison des clercs*, o trădare a intelectualului umanist: una ce-i ruinează misiunea din interior, nu prin colaborare politică, ci prin abandonarea proiectului umanist. Acest vechi proiect, nu întotdeauna virulent antropocentric, se dedă acum la un *humanisme numérique*.

Teribila idee de „umanism numeric" îmi aminteşte de tot felul de încercări, încercări contemporane, care fac parte şi din ceea ce se numeşte, cu un termen amuzant, Antropocenul. De fapt, de un tip de retorică zăltată, fără acoperire filosofică, un fel de spumă a zilelor într-un moment în care – că vorbeai de libertate – liber este doar arbitrul, iar jucătorii sunt înlănţuiţi. În cazul nostru, suntem înlănţuiţi de declinul umanioarelor, trebuie să fim foarte conştienţi de lucrul acesta, astfel încât discursurile umaniste, că sunt postumaniste, că sunt transumaniste ori *trash-humanist*, sunt, teoreticamente, de nesusţinut. Mie mi se pare că proiectul tău trebuie să treacă de o retorică la modă. O retorică a modei bibliografice de astăzi într-un tip de conceptualizare mai radical – radical în sensul în care, de fapt, trebuie să trădezi umanismul în mod complet, să-l transferi nu într-un mediu artificial, ci într-unul tehno-oficial care îţi va permite să nu mai ai nici un fel de probleme „imanente" apropo de transcendenţă. Tehno-oficialitatea îşi reproduce propria lipsă de transcendenţă, după care ne şantajează într-un fel sau altul să adăugăm o transcendenţă, ca în orice proces de reformare a atitudinii religioase. Dar de fiecare dată se va naşte fie o clasă pastorală, vor fi nişte popi undeva la mijloc, nu neapărat tehnologi, nu neapărat ingineri, nu neapărat scientişti, care întotdeauna îşi vor trage partea lor în crearea unui tip de transcendentalitate asociată tehnologiei. Instalarea popilor ar trebui blocată de la început. E o sarcină imposibilă? Am mai mult de spus, dar mă opresc aici.

Laura T. Ilea: Răspuns complicat, nu? Pentru că este vorba despre o întreagă construcţie şi o întreagă atitudine, care răzbat în cuvintele tale. Ce aş putea spune legat de perspectiva aceasta cumva nostalgică a unei epoci de aur, a gândirii, a speculaţiei...

Călin-Andrei Mihăilescu: Nu, nu neapărat nostalgică.

Laura T. Ilea: Ideea este că, în principiu, şi aici îţi dau dreptate, noi, reprezentanţii în general ai ştiinţelor umaniste şi a tot ce ţine de aceste baricade ale spiritului, e clar că avem o atitudine, în general,

înspăimântată în fața acestei aruncări în aer a tradiției noastre, a tot ceea ce ține de artificializare, de digitalizare, de platforme, de relații neobișnuite. Am vizionat de curând cu studenții de la master un film pe care probabil îl știi, Călin, și anume *Her*, care în primă instanță te înspăimântă, iar apoi te pune pe gânduri. Aceasta este, cumva, atitudinea pe care aș vrea să o am, nu neapărat de încadrare în anumite mode, în care mergi cu valul. Încerc să merg alături de acei oameni care au gândit lucrurile respective, pentru că ele pun niște probleme, lasă în urmă perplexități. Încerc, în egală măsură, să îmi păstrez, n-aș zice echidistanța, pentru că nu e vorba de așa ceva, ci mai degrabă să păstrez forța filosofiei, inclusiv perplexitatea ei, să nu mă las prinsă în capcana spaimei în fața unei lumi pentru care în acest moment nu avem instrumentele de înțelegere și care probabil va pune în pericol structurile noastre fundamentale, cărțile cu care am crescut, lucrurile, conceptele, lumile noastre inteligibile. Nu cred că merg în direcția unei mode. Neavând răspunsuri de oferit, nu cred că există o soluție radicală; nu cred că dialogul *trendy*, fie el flamboaiant sau beligerant, e soluția. Și încerc să stăpânesc violența Eriniilor, să fac un exercițiu de gândire pe urmele Hannei Arendt, care, dincolo de condiția umană și de posibilitatea acțiunii, întreprinde acest exercițiu al pluralității – faptul de a gândi cu ceilalți.

„Foulosofia”

Doru Pop: Laura, te rog să îmi mai dai voie să intervin aici, pentru că s-au menționat două lucruri, unul care mă interesează foarte mult, ceva ce mi s-a părut fascinant în textul tău, și unul personal, pentru că, iată, Călin Mihăilescu a zis că există tot timpul niște popi care preiau controlul, încât m-am simțit vizat. În această calitate, de „popă” al acestei discuții, mi s-a părut foarte relevant și am intervenit doar pentru că ai menționat din nou conceptul de *foulosophy*. L-am invocat iarăși pe Călin Mihăilescu pentru că noi am avut o discuție pe Zoom despre Nietzsche și despre contextul reîntoarcerii la filosofia lui Nietzsche. Aici sunt două lucruri pe marginea cărora aș vrea să comentez, iar după aceea, dacă poți, să mă lămurești sau poate să lămurești conceptele de la început. În text folosești noțiunea de *foulosophy*, transliterată cu *ou*. În engleză, *foul* înseamnă „putrezit”, „dezgustător”, chiar „revulsiv”. Ar fi o nuanță foarte interesantă pentru că, dacă te gândești la *foulosophy*, într-adevăr circulă în lumea contemporană o serie de noțiuni și concepte absolut dizgrațioase,

care sunt adeseori lansate în discuţie, dar sunt *foul*, adică au un miros destul de urât din punct de vedere intelectual. E ca atunci când ţi se înfundă chiuveta; emană de acolo un miros dizgraţios, cam cum se întâmplă şi într-un anume stadiu al filosofiei sau al modului de a gândi din lumea contemporană. Unele seturi de idei sunt aidoma unei chiuvete pline de idei învechite şi îmbâcsite, de care ţi-e greaţă şi să te apuci. Dar, când le vezi acolo, înfundând modul de a gândi al umanităţii, îţi vine să pui mâna pe desfundător şi să le extragi.

A doua problematică, la fel de interesantă, este noţiunea de *foolosophy*, unde *fool* înseamnă „nebun". Sigur că nu putem să vorbim despre această idee fără să ne întoarcem la Erasmus din Rotterdam. În 1509 el îi scria prietenului său, Thomas Morus, şi îl ironiza într-o manieră foarte pe gustul meu, folosind numele lui Morus pentru a inventa termenul de *morosophy* (More plus *philosophy*). De fapt, *morosophy* este un joc de cuvinte al lui Erasmus, care satiriza filosofia lui Morus prin trimiterea la termenul din greacă *moria*. Acesta e legat de tâmpenie şi de stupizenie, dar nu de prostia cretinismului, nici cea a neînvăţatului, ci de prostia iubitorului de raţiune. Cum zicea Erasmus, râzând de Morus, există un „foolosof", care este filosoful ce merge în direcţii aiurea. Ironia i-a inspirat pe mulţi şi, fiindcă tot l-am pomenit pe Nietzsche, şi el râdea de acelaşi tip de gândire. Nietzsche, care la rândul lui îl copia pe Schopenhauer, spunea că adeseori raţiunea însăşi se comportă ca o formă de „foolosofie", ca o formă de tâmpenie, de prostie deghizată în deşteptăciune. Suntem azi într-un astfel de moment cultural. Aş vrea să fac referire la un alt autor despre care cred că îţi va putea servi în argumentaţie, care este un filosof olandez (apropo de Erasmus), cartea lui fiind recent tradusă în engleză. Eu am avut acces la ea doar prin engleză – *A Philosophy of Madness: The Experience of Psychotic Thinking* (MIT, 2020). Wouter Kusters propune o serie de argumente care sunt relevante, dar important pentru actuala discuţie este faptul că autorul consideră că am ajuns într-un moment al „nadirului non-sensului". Altfel spus, ne aflăm într-un moment în care non-sensul şi filosofia stupizeniei (în lipsa altui termen adecvat) sunt la apogeu. Aici merită menţionată o altă carte, care, desigur, nu e direct legată de subiectul acesta, dar are un titlu foarte interesant, venind din zona studiilor literare specializate în interpretările shakespeariene. Christine Hoffmann a scris o carte care se numeşte *Stupid Humanism* (Palgrave, 2017). Trebuie să clarificăm această dimensiune a umanismului de tip prostesc, a umanismului stupid, pentru care utilizarea de noi concepte, noi idei, noi gânduri despre umanitate presupune aruncarea în dezbatere a tot felul de trăsnăi ideatice (în sensul de *foul ideas*). Ele sunt însă o formă de *morosophy*, adică

o versiune de filosofie care nici măcar nu e gratuită, e o manifestare a gândirii în care raţiunea şi raţionalitatea nu mai sunt prezente sau sunt îndreptate împotriva umanităţii. Aşadar, după această lungă paranteză, poate mă lămureşti, ai vrut să zici *foulosophy* (adică „filosofia dezgustului") sau ai vrut să zici *foolosophy*, adică „morosofie" în limbajul francofon?

Laura T. Ilea: E o problemă de limbă. Am pornit de la franceză, iar acolo *foulosophie* înseamnă „filosofia nebuniei".

Călin-Andrei Mihăilescu: Mai înseamnă şi „filosofia mulţimilor, a maselor"... sau populistă.

Laura T. Ilea: Eu o foloseam în celălalt sens. Era o universitate a *foulosofiei* la Montréal, unde au fost invitaţi, de exemplu, Jodorowsky şi Arrabal. De aici mi-am luat ideea.

Doru Pop: Dacă ne uităm la ce se întâmplă în umanioare – sau, cum zicea Călin Mihăilescu, în departamentele de studii umaniste care sunt peste tot în lume într-o stare de criză –, senzaţia acută este adeseori aceea a unor corăbieri ai nebuniei, ca în picturile prerenascentiste. Navigăm cu toţii pe caravele care merg într-o altă direcţie decât vâslim noi. Dăm din vâsle în aer şi credem că avansăm, în timp ce în jurul nostru lucrurile o iau în direcţii pe care adeseori noi nu le înţelegem şi nu ştim cum să le gestionăm. Corabia noastră a umanioarelor pare că avansează, dar e ca un barcaz al nebuniei. Sebastian Brant scria în secolul al XV-lea o satiră intitulată *Stultifera navis*, în care descria o lume plină cu zărghiţi. Nu îmi este clar dacă această nebunie o înţelegi în sensul clasic, să zicem aşa cum o vedea Dostoievski, aceea a nebunului înţelept sau, aşa cum există ea în cultura chinezească, exprimată printr-o tehnică de lupte marţiale în care nebunul sau beţivul îi descumpăneşte pe adversari prin abilitatea sa de a fi altfel. Filosoful chinez, care e uneori şi turmentat, face nişte mişcări care îi uimesc pe toţi. Prin mişcări de pasăre beată, el îşi derutează adversarii, iar aceasta e o tehnică de *foolosophy*. Pe de altă parte, întrebarea este dacă vrei să faci o critică a umanismului într-o manieră „foulosofică", pentru că şi-a epuizat resursele şi vâsleşte nebuneşte într-o direcţie în care nu mai interesează pe nimeni. Corabia nebunilor din umanioare hălăduieşte hăbăucă fără să aibă un cap compas ideatic sau vreo finalitate culturală ori socială.

Laura T. Ilea: Apropo de corabia nebunilor, de curând vorbeam cu un prieten care zicea ironic: „Strămoşii noştri, părinţii şi bunicii noştri, unii au trăit în comunism, iar ceilalţi au avut eroismul lor, au luptat în cel de-al doilea război mondial. Iată, avem şi noi eroismul nostru: stăm în casă şi postăm pe Facebook". Postăm eroic în timp ce lumea îşi vede de treburile ei, iar aceasta este rezistenţa

noastră – rezistenţa umanioarelor. Mai mult, de curând, la cursul de teatru l-am ascultat pe Ionesco într-un interviu în care el vorbeşte despre rinocerizare, apropo tot de „foulosofie". Îl întreba interlocutoarea lui: „Cine sunt rinocerii? Despre cine vorbiţi?". La prima vedere ne gândim că aceştia ar fi masele, nu, care sunt cel mai uşor de manipulat; omul de masă ar fi cel care, încetul cu încetul, se transformă în rinocer. Iar Ionesco stă şi se gândeşte o vreme, după care spune: „Nu, nu, nicidecum, mă gândeam la intelectuali, pentru că ei sunt cel mai uşor de manipulat". În sensul că sunt foarte deschişi, foarte rapizi în a îmbrăţişa lucruri care par strălucitoare sau, în orice caz, *flamboaiante* la un anumit moment. Ionesco insistă: rinocerii sunt mai degrabă aceşti intelectuali ai jargonului. Deci, apropo din nou de „foulosofie", în sensul francez al termenului, desigur că există anumite canoane care dictează cine cu cine poate intra în dialog. Dacă vorbeşti de Hannah Arendt, trebuie neapărat ca la un moment dat să aminteşti de Heidegger. Iar dacă-l aminteşti pe Heidegger, desigur că va trebui s-o excluzi pe Braidotti. Orice heideggerian m-ar lua în răspăr dacă aş menţiona-o după Heidegger.

Nu intră deci deloc în intenţia mea de a schimba definitiv paradigme, de a descumpăni. Tocmai din această cauză conceptele pe care le pun la lucru în carte ţin de zona transformării, a hibridizării, de orice fel ar fi ea: „iubirea revoluţionară", „conştiinţa diferenţială", *metaspora* nu sunt termeni ai descumpănirii, ai recanonizării, ai unei reformatări complete şi ultime a discursului filosofic, ci mai degrabă termeni ai perplexităţii, pornind de la dorinţa ca lumea aceasta a umanioarelor – în mare parte a tautologiei, în timp ce corabia nebunilor îşi vede mai departe de drumul ei – să rămână pe mai departe vitală. Acesta cred că ar fi răspunsul la ceea ce m-ai întrebat, Doru. Sau, în orice caz, la perplexităţile mele.

Doru Pop: Da, oricum, era şi o întrebare, şi un comentariu.

Laura T. Ilea: Sper că această constelaţie desfăşurată aici a reuşit să fie întru câtva un răspuns la comentariul tău.

Doru Pop: Am înţeles.

Ruxandra Cesereanu: Laura, pe mine m-au captivat mai mult euristicile fricii decât noile umanisme, pentru că eseul tău nu are doar o valoare teoretică, el are şi o valoare care ne atinge ca făpturi umane. Cred că reverberaţia aceasta, felul în care, dincolo de nivelul conceptual, suntem atinşi de acest text care pune pe tapet, într-adevăr, nişte frici ale noastre şi felul în care încercăm să le îmblânzim, consider că lucrul ăsta sporeşte validitatea şi valoarea eseului tău. Dar vreau să aduc nişte nuanţări, pentru că tocmai acest demers prin care tu afirmi că vrei să îmblânzeşti Eriniile şi să le transformi

în Eumenide mi se pare foarte interesant, felul în care abordezi spaima şi ajungi, până la urmă, la propunerea sau justificarea noilor umanisme şi ceea ce vrei să construieşti prin ele. Eseul tău se găseşte cumva undeva la mijloc, *in between*. Voiam să-ţi aduc aminte că la Eschil, în *Eumenidele*, Eriniile sunt transformate foarte brusc şi falsificator aproape, de zeiţa Atena, din Erinii în Eumenide, fapt care e gestionat mult mai nuanţat şi mai interesant de Euripide. Cel din urmă ne indică, de fapt, că nu toate Eriniile au putut fi transformate în Eumenide. Întrucât, deşi genetic Eriniile au fost transformate, spiritual nu au putut fi preschimbate, semn că multe dintre altarele lor au rămas în întuneric, marcate de fosta lor funcţionalitate divină. Prin urmare, întrebarea pe care ţi-o pun, mai ales că în secolul XX sunt câţiva autori care, rescriind *Orestia*, gândesc chiar un traseu invers, indicând (ori sugerând) că aceste divinităţi au fost iniţial Eumenide şi au devenit Erinii pe parcurs, deci nuanţarea sau chestiunea pe care ţi-o pun este următoarea: dacă nu cumva textul tău, propunerea ta, se găseşte în acest *in between*, într-o formulă în care demersul de transformare a Eriniilor are loc, dar aceste vechi zeităţi nu pot fi totuşi transformate în totalitate. Ele, Eriniile, nu pot deveni în totalitate Eumenide, nu au cum. Eumenidele în care sunt metamorfozate sunt exact inversul lor, iar metamorfoza are loc printr-o intervenţie în forţă, silită, printr-un demers de tip *Deus ex machina* care are un sens artificial, are un substrat chiar falsificator. Nu cumva şi textul tău se găseşte în acest *in between*? Ceea ce analizezi tu e, de fapt, un fel de construcţie hibridă a felului în care ai dori ca Eriniile să fie transformate în Eumenide, deşi ele nu au de fapt cum să fie preschimbate atât de radical. Chiar şi preschimbate în Eumenide (cu forţa), tot rămân măcar pe jumătate Erinii.

Laura T. Ilea: O întrebare excelentă, iar fiecare punct poate fi dus mai departe şi dezvoltat. Am discutat acum de curând la master un text intitulat *Misfits*, al lui Rosemarie-Garland Thomson, care are ca punct central perspectiva materialistă legată de inadecvare. Ideea centrală era aceea că, în perspectiva unei inadecvări generalizate, ne aflăm în permanenţă în grade diferite de migraţie sau de metamorfoză între un corp adecvat, între un corp aşa-zis normal, şi diferite forme de inadecvare, care pot să însemne fie întâlnirea noastră, să zicem, ca femei, cu un context macho, fie plasarea noastră ca fiinţe care trăim în general la o temperatură între minus 10 grade şi plus 20 de grade într-un context de minus 35 de grade. Deci, corpul nostru trece prin grade diferite de metamorfoză între acea aşa-zisă normalitate şi anormalitate sau inadecvare, iar aceasta este un fel de metaforă pentru exact ceea ce ai spus tu. Nu ştiu dacă îmblânzirea Eriniilor este (im)posibilă în totalitate, dar sunt convinsă

că există grade diferite ale metamorfozei pe parcurs. Ca să revin la ce spuneau Doru şi Călin înainte, suntem ba nişte nebuni, ba nişte oameni ai modelor, ba dimpotrivă, dacă reuşim metamorfoza, nişte fiinţe autentice plasate într-un context bombardat de condiţii inumane sau, în orice caz, artificiale, care ne punem în continuare problema euristicilor fricii. Ne aflăm în interiorul acestei metamorfoze, nu suntem fie zero, fie infinit, adică fie *fit*, fie *misfit*, ci mai degrabă într-o metamorfoză fluctuantă pe această scară, între cele două extreme despre care vorbeai.

Ruxandra Cesereanu: Mi se pare interesantă tocmai această latură hibridă a propunerii tale, chiar dacă, să zicem, poate ea nu era conştientizată întru totul atunci când ai produs (scris) textul, ci era mai degrabă instinctual prezentă în textul tău (şi în ideatica ta). Din cauza aceasta insistam pe faptul că sunt mai captivată de euristicile fricii decât de noile umanisme. Este vorba (sau ar putea fi) despre nişte tehnici de îmblânzire, dar care nu pot fi duse complet până la capăt, tocmai pentru că depind de atât de multe nuanţări ale unor semimetamorfoze, mai degrabă, sau poate chiar anamorfoze. În orice caz, ceea ce ne spun grecii din perspectiva tragediei (Eschil, Sofocle, Euripide – mai ales cel din urmă) este că Eriniile au fost transformate atât de brusc şi radical, încât n-au putut să se transforme întru totul. Lucrul acesta îl observăm în fragmentele de *Orestie* ale lui Euripide când, deşi ştim că Eriniile au fost transformate oficial în Eumenide, ele încă îl mai urmăresc pe Oreste ca să îl pedepsească. Nu toate Eriniile au fost transformate, probabil fiindcă o parte nu au acceptat, ci au rămas Erinii, percepând preschimbarea lor impusă de zeiţa Atena ca pe o malformare severă. Nu s-au putut modifica în exact opusul lor decât parţial.

Laura T. Ilea: Mi se pare foarte interesant conceptul de semimetamorfoză pe care l-ai amintit. În acest context, e important, desigur, şi punctul de plecare, de unde apucăm problema: dacă sunt un intelectual care îmi asum poziţiile mele teoretice, o voce publică, un activist, lucrurile arată într-un fel; dacă sunt un filosof speculativ care se referă la texte clasice, lucrurile arată complet diferit. La fel, dacă sunt o fiinţă care ficţionalizează, metamorfoza arată din nou altfel...

Ruxandra Cesereanu: Ai spus ceva foarte interesant, poate că le putem metamorfoza cu adevărat pe Erinii (în Eumenide) dacă le ficţionalizăm. Fricile pot fi dresate prin antrenament (credem noi, făpturile umane), chiar dacă un reziduu (nucleu) de spaimă tot rămâne. Dar dacă le preschimbăm în ficţiune, intervine în acest caz exorcismul literar, artistic.

Laura T. Ilea: Da, poate că da. Asta vreau să spun, că ne plasăm pe un spectru foarte larg. Poate că, uneori, într-una din perspective mă aflu pe corabia nebunilor şi vorbesc în dodii, cum se spune, dar poate că, într-o altă perspectivă, am ceva important de spus. Deci cred că punctul de pornire, de unde apuc o astfel de problemă, e extrem de important şi, apropo de hibridizarea de care vorbeai şi de semimetamorfoze, cred că aceasta e un fel de premisă a cărţii: cea că nu sunt *fit*, că sunt în mişcare, uneori ca filosof speculativ, alteori ca pur trăitor într-o astfel de lume, ca fiinţă hibridă între mai multe spaţii.

Ruxandra Cesereanu: În cele din urmă, propunerea ta vine ca o problematizare, nu ca o soluţie. Chestionezi, speculezi, estimezi, cântăreşti, diagnostichezi.

Laura T. Ilea: Da, până la urmă cred că nebunia constă şi în a crede că există o soluţie ultimă şi radicală la toată această problematică.

Politica afectelor

Corin Braga: Sper că discuţiile acestea despre filosofie, morosofie, foulosofie nu i-au inhibat pe oaspeţii noştri filosofi. Vă invităm la cuvânt.

Ştefan Maftei: Da, mulţumesc, şi mulţumesc colegilor literaţi pentru găzduire la acest dialog. Doream să intervin, dar au fost interesante remarcile de dinainte şi mă gândeam la ce aş putea să adaug. Mi-a plăcut diferenţa prezentată anterior între „uman" şi „umanism", o diferenţă pe care o apreciez ca foarte importantă pentru orientarea discuţiei. Mă gândeam că provocarea pe care Laura Ilea a lansat-o în capitolul ei este cea referitoare la trei concepte fundamentale: autonomie, raţiune şi libertate. Cred că ceea ce a încercat Laura Ilea, dacă nu greşesc, este să prezinte o posibilitate a umanului într-o situaţie triplă, de postautonomie, postraţiune şi postlibertate – aici discuţia poate merge, evident, spre ce înţelegem mai exact prin acest „post-". Sunt de părere că aceste trei aspecte sunt deja actualizate într-o anumită măsură în lumea în care trăim. Mergem deja către o lume în care începem să existăm într-o variabilă postautonomie, postraţiune şi postlibertate. Acum, problema este că această provocare se referă la ceva cu totul nou şi asta ai încercat, Laura, cred, să arăţi. E o provocare, desigur, şi în a postula categorii de interpretare, concepte tradiţionale, pentru situaţii cu

totul noi. La fel cum, din nou, e o provocare și în a face istorie, în sensul interpretării ei, cu concepte ale lumii actuale. Întrebarea noastră însă se poate pune și astfel: oare suntem într-o situație de regres față de cele trei valori postulate, sau într-o situație de avansare și de ruptură, în sensul depășirii normei ca atare – ceea ce ne forțează la maxim categoriile pe baza cărora încercăm să facem lumină în această situație nouă? Ca să încerc un răspuns, pot spune că toate datele civilizației în stadiul actual (progres tehnologic, transformare structurală, provocări globale uriașe etc.) ne arată că nu e vorba de un regres *stricto sensu* și nici de o simplă deviere de la normă/valoare, ci de o ruptură fără cale de întoarcere, în termeni civilizaționali. Iar acest lucru pune presiune pe categoriile noastre tradiționale și inclusiv pe situațiile „post-". Ce vreau să sugerez în final este că această discuție ce caută să facă lumină într-o situație cu totul nouă a umanului e posibil să includă o regândire a categoriilor ca atare de interpretare și, de ce nu, o intuire a unor structuri cu totul noi de interpretare.

Laura T. Ilea: Mulțumesc, Ștefan! Aș nuanța puțin ceea ce ai menționat. Aș merge așadar în direcția aceleiași metamorfoze incomplete despre care am discutat înainte, a gradației. Și anume, dacă în discursurile clasice era vorba despre autonomia rațiunii, a voinței, aici se pune mai degrabă accentul pe ceea ce am numit „inadecvare", „vulnerabilitate". Insist așadar pe perplexitate, pe vulnerabilitate, pe faptul că suntem prinși într-un angrenaj mai vast și că în acest angrenaj suntem niște ființe hibride. Această problemă nu poate fi tratată abstract, ci într-un anumit context de vulnerabilitate: de ce Hannah Arendt n-a gândit problema negritudinii e un astfel de context de vulnerabilitate. Aceasta e iluzia, nebunia rațiunii noastre, cea de a crede că lucruri complexe pot fi tratate într-un mod univoc. Așadar, în locul autonomiei aș spune vulnerabilitate. Desigur că prin aceasta rațiunea nu dispare, nu suntem în postrațiune, nicidecum, iar ceea ce facem aici împreună e un „exercițiu de gândire în act", cum îl numea colegul Horea Poenar în abilitarea lui de acum câteva zile. Acest „exercițiu de gândire în act" presupune reflecția asupra unor lucruri care poate au rămas într-un plan secundar până atunci. Și anume, politica afectului, la rândul ei generatoare de idei. De exemplu, spaima a ceea ce se poate transforma, a ceea ce poate deveni această lume a noastră pe care noi ca umaniști nu o mai putem cuprinde. În loc de exclusivitatea rațiunii, aș adăuga o politică a afectelor generatoare de idei. Aici aș nuanța. Nu este ca și cum, aflați în postrațiune, aruncăm rațiunea peste bord și *that's it*. Nicidecum. Ea arată altfel, se mișcă într-un spațiu impregnat de afecte. Gradul meu de libertate este gradul de indeterminare în care mă pot plasa, iar în cazul vulnerabilității, este vorba de expunere, de măsura în care

pot pierde ceva. E un grad de libertate care are ceva excepţional. Eu însămi mă metamorfozez prin ea, iar procesul respectiv se metamorfozează la rândul lui prin această irupere a libertăţii. Toţi aceşti termeni sunt aşadar accentuaţi diferit în acest proces de semimetamorfoză, despre care vorbea Ruxandra, nicidecum aruncaţi peste bord.

Călin-Andrei Mihăilescu: Laura, voiam să spun două lucruri. Unul despre „post-". Că este postraţiune, că este postumanist şi aşa mai departe, sună mult mai bine în germană. În *nach-Modernismus*, în *nach-Humanismus*, *nach* este o prepoziţie care înseamnă şi „după", şi „către". Deci, haide să zicem că, dacă din punctul de vedere al unei ontologii a fiinţei ceva urmează, deci e un stadiu ulterior (postromantismul îi urmează romantismului, *whatever that means*), din punctul de vedere al unei logici sau al unei ontologii a devenirii, acel ceva de asemenea tinde către obiectul respectiv (postromantismul tinde către romantism: emulându-l, simulându-l, intertextualizându-l...). Şi asta e o poziţie ceva mai modulată. Al doilea lucru – excelentă observaţie, Ruxandra, apropo de semimetamorfoză şi de legătura dintre Euripide şi Eschil – se referă la *fiat*-ul Atenei de la sfârşitul trilogiei lui Eschil. *Deus ex machina* şi artificialitatea actului, inclusiv faptul că ea îşi aruncă al unsprezecelea vot în tribunalul atenienilor, care erau *deadlock*, erau 55, reprezintă un *fiat* care vine dintr-o zonă ce nu făcea parte din joc. Nimeni nu ştia că şi ea are un vot. Acum, în triada de Eumenide, care merge de la Atena la Hannah Arendt şi la Laura Ilea, aş spune că există un tip de devenire sau de metamorfoză, parţială ca toate metamorfozele. Aşa că ajung la a doua întrebare: cum concepi temporalitatea, căci noul ne pândeşte retorica de peste tot şi „nou umanism" poate să însemne multe lucruri? Uite, ca să mă refer la legătura dintre Erinii şi Eumenide, poate că Eumenidele, într-un fel, precedă Eriniile. „Erinizarea" Eumenidelor e un fenomen modern, cinic, datorat, poate, enantiodromiei de care toate cele cu sens sunt pândite dacă nu ştiu să se retragă sau măcar să se estompeze la timp. Atari metamorfoze trebuie aşezate în timp. Din câte înţeleg, mi se pare că tu nu vrei să dai seama de temporalitatea metamorfozelor. Lipsite de „suferinţă în timp", metamorfozele îl eliberează pe critic de responsabilitate.

Laura T. Ilea: În ce sens?

Călin-Andrei Mihăilescu: În cel în care n-ar fi rău să te concentrezi nu atât pe figura metamorfică, spaţială/vizibilă, cât pe efectul detemporalizării pe care aceasta îl produce. Or, cred că ceea ce vrei să spui apropo de frică, de panică, de anxietate, toate, într-adevăr, foarte prezente nu numai în cultura înaltă, nu numai în cea de masă, ci şi în cultura de mască în care trăim cu toţii acum, toate lucrurile astea sunt detemporalizate. Meditaţia despre starea umanismului

de astăzi îmi pare oprită în – şi deci scoasă din – timp. Asta îţi sugeram şi la început, apropo de utopia inginerilor, a faptului că proiectezi inginereşte un umanism în viitor, dar nu o faci ca un umanist. Mă refer la un tip de temporalizare a experienţei fricii de moarte, nu ca un exerciţiu socratico-sofist, în care moartea e domesticită prin sinucidere. Platonismele sunt exerciţii de domesticire a timpului şi a mortalităţii – prin infrateoretizare. O fi că ne mutăm pe Marte sau pe Venus sau în afara universităţii e una, dar trebuie să-i dăm adâncime temporală acestei deveniri. La asta mă gândesc, cred că asta ţi-ar, oarecum, rafina argumentul principal, care nu se poate opri doar la „am nişte nelămuriri" sau „am nişte perplexităţi".

Laura T. Ilea: Înţeleg acum. Haide să o luăm pe puncte. În legătură cu acest timp sălbatic care duce la enantiodromie, la ceea ce e opus. Ca să îi putem răspunde, ar trebui să fim la fel de sălbatici. În sensul că, exact cum spunea şi Doru, ar trebui să ieşim, să trădăm modelul intelectualului.

Călin-Andrei Mihăilescu: Dar nu neapărat să-l trădăm; putem deveni intelectuali sălbatici.

Laura T. Ilea: Chiar tu ai spus-o. Aceasta va fi şi sarcina noastră, a celor care suntem aici. Heidegger, de exemplu, dacă e să temporalizez puţin, spune la un moment dat: „Nu ştiu de unde să încep atunci când tratez problema materiei". Să nu mai vorbim de dragoste, de dorinţă şi de alte concepte complicate, filosofic vorbind. Heidegger îl citează pe Heraclit, dar nici el nu-l conduce mult mai departe. I-ar fi trebuit o formă de filosofie sălbatică, nu? Or, Hannah Arendt îl completează în acest sens, atunci când conceptualizează iubirea. Dar, într-adevăr, dacă ne menţinem într-o formă canonică a gândirii, e adevărat că e complicat să sari peste canon şi să devii acel practicant al foulosofiei despre care am mai vorbit. Pentru aceasta e nevoie de o altă metamorfoză, probabil. Apoi, în legătură cu temporalizarea: mă întorc la acelaşi Heidegger, care vorbeşte despre dimensiunea viitorului care cumva le subminează – el nu foloseşte acest termen, însă îl folosesc eu; o dimensiune, aşadar, care le subminează pe celelalte. Ne aflăm deci într-un proiect. E ceea ce încerc să fac aici: nu e vorba doar despre perplexitate, ci despre o încercare de vectorizare a tuturor aluviunilor conceptuale amintite înspre o dimensiune a viitorului. Numesc această situaţie a gândirii detemporalizare faţă de epocile autorilor pe care i-am numit, autori care nu trebuie neapărat să se întâlnească convergent într-un anumit spaţiu conceptual. Cel mai flagrant exemplu ar fi poate dialogul dintre o susţinătoare a politicii identitare, a iubirii revoluţionare, cum e Houria Bouteldja, care în principiu nu se poate întâlni cu un gânditor al spaţiilor virtuale, cum e Brian Massumi. Desigur, nu-i pun să se

întâlnească în mod artificial, ci preiau acei vectori conceptuali de acolo de unde i-au lăsat ei şi îi conduc înspre acest proiect de viitor, cu conceptele pe care le-am menţionat aici.

Călin-Andrei Mihăilescu: Am un termen pentru tine, pentru că o scrii în franceză: aş suplimenta *futurologie* cu *foudrologie*.

Laura T. Ilea: Asta continuă descumpănirea despre care vorbea Doru. E probabil vorba despre descumpănirea mea subiectivă în faţa unor astfel de vectori pe care încerc să-i conduc înspre o proiecţie a viitorului. *Foudrologie* sună însă extrem de bine.

Călin-Andrei Mihăilescu: O să ne atace hidrologii.

Ruxandra Cesereanu: Eu mă gândesc la un *coup de foudrologie*.

Călin-Andrei Mihăilescu: Da, da, în sensul acela.

Laura T. Ilea: Un canon *foudrologic*, apropo de sălbăticia mai sus amintită.

Călin-Andrei Mihăilescu: Noi încercăm să te facem mai sălbatică. Adică eu. Iar Rux vrea să te facă mai la mijloc de codru des.

Laura Ilea: Şi Doru mă aruncă pe corabia nebunilor.

Călin-Andrei Mihăilescu: Doru este cârmaciul.

Doru Pop: Asta cu cârmaciul, Călin, vine tot din nostalgiile noastre pentru regimul Ceauşescu, momente când cântam cu toţii veseli imnuri Cârmaciului.

Călin-Andrei Mihăilescu: Ştii, anul trecut sau acum doi ani am fost la Ion Barbu, la Petrila. Barbu, care este omul cel mai important din România, trebuie vizitat acolo, are trei muzee absolut uluitoare şi casa memorială a lui I.D. Sîrbu, casa în care a crescut Sîrbu. Aţi fost?

Ruxandra Cesereanu: Da, da, eu am fost. E realmente o adevărată iniţiere.

Călin-Andrei Mihăilescu: Este uluitor ce a făcut omul ăsta. Şi în casa lui I.D. Sîrbu, casă de colonie minerească, mică, nenorocită, are o bucătărie a Epocii de Aur unde sunt toate obiectele din bucătăriile comuniste, toate suflate în bronz. Cum să nu fii nostalgic?

Laura T. Ilea: Şi eu am fost acum câteva zile la Muzeul Kitschului, dar nu mi-a creat nostalgie.

Călin-Andrei Mihăilescu: Care Muzeu al Kitschului? Aveţi unul la Cluj sau la Timişoara sau în Bucureşti?

Laura T. Ilea: La Bucureşti. Apropo de deteritorializare.

Doru Pop: Tot Clujul e un muzeu al kitschului.

Călin-Andrei Mihăilescu: Ia uite cum a venit cârmaciul Doru Pop antipatriotul.

Corin Braga: Horea, nu ne împărtăşeşti ideile tale?

Horea Avram: Horea fiind eu? Nu ştiam dacă mai e şi un alt Horea aici, era vorba să fie şi Horea Poenar, dar nu cred că e aici. Am preferat, şi aţi văzut că am închis discret ecranul, am fost aici, am ascultat, chiar m-a interesat foarte mult, dar aş prefera să rămân în continuare un ascultător. Mărturisesc, Laura, şi te rog să nu mă certi, dar n-am apucat să citesc textul, fiind o perioadă extrem, extrem de aglomerată, dar îl voi citi cu poftă cu atât mai mult cu cât am văzut că se desprind atât de multe idei interesante în urma acestor discuţii. Fără îndoială, aş avea multe de spus, dar aş prefera să nu le pun în cuvinte, sunt neorganizate, aşa că, dacă îmi permiteţi, o să declin invitaţia. Felicitări şi mă bucur să aud că va fi o nouă carte. Titlul în franceză indică faptul că va fi undeva în Franţa, nu?

Laura T. Ilea: Nu, în Italia, la o editură ce se numeşte Mimesis International, care publică în franceză, dar şi în alte limbi.

Călin-Andrei Mihăilescu: O mişcare napoleoniană.

Laura T. Ilea: Exact, exact. De destabilizare şi de *foudrologie*.

Doru Pop: De descumpănire. Cititorii toţi se aşteaptă să scoţi o carte în franceza canadiană, tu o scoţi în Italia într-o franceză autentic pariziană, iar cunoscătorii de franceză din Bucureşti, admiratorii din micul Paris, vor fi cu totul şi cu totul năuciţi, nu vor şti ce să mai facă.

Călin-Andrei Mihăilescu: E blagian, este la descumpănirea apelor.

Laura T. Ilea: Asta îmi aminteşte de un moment din primul an în care am revenit la Cluj, când am fost opriţi de un poliţist, care ne-a cerut actele: aveam permis de conducere canadian, maşina înmatriculată la Braşov şi buletin de Bucureşti, nici un act de Cluj. Descumpănit, poliţistul ne-a lăsat în pace.

Călin-Andrei_Mihăilescu: Dar celula era clujeană.

Laura T. Ilea: Aşa ceva. Era mult prea complicat. Cum ziceţi voi, o descumpănire a apelor.

Corin Braga: Laura, aş mai interveni eu cu o întrebare, sau mai degrabă un comentariu, care încearcă să mă lămurească mai mult pe mine, să văd dacă am înţeles bine textul. Încerc acum să retrasez ideea ta conducătoare, ca atunci când găteşti un peşte şi îi scoţi şira spinării.

Doru Pop: Dacă îmi dai voie, aici e o metaforă foarte bună. Singura grijă este aceea să nu scoatem şira spinării peştelui, să-l aruncăm în apă şi el să înceapă să înoate.

Corin Braga: Deci, Laura, ai pornit de la o poziţie dual㠹 împărţită între două atitudini. Pe de o parte e ceea ce numeai o futorologie dezlănţuită, un optimism ştiinţific care nici măcar nu are nevoie de PR, fiindcă funcţionează deja la nivelul cercetătorilor care-şi închipuie că ceea ce fac ei şi ceea ce cercetează va aduce îmbunătăţiri extraordinare, că viaţa umană va deveni veşnică, că vom coloniza o mie de planete, că nanotehnologia va face minuni şi aşa mai departe. Ai pornit de la origini (şi am putea să trecem aşa în revistă toată istoria ideilor europene), de la Platon, de la închisoarea terestră, de la trupul-închisoare şi de la lumea-cavernă, aşadar de la dorinţa de depăşire a condiţiei umane. Deci, pe de o parte, e vorba de un optimism fără margini, câteodată absolut inconştient de sine, care merge înainte fără să se întrebe unde se duce. De cealaltă parte, se află reacţiile, spaimele pe care le provoacă o asemenea aventură a gândirii, a ştiinţei, a raţiunii, a tehnicii. În componenta negativă de spaime trezite de futurologia dezlănţuită intră multe lucruri care sunt adevărate, uşor acceptabile sau asumabile, cum sunt problemele de bioetică pe care le suscită clonarea şi controlul genetic şi aşa mai departe; altele sună mai degrabă a ficţiune negativă, a fantezie absurdă, ironică, a antiutopie futuristă. Componenta negativă realistă, în care intră necropoliticile distrugerii, ale ruinării ecosistemului, naturii, climei şi aşa mai departe, se prelungeşte în spaime tot mai abstracte, duse la o extremă care depăşeşte realismul practic. Plasez aici conceptele şi mai ales ficţiunile legate de postumanism.

Faţă de acesta, transumanismul mi se pare a se situa într-o poziţie intermediară. Dacă am face precum la concursurile de gimnastică, unde juriul elimină nota cea mai mare şi nota cea mai mică, la fel aş scoate din discuţia noastră, pe de o parte, optimismul absolut dement al ştiinţei care crede că poate să facă totul şi, pe de altă parte, postumanismul, care mi se pare doar o proiecţie distopică ce ne materializează angoasele, fără să fie neapărat realistă. Chiar dacă s-ar întâmpla ceva catastrofic, care va duce la dispariţia noastră ca specie, va fi vorba de un eveniment cosmic, o cometă, un război atomic, însă nu o involuţie monstruoasă a umanităţii, ca la Wells, sau o înlocuire a noastră de către cai, sau maimuţe, sau maşini inteligente. Mă rog, poate e doar o părere personală, tipul acesta de postumanism îmi pare mai degrabă o proiecţie ficţională de tip antiutopic decât o realitate posibilă, e o demonstraţie prin reducere la absurd, prin ducere la extremă. Postumanismul mi se pare o ficţiune imposibilă, fiindcă toate ipotezele construcţiei unei noi fiinţe umane, mai ales prin artificiu, se

lovesc de alte științe, mai ales de neuroștiințe, care demonstrează că suntem oameni din cauza faptului că suntem *embodied mind*, suntem o minte într-un trup, iar fără trup am fi cu totul altceva. Chiar dacă un calculator ar începe să gândească, el nu va fi om, așadar nu ne va *înlocui*, va fi altceva situat *alături* de noi, nu în locul nostru. Neoevoluționismul mai spune că suntem *adapted mind*, că mintea servește drept instrument de adaptare într-un mediu care deocamdată este mediul terestru, iar dacă vom merge pe Marte sau pe Venus, mintea ne va permite să ne adaptăm la acel cu totul alt mediu. În absența acestor două componente din definiția ființei umane, trupul material și mediul fizic biologic în care trăim, nu am mai putea vorbi de specia umană, de umanisme de orice fel, fie ele și postumanism, ci pur și simplu de altceva, situat în paralel cu natura umană. De aceea, eu aș scoate din discuție ficțiunile postumaniste, ca niște proiecții imposibile, și aș rămâne doar la conceptul de transumanism, un transumanism îmblânzit în care toate artefactele devin niște proteze ce ne ajută să corectăm anumite defecțiuni, să îmbogățim, să întărim, să dăm mai mare amploare capacităților noastre.

Ajung în sfârșit și la întrebarea mea, vreau să mă lămuresc dacă ne gândim la același lucru. Forma aceasta de transumanism (omul amplificat artificial, realitatea îmbogățită, *enhanced reality*) ar trebui să pună accentul nu pe funcția rațional-tehnică care ne-a adus deja aici, creând necropolitici și diverse forme de dezumanizare, ci mai degrabă pe niște politici ale afectelor, pe un umanism emoțional, care ține exact de componentele neurologice greu de explicat de către o rațiune simplă. Știm bine că creierul uman, cel care asigură gândirea rațională și logică și care duce la artificializare, stă pe componente cerebrale mult mai vechi, mai primitive, biologice, senzoriale, afective etc. Dacă e așa, iată în sfârșit și întrebarea: omul amplificat la care te gândești tu, în cadrul unui al patrulea umanism, nu mai este omul amplificat tehnologic și științific al transumanismului, ci un om îmbogățit pe latura biologică, afectivă, emoțională, animală chiar, corect? E vorba de o îmbogățire care să refacă echilibrul dintre rațiune tehnică și biologie, făcând obiectul unei *full*-osofii, o filosofie reintegratoare. Ideea aceasta de filosofie a afectelor rezonează cu o altă dezbatere *Phantasma*, din urmă cu două întâlniri, cea pe marginea unui text al lui Caius Dobrescu care pleda pentru o erosofie, o iubire de înțelepciune care devine o înțelepciune a iubirii, o filosofie erotică în care componenta sentimentală, afectivă, pulsională să fie întărită pentru a reflecta mai bine natura umană în întregul ei.

Laura T. Ilea: Acesta era și un concept folosit de Călin, poate că în alt context; o să ne spună desigur el mai multe despre aceasta. O să încerc să o iau pe etape: dacă este vorba despre politici ale

dorinţei, vorbim desigur despre politici ale corpului, ale materialităţii, ale posibilităţii de mişcare în lume. Insist mereu pe acest lucru pentru că, de multe ori, apropo de aceste translatări ale unor ideologii, fie că e vorba de teorii feministe, de studii decoloniale, de proiecţii futurologice dezlănţuite, în măsura în care acestea nu se aplică la o anumită infrastructură, ele nu sunt decât nişte vorbe în vânt. Este vorba de a recrea posibilităţile de acţiune ale corpului în lume, care revin la aceeaşi întrebare: până unde se întinde viaţa, până unde rămâne ea viaţă şi în ce moment devine altceva? Ai menţionat necropoliticile, care, dincolo de distrugere, semnifică şi guvernarea prin frica de moarte. Problemele fundamentale legate de această discuţie sunt cum să expandezi posibilităţile de mişcare ale materialităţii noastre, într-o infrastructură în interiorul căreia el, acest corp concret, se poate mişca. Cum să negociezi între euristicile fricii şi futorologie, discuţie în care nu numai oamenii de ştiinţă sunt implicaţi. Proiecţiile futurologice sunt legate de corporalitate, de posibilităţile corpului, de răspunsul la întrebarea până unde se întinde viaţa şi de unde începe necropolitica. De asta m-am şi delimitat în final de necropolitici, pentru că încercam mai degrabă să conturez acest domeniu de reinfuzare a vieţii cu afect.

Călin-Andrei Mihăilescu: Bibliografie. Ştii colecţia făcută de Brian Massumi la începutul anilor ’90, numită *The Politics of Everyday Fear*?

Laura T. Ilea: Da, într-adevăr. Poate ne vorbeşti şi tu, apropo de bibliografie, despre conceptul de erosofie.

Călin-Andrei Mihăilescu: Eu credeam că e al meu, că îl iubesc singur, acum, după câte văd, Caius vrea un *ménage à trois*.

Laura T. Ilea: Tocmai de aceea l-am adus aici în discuţie.

Călin-Andrei Mihăilescu: I-am povestit de el şi, cum este hoţ, fiind braşovean, l-a luat, asta e.

Laura T. Ilea: Poate că te-a citat, Călin, şi nu am apucat să observăm citările.

Călin-Andrei Mihăilescu: Nu, nu, stăteam şi mă gândeam, apropo de ideea de adaptare a minţii la corp, că a fost o luptă darwiniană, ştii, până când cineva s-a adaptat la trupul nostru şi acela a fost mintea, ştii? Eh, acum o să se adapteze altcineva la trupul nostru, dar trebuie să punem condiţii, adică nu putem preda întreg inventarul chiar aşa, nu? Trebuie să primim notă de vânzare.

Corin Braga: Bine, dacă nu mai sunt intervenţii, eu vă propun să încheiem aici discuţiile, pe această notă optimistă, dar nu înainte de a vedea dacă nu mai sunt totuşi puncte de vedere neexprimate. Dacă mai sunt doritori de a interveni.

Laura T. Ilea: Aș avea eu de spus ceva la final: vă mulțumesc foarte mult pentru aceste plimbări semimetamorfotice, ba în corabia nebunilor, ba pe planetele Venus și Marte, ba în epoca post-post-post și în alte spații pe unde am mai fost. A fost cu adevărat agonistic și extrem de provocator.

Călin-Andrei Mihăilescu: Noi îți vom metamorfoli ideile, să știi.

Ruxandra Cesereanu: Semi-, semimetamorfoli. Vezi că avem o problemă cu „semi-" aici.

Călin-Andrei Mihăilescu: OK, deci iau conceptul tău de betamorfoză, da? Nu de alfa.

Corin Braga: Așadar, Laura, nu știu dacă lumea merge în postumanism, dar noi mergem în postdezbateri, cu intervenția ta vom încheia ciclul acesta de discuții. Sper că ne-am simțit intelectual bine cu toții, poate mai puțin confortabil din perspectiva necropoliticilor pe care Laura le-a evocat, care ne-au trezit anumite angoase, dar...

Călin-Andrei Mihăilescu: A nu, nu, Corin, nu, nu. Necropolitica e o parte a biopoliticii, e bine, e bine.

Corin Braga: Oricum, de asta suntem intelectuali, ca să putem exorciza angoasele necrobiopolitice.

Laura T. Ilea: Beta-anamorfotice.

Corin Braga: Vă mulțumesc tuturor! Ne revedem în carte.

Ruxandra Cesereanu: Iată cum totul sfârșește într-o carte.

PLURAL M

au apărut:

180. Moshe Idel – *Mircea Eliade. De la magie la mit*
181. Grete Tartler – *Înțelepciunea arabă. De la preislam la hispano-arabi* (ediția a III-a)
182. Mirel Bănică – *Nevoia de miracol. Fenomenul pelerinajelor în România contemporană*
183. Klaus Heitmann – *Imaginea românilor în spațiul lingvistic german (1775-1918). Un studiu imagologic*
184. Moshe Idel – *Răul primordial în Cabala. Totalitate, perfecțiune, perfectibilitate*
185. Barnaby Rogerson – *Profetul Mahomed. O biografie*
186. Vintilă Mihăilescu – *Apologia pârleazului*
187. Gabriel Andreescu – *Existența prin cultură. Represiune, colaboraționism și rezistență intelectuală sub regimul comunist*
188. Umberto Eco – *Cronicile unei societăți lichide*
189. Umberto Eco – *Limitele interpretării*
190. Ruxandra Cesereanu – *Fugarii. Evadări din închisori și lagăre în secolul XX*
191. Cătălin Partenie, Alfred Bulai (coord.) – *In Fiction We Trust*
192. Umberto Eco – *Kant și ornitorincul* (ediția a III-a)
193. Sorin Mitu – *De la Burebista la Iohannis. Istorii, analize, satire*
194. Madeea Axinciuc – *Profetul și oglinda fermecată. Despre imaginație și profeție în* Călăuza rătăciților *de Moise Maimonide*
195. Andrew Scull – *O istorie culturală a nebuniei: de la Biblie la Freud, de la casa de nebuni la medicina modernă*
196. Eugen Negrici – *Iluziile literaturii române*
197. Vintilă Mihăilescu – *Etnogeneză și țuică*
198. Ștefan Afloroaei – *Fabula existențială. Cu privire la distanța dintre a trăi și a exista și alte eseuri*
199. Roland Barthes – *Discursul îndrăgostit*
200. Simone Weil – *Înrădăcinarea. Preludiu la o declarație a datoriilor față de ființa umană*
201. Tom Nichols – *Sfârșitul competenței. Discreditarea experților și campania împotriva cunoașterii tradiționale*
202. Chase F. Robinson – *Civilizația islamică în 30 de vieți. Primii 1.000 de ani*
203. Moshe Idel – *Experiența mistică la Abraham Abulafia*
204. Vintilă Mihăilescu – *În căutarea corpului regăsit. O ego-analiză a spitalului*
205. Mirel Bănică – *Bafta, Devla și Haramul. Studii despre cultura și religia romilor*

206. Mircea Dumitru – *Lumi ale gândirii. Zece eseuri logico-metafizice*
207. Jacques Attali – *Istoriile alimentației. Ce va să zică a mânca?*
208. Piergiorgio Odifreddi – *Dumnezeul logicii. Viața genială a lui Kurt Gödel, matematicianul filosofiei*
209. Sue Prideaux – *Sunt dinamită! Viața lui Nietzsche*
210. Mirel Bănică – *Prin România. Carnete de drum*
211. Claude Lévi-Strauss – *Antropologie structurală zero*
212. Sorin Alexandrescu – *Lumea incertă a cotidianului*
213. Moshe Idel – *Principiul feminin în Cabala*
214. Marta Petreu – *Blaga, între legionari și comuniști*
215. Ștefan Afloroaei – *Despre simțul vieții: întrebări, perplexități, credințe*
216. Corin Braga (coord.) – *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Invitații Phantasma*

în pregătire:

Umberto Eco – *Despre televiziune*

www.polirom.ro

Redactor: Giuliano Sfichi
Coperta: Radu Răileanu
Tehnoredactor: Irina Lăcătușu

Bun de tipar: iunie 2021. Apărut: 2021
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. BOX 266
700505, Iași, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A,
sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

IMPRIMERIILE DAVID

Iași, Șoseaua Ștefan cel Mare și Sfânt 67-69, 700498
Telefon: 0232 276221, Fax: 0232 232588
www.imprimeriiledavid.ro