

**THE ILLUSION OF HIGH-CULTURE: THE DISAPPEARANCE OF LOVE FROM
THE VOCABULARY: HENRY MILLER, BRET EASTON ELLIS AND MICHEL
HOULLEBECQ**

Camelia Teodora Bunea

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The present paper aims to highlight a cultural and literary phenomenon which is closely related to the significant depreciation of the use and the term love - near to what seems to be a sort of disappearance of the word from the vocabulary - by analysing some novels of very known writers such as Henry Miller, Bret Easton Ellis and Michel Houellebecq while expanding the discussion in the area of how did this works in question were read and commented when they first seen the light of a library or bookstore compared to nowadays debate of the illusion of high culture.

Key-words: love, high culture, lowbrow, popular culture, gentrifying, shame threshold(s).

Iluzia high culture

Herbert Gans, într-o lucrare din 1999 numită *Popular Culture versus High Culture. Analysis and evaluation of taste*, încerca să dărâme o veche prejudecată, aceea conform căreia cultura populară i-ar dăuna celei înalte, accentuând faptul că diferențele dintre acestea au fost exagerate, în timp ce majoritatea similarităților au fost dacă nu ignorate, cel puțin subestimate. După părerea lui Gans, ambele țin de gustul estetic – *culture(s) of taste* – cultura Americii fiind formată dintr-un număr mare de astfel de (sub)culturi ce s-ar diferenția prin faptul că exprimă standarde estetice diferite. Cartea vine ca argument în sprijinul ideii de democrație culturală, dar și împotriva percepției conform căreia numai experții știu ceea ce este bine pentru societate. Cu alte cuvinte, vorbim despre un studiu de *politică culturală* prin care Gans propune alternative care să dezvolte și să promoveze un pluralism cultural. Astfel, sociologul încearcă să răspundă unor întrebări precum: Cât de importantă este cultura populară într-o societate? Ce influențe poate

avea? Este ea superficială, de suprafață sau reflectă niște realități contemporane înglobând tot felul de presupuneri, valori, dorințe și nevoi reale ale societății (americane)? Este cultura populară creată la New York și Hollywood – de către întreprinzători ce caută profit și care dețin monopolul asupra industriei de divertisment – capabilă să impună orice subiect care cred că va vinde? Vorbim despre o audiență captivă sau acești întreprinzători sunt agenți neștiutori care influențează cultura – în sens antropologic: seturi de norme, valori pe care încearcă să le exprime în dorința lor de a atrage publicul pentru audiență?

Gans înțelege însă că nu există răspunsuri sigure, definitive . El tinde să creadă că această cultură populară care e transmisă prin mijloacele mass-mediei este trecătoare, ea nu se înrădăcinează, este cât se poate de efemeră. Cu toate acestea, Gans recunoaște faptul că o parte din cultura populară este conturată cu ajutorul audienței, a publicului, nefiind impusă. Se naște în acest mod un joc al ghicitului, al intuiției, în încercare de a afla ce anume vrea și poate accepta publicul (american). În consecință, nu ar trebui să existe o relație conflictuală între *high* și *popular culture* pentru că niciuna nu este superioară celeilalte, distincția nemaifiind aplicabilă într-o societate ca cea contemporană. Fiecare strat/nivel cultural reflectă de fapt clasa socială și mai ales atributele educaționale ale publicului. *Low culture/low-brow* este pentru Gans la fel de validă pentru cei needucați așa cum *high culture* este pentru cei bine educați. Plecând de la această concluzie, sociologul propune două alternative de politică culturală: *mobilitatea culturală* –care să facă posibil ca orice individ (american) să aibe mijloacele economice și educați pentru a putea alege și înțelege cultura de tip înalt – sau/și *promovarea subculturală* – care ar încuraja toate tipurile de *gusturi culturale*.

Sociologul american (de origine germană), vorbește și despre *războaiele culturii– culture wars* – pe care le descrie ca fiind conflicte culturale și politice între liberali și conservatori, la fel ca și între religioși și atei. Luptele ating subiecte precum: valorile familiale, sexualitatea, influența mass-media etc. Herbert Gans dezvoltă în detaliu conceptul de *gentrifying* ca proces prin care unele produse culturale sunt reciclate în mod selectiv de către culturile așa-zis superioare, dar procesul poate avea loc și în sens invers: de exemplu în momentul în care romanul lui Henry Miller este transformat într-un film în regia lui Joseph Stick – *Tropic of Cancer*(1970).

La fel și romanul lui Ellis care a fost transpus în filmul *American Psycho*(2000)¹ – în regia lui Mary Harron, cu scenariul lui Guinevere Turner, și cu un actor cunoscut precum Christian Bale în rolul lui Patrick Bateman. Și mai interesant este faptul că, după multiplele scandaluri și controverse, romanul *American Psycho* este propus în 2013 de echipa unui teatru londonez pentru rescrierea unui scenariu: un musical cu același nume. Musicalul, jucat timp de un an de actorii de la Almeida Theatre, are în spate o echipă de invidiat care i-a garantat succesul imediat: actorul Matt Smith, cunoscut din serialul Doctor Who, scenaristul Roberto Aguirre-Sacasa – cunoscut și el din rolul de co-scenarist pentru serialul Glee – și versurile aparținând lui Duncan Sheik.² Deși s-a presupus că în 2014 musicalul va fi transferat pe Broadway, această mișcare nu este încă oficial confirmată.³ Ne putem întreba care are fi rolul filmului având în vedere faptul că și acesta, ca și romanul, se bazează pe narațiune; ca urmare: numeroase romane au avut, au și vor avea parte de ecranizări. În primul rând, întrebarea care s-a pus a fost aceea a filmului ca operă de artă. Este filmul artă? După cum explică și Robert Stecker într-o lucrare inclusă în *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, există cinematic art form, dar și artă pentru mase – mass art – ambele putând fi evaluate și apreciate din punct de vedere estetic pornind de la aceleași criterii. Diferența⁴ ar fi aceea a publicului căruia le sunt dedicate și a diferenței gradului de dificultate în receptarea și internalizarea (înțelegerea) mesajului transmis. Chiar dacă face distincția între arta pentru masă și cea pentru elite, Stecker nu pledează valoric pentru niciuna dintre aceste două forme cinematografice înțelegându-le și acceptându-le pe fiecare în specificitatea lor. Astfel, deși nu putem vorbi numai despre capodopere, operele pot exprima niveluri diferite de raportare estetică la același subiect ceea ce demonstrează faptul că alegerile culturale încep să se întâlnească, să fie convergente. Vorbim deci despre o distincție care nu mai poate fi aplicată în

¹http://www.imdb.com/title/tt0144084/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers 10 Iun 2015 (12:34)

²Kevin CLARKE, articolul *American Psycho will make it on Broadway?* publicat online pe data de 1 Febr. 2014. <http://www.out.com/entertainment/theater-dance/2014/02/03/will-american-psycho-musical-make-it-broadway> 10 Iun 2014 (13:36).

³Nico HINNES, articolul *American Psycho: The Musical May Not Be Coming to America* publicat online pe data de 30 Ian. 2014. <http://www.thedailybeast.com/articles/2014/01/30/american-psycho-the-musical-may-not-be-coming-to-america.html> 10 Iun 2014 (13:39).

⁴Robert STECKER în Paisley LIVINGSTONE & Carl PLANTINGA (editors), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, London, 2009, p. 12: *We have argued that there are film artworks and a film art form. Skepticism here should be rejected. We have been unable though to fix the boundary of the form. We leave it an open question. Let's conclude by pointing to an approach that may or may not help, but raises a question important in its own right. All film can provide some sort of aesthetic experience (good, bad, indifferent). They can be aesthetically appreciated and evaluated.*

contemporaneitate, dar care, din păcate, nu va dispărea niciodată – după cum spunea și Greil Marcus într-un discurs din 2013⁵. Peter Swirski⁶ merge chiar mai departe decât Gans, propunând un *curriculum* care să includă și *popular fiction* în calitatea lor de opere de artă; evaluând meritele lor socio-estetice într-o analiză comparativă cu *high fiction*, s-ar putea observa cu mare ușurință după Swirski, esteticile deja hibride, amestecate, care formează încă din secolul al XX-lea ceea ce el numește *nobrow art* – sau, tot cu termenii lui, *artertainment* – subliniind faptul că literatura este prea prețioasă pentru a fi lăsată la mâna esteticii canonice și că decizia de a participa la cultura populară este o problemă de alegere, de gust, nu neapărat de refuzare a stăndardelor sau a valorii.

Important rămâne capacitatea de a reuși să trezești morală în individ, să poți ridica probleme sau întrebări pe înțelesul tuturor îndemnând astfel spre un tip de reflecție critică; elitismul nu ajută întotdeauna în contextul unei analize obiective și coerente a realității – așa cum atrăgea atenția și Swirski, înțelegerea culturii înalte n-a fost niciodată o problemă arzătoare pentru marea majoritate. Există (și alte) titluri care își regăsesc valoarea dincolo de estetic sau dincolo de pretenția de *high culture*, căci după cum am văzut, ambele culturi pot încuraja inovația, experimentul, originlitatea etc. – acestea fiind operele pe care Swirski le denumește *artertainment* sau *nobrow art*, opere care distrează mase și sunt totuși valoroase, opere care pot fi văzute ca *artă înaltă*. Și Swirski, ca și Gans înaintea lui, atenționează cititorii în legătură cu ipocrizia contemporană: acceptăm și canonizăm literatura de entertainment din trecut, dar pe cea din prezent o judecăm mult mai aspru – dă exemplul romanului lui Marry Shelley Fraknestein. Gans sublinia faptul că o (sub)cultură poate respinge un artist inovator dacă inovația lui nu e acceptată de audiență în momentul publicării, dar diferența dintre *pop* și *high culture* este dată de faptul că experimentele cu adevărat valoroase (re)intră în canon în timp devenind opere clasice în sensul de reprezentative, cunoscute – ceea ce am văzut că s-a întâmplat cu opera lui Henry Miller, chiar și cu cea a lui Ellis sau Houellebecq – în timp ce unele experimente de cultură populară se pierd (mult mai) repede dacă nu au succes imediat.

Despre estomparea pragului pudorii

⁵SVA Commencement Address cu titlul *How the Division of High and Low Robs Culture of Its Essence*: <http://www.brainpickings.org/index.php/2013/05/13/greil-marcus-sva-commencement-address/>

⁶Peter SWIRSKI, *From Lowbrow to Nobrow*, McGill Queens Univeristy Pub, 2005.

James Decker afirma faptul că **Henry Miller** accentuează ideea de revelație haotică, nelineară, respingând gândirea dialectică iluministă. Miller celebra cunoașterea, descoperirea: a oamenilor, a textelor și a locurilor care îi provoacă un sentiment metafizic inefabil – instituțiile, sistemele, convențiile de orice fel îi limitează pe oameni, îi oprește, le pietrifică dorințele transformându-le în obiceiuri comune, simple.⁷ Ca și în cazul lui Joyce, și în cel al lui Henry Miller, limbajul necenzurat al explicitării fățișe și detaliate a unor scene erotice sau a unor episoade ce țin pur și simplu de corporalitatea umană este unul dintre elementele care îl individualizează ca scriitor. Trilogia *Răstignirii trandafirii* reciclează numeroase din teme, motivele sau episoadele apărute în *Tropicul Cancerului* sau *Tropicul Capricornului*. *Sexus*, *Nexus* sau *Plexus* sunt cărți de autobiografie ficțională în care Henry Miller își conturează personajul principal – Henry Valentine Miller – în jurul unui ideal hedonist – totul se întâmplă în numele iubirii și artei. Miller provoacă isterie și dezgust celor care aleg să nu vorbească despre sexualitate, despre pasiune decât prin subtilități; el propune lumii un model de delectare dincolo de rușine, un fel de abandon total care celebrează eliberarea sinelui în toate domeniile de existență, refuzând reprimarea biologicului, a instinctualului, a naturalului. Dar această pledoarie nu înseamnă că viața se reduce la dorință. Citite cu atenție și văzute în totalitatea lor, operele lui Miller arată clar că dorința reprezintă doar una dintre numeroasele fațete ale existenței umane. Dând frâu liber acestor pasiuni, Miller demonstrează faptul că ele pot influența și celelalte zone de existență, inclusiv arta, pe care el o (re)descoperă în mod constant cu o vigoare reînnoită. Miller alternează des scenele de viață ale personajelor sale, abordând cu pasiune și interes toate aspectele vieții, nu numai cele ce țin de corporalitate și sexualitate. Individul creator, la care aspiră personajul, este cel care poate supraviețui prin opera sa, dar această supraviețuire depinde de intensitatea și cantitatea vieții create.

Așa cum a observat și Frederick Turner⁸, stilistic, Miller a căutat autenticitatea unei exprimări care frapează mai ales prin onestitatea descrierii, prin refuzul de a-și lăsa limbajul (să

⁷James DECKER, *Henry Miller and Narrative Form. Constructing the Self, Rejecting Modernity*, Routledge, New York and London, 2005, p.11: *Both thematically and formally, Miller stresses a linear revelation and rejects Enlightenment binaries and dialectics. Throughout his canon, Miller celebrates his discovery of people, texts, and places that trigger within him an ineffable metaphysical feeling that advances him on the path of pure being. Institutions, systems, conventions—these stultify individuals, calcify their desires into mere habit. Miller recognizes that modern individuals suffer because of their over-reliance on logic.*

⁸Frederick TURNER, *Renegade: Henry Miller and the Making of the Tropic of Cancer*, Yale University Press, New Haven & London, 2011, p. 151: *[...] throwing everything into it in the effort to get down on paper for once the*

fie) supus convențiilor, el pledează pentru natural, nu își propune în mod direct să spargă *un cod al pudorii*, ci doar prezintă omul așa cum este ele, uneori împins de pasiune, uneori acționând dintr-un impuls animalic, lăsând întotdeauna în urmă pretențiile superficiale ale convenționalismului lumii civilizate:

„Zi de zi ne măcelărim cele mai nobile impulsuri. De asta ne doare inima când citim acele rânduri scrise de mâna unui maestru pe care le recunoaștem ca ale noastre, ca pe vlăstarele fragede sugrumate în fașă, pentru că noi nu avem încredere în propriile noastre puteri, în criteriile noastre proprii despre adevăr și frumos.[...]Mi s-a relevat faptul că pot spune ceea ce doresc să spun dacă nu mă gândesc la nimic altceva, dacă mă concentrez exclusiv asupra aceluia lucru și accept să suport consecințele pe care le implică întotdeauna un act pur.”⁹

Dacă personajul principal al lui Miller este constant individualizat subliniindu-i-se dorința de autenticitate, personajul lui **Bret Easton Ellis** din *American Psycho* (1991) nu mai are niciun ideal (real) la care să aspire. Respingerea instituțiilor, a sistemelor și a convenției se transformă la Ellis în repulsie, nu mai există speranță, nu mai există iubire, el dă viață unui personaj ce înglobează tot ceea ce a găsit mai atroce în America anilor ‘80. În *American Psycho* există iubire, ci doar un antagonism absolut între sexe: există bărbați și femei în această lume ficțională a lui Ellis care trăiesc pe părți opuse ale realității; fiecare sex satisface celuilalt doar așteptările preconceptuate și fixe într-o campanie generală de asediu și de dominație, ne spune Murphet. Liniile de demarcație fiind trasate atât de drastic, nu poate exista nicio legătură sau dialog real. Lista termenilor de neconceput pentru Bateman includ cuvintele „căsătorie” și „copii”. Însă cel mai deranjant lucru în legătură cu sexualitatea lui Bateman nu este limbajul stereotipic și pornografic cu care redă scenele, ci violența incredibilă din câteva capitole: *Două fete*, *Uciderea unui copil la grădina zoologică*, *Încerc să gătesc și să mănânc o fată*, *Niște fete*. Până la primul episod cu prostituatele Christie și Sabrina, Patrick nu-și arată pe deplin ferocitatea apetitului sexual¹⁰, după cum o numește Julian Murphet:

fantastic essence of living. [...]a book about living, the quick, quivering beat of it. Others had talked of doing this, he knew, and there were certain passages in Whitman that had captured this quality, those where the man had flung aside form and all the current conventions of prosody and had written from the heart's chambers.

⁹ Henry Miller, *Sexus*, Polirom, Iași, 2010, p.29.

¹⁰ Julian MURPHET, *Bret Easton Ellis's American Psycho. A Reader's Guide*, Continuum International Publishing Group, Nw York, 2002, p. 41.

„După încă o oră, le conduc nerăbdător până la ușă, amândouă îmbrăcate și plânse, însângerate dar bine plătite. Mâine Sabrina o să schiopăteze. Christie probabil că o să aibă un ochi teribil de negru și niște zgârieturi adânci de-a latul feselor, provocate de umerașul ascuțit. Eu o să am niște șervețele Kleenex pătate de sânge de jur împrejurul patului, plus o cutie goală de săruri de salată italienești, cumpărată de la Dean & Deluca.”¹¹

Un cititor atent poate să-și pună întrebări legate de alegerea victimelor pentru că, spre exemplu, pe Bethany nu o cunoaște nimeni din actualul anturaj al lui Bateman, deci nu există nimeni care să confirme dispariția ei. Bineînțeles că la nivelul limbajului – la nivelul realității textuale – violența există, se întâmplă, cititorul este nevoit să ia contact cu toate acele propoziții care detaliază acte îngrozitoare. Cu toate acestea, în ciuda tuturor detaliilor grafice perturbante, ar trebui înțeles modul în care Ellis își construiește personajul:

„... există o idee numită Patrick Bateman, un fel de abstracțiune, dar nu și un eu real, ci doar o entitate, ceva iluzoriu[...] eu pur și simplu nu exist. Îmi vine foarte greu să mă fac înțeles la orice palier. Sinea mea este o făcătură, o aberație. Eu nu sunt o ființă umană la nivelul contingentului. Personalitatea mea este doar schițată și neformată, lipsa mea de suflet e persistentă și ajunge în profunzime.[...] Nu mi-a rămas decât un singur și sumbru adevăr: nimeni nu este în siguranță, nimic nu se mântuiește.”¹²

Michel Houellebecq găsește singur punctul comun al intersecției perspectivei lui cu cea a lui Ellis: „Ceea ce m-a înfiorat la *American Psycho* – și aici este punctul comun de convergență cu romanele mele – este faptul că personajul principal nu simte nimic în timpul actului sexual. Singură, violența trezește în el emoția.”¹³

Opera lui Houellebecq prezintă lumea contemporană dintr-o perspectivă în care capitalismul ajunge să includă dorința sexuală și intimitatea într-un mecanism al cuantificării și al schimbului, mecanism care după părerea lui Carole Sweeney reușește să transforme „atributele umane în comodități care să fie schimbate într-o piață liberalizată.”¹⁴ Astfel, proza lui Houellebecq atinge teme grave, importante, cu accente politice și filosofice, dar care sunt tratate cu cinism și

¹¹Bret Easton ELLIS, *American Psycho*, Polirom, Iasi, 2005, p. 233.

¹²Bret Easton ELLIS, op .cit., p. 487.

¹³Bret Easton ELLIS, *ediția citată*, coperta a IV-a.

¹⁴Carole SWEENEY, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, Bloomsbury, London, 2013, p. IX: *The subsumption of sexual desire and human intimacy into the mechanism of quantifications and exchange as simply the final stage of capitalism that transforms human attributes into commodities to be exchanged in a deregulated market.*

nemulțumire, fapt ce îi nemulțumește pe criticii francezi. Mișcarea discursului, uneori introspectiv, alteori filozofic, ajunge însă să-și (auto)anuleze accentul grav prin (tragi)comical imaginii unei lumi înțesată de supermarketuri, masturbare, corporalitate și eșec. Cinismul houellebecquian vine în completarea celor două perspective deja enunțate – cea a *hedonismului asumatal* lui Miller și a *alienării totale* cu tendințe masochiste, canibale și criminale ale personajelor fetișiste ale lui Ellis – Houellebecq fiind cel care (se) întreabă în mod direct dacă existența mai merită vreun sacrificiu: „Și ne întrebăm, dintr-un punct de vedere cât mai exterior cu putință, dacă omenescul este o experiență care merită să fie continuată.”¹⁵ Această afirmație surprinde, poate cel mai bine, perspectiva profund individualistă și egocentrică de care dă dovadă Michel Houellebecq.

În loc de concluzii

În ceea ce privește discursul public al sexualității, între cei trei scriitori abordați nu există diferențe majore de exprimare, ci mai mult diferențe de perspectivă asupra sexualității, diferențe care produc nuanțări la nivelul limbajului folosit. Miller și Ellis, cu o poetică vizuală mai puternică decât Houellebecq, utilizează un discurs fals pornografic, pentru că în spatele acestui limbaj – dezinhibat (la Miller) și foarte violent (la Ellis) – exista o satiră usturătoare la adresa societății americane – sau, în cazul lui Houellebecq, franceze și occidentale în general. Nici limbajul lui Michel Houellebecq nu e unul care să utilizeze eufemisme; la fel de lipsit de inhibiții ca și Miller și Ellis, scriitorul francez însă alege o manieră mai directă de a-și transmite ideile cu privire la ipocrizia și dezechilibrul culturii occidentale, nu mizează atât de mult pe alegorie ca ceilalți doi. Putem observa deci modul în care, odată cu romanele lui Miller, începe acest traseu invers al avansării *pragului pudorii*, cel al estompării lui, la care făcea referire și Allan Bloom în legătură cu ceea ce el numea procesul de *dez-erotizare* a lumii moderne¹⁶.

Pudoarea, pe care Norbert Elias o caracteriza în *Procesul civilizării*¹⁷ ca fiind sentimentul de teamă în fața degradării morale sau a scăderii prestigiului, este cea care reușește să dea naștere (auto)cenzurii vieții personale – și, de ce nu, chiar și a unor grupuri într-o comunitate – prin

¹⁵Michel HOUELLEBECQ, *Bernard-Henri LÉVI, Inamici publici*, Editura Polirom, București, 2009, p. 187.

¹⁶Allan BLOOM, *Love and Friendship*, Simon & Schuster, New York, 1993.

Cartea are o studiu introductiv numit *The Fall of Eros* unde Allan Bloom atrage atenția asupra *sărăcirii limbajului iubirii*, dar și o *sărăcire a profunzimii (și înțelegerii) sentimentului*.

¹⁷

presiunea păstrării unei imagini integre și restrângerea accesului la elementele private. Dar societățile au reacționat la această avansare a constrângerilor din ce în ce mai apăsătoare: apare astfel refularea și procesul invers, de *anulare* sau *estompare treptată* a acestui prag al rușinii. Vedem cum, încă din anii '40, fanteziile încep să fie lăsate libere.

Pledând pentru emanciparea acceptării unor libertăți totale, eliberarea promovată de revoluția sexuală accentuează ideea de noutate, forțând limitele, amplificând poftele și multiplicând plăcerile. În contemporaneitate „iubirii i se cere totul, i se cere prea mult, să ne încante, să ne răvășească, să ne răscumpere”¹⁸; acesta este o perspectivă a unei *inocențe* deja pierdute de care amintea și Susan Sontag, perspectiva ce supraviețuiește în (post)modernitate, dar este greșit înțeleasă pentru că limbajul conceptual cu care vine din urmă este prescris și tine de un alt timp, de o altă societate cu alte așteptări și mentalități. Susan Sontag vorbește deci despre așteptările culturale prea mari ale contemporanilor referitoare la relația dintre iubire și sex punctând complexitatea problemei printr-o raportare mai puțin elitistă.

Vedem cum unele concepte supraviețuiesc – căsătoria, familia, exigența fidelității – există în continuare, dar acestea nu mai sunt considerate condiții absolut necesare în procesul funcționării cuplului ele nemaifiind respectate de toată lumea; această schimbare reprezintă de fapt o mutație la nivel de percepție colectivă, o schimbare a mentalității. Pascal Bruckner atrage atenția în legătură cu faptul că această libertate a plăcerii poate duce la uitarea rolului social, al datoriei, în timp ce prea puțină plăcere a generat un spirit reacționar exacerbant - revoluția sexuală. Omul modern trăiește deci într-un univers secularizat în care dezvoltarea nu mai poate avea loc decât pe un segment orizontal – căci umanitatea pierde și misticismul specific relației cu transcendentă. Așa cum subliniază și Michel Onfray și Bruckner, omenirea lasă în urma rezidurile îndoctrinării religioase, scepticismul tronând în fața „invenției unui Dumnezeu al iubirii în

¹⁸Susan SONTAG in volumul lui Jonathan COTT, *The Complete Rolling Stone Interview*, Yale University Press, 2012, p. 45: *We ask everything of love. We ask it to be anarchic. We ask it to be the glue that holds the family together, that allows society to be orderly and allows all kinds of material processes to be transmitted from one generation to another. But I think that the connection between love and sex is very mysterious. Part of the modern ideology of love is to assume that love and sex always go together. They can, I suppose, but I think rather to the detriment of either one or the other. And probably the greatest problem for human beings is that they just don't. And why do people want to be in love? That's really interesting. Partly, they want to be in love the way you want to go on a roller coaster again — even knowing you're going to have your heart broken. What fascinates me about love is what it has to do with all the cultural expectations and the values that have been put into it.*

creștinism"¹⁹ sau a ideii de mântuire prin intermediul iubirii, jertfei și a sacrificiului. Renunțarea la convenții, afirmarea liberă a impulsurilor, devin părți vitale ale modelului de eliberare sexuală: adică „recunoașterea faptului că pasiunea sexuală nu mai reprezintă un pericol, și că e mai sigur să-i dăm frâu liber decât să riscăm o rebeliune prin reprimarea ei.”²⁰

Sexualitatea ajunge însă să câștige statutul unei noi credințe: aceea a libertinilor (heterodoxie) în cadrul căreia totul este permis - „pluralitatea moravurilor și a legăturilor, sfârșitul demarcațiilor și al certitudinilor, alteritatea dorințelor. Celălalt nu este deja în mine, pentru că întâlnirea cu el este exact ceea ce mă va izgoni din locul meu, mă va arunca în nesiguranță, în refuzul lumilor efemere, în îmbrăcarea a mii de corpuri a mii de piei: gata cu masculul sau femela, în sens strict.”²¹ Identificarea cu Celălalt se face de cele mai multe ori într-un mod superficial, mercantil. Frumosul nu dispare, este doar redefinit, corpul devine obiectul prim al dorinței, căci în lipsa artei de a plăcea, individul este în mod automat exclus de pe acesta piață a seducției. Bruckner prezice moartea cuplului într-o societate contemporană din ce în ce mai acaparată de ură, oboseală, spaimă, nesiguranța, complexe etc. Tranșant, Pascal Bruckner arată și înspre inventivitatea umană în ceea ce privește trișarea în fața acestui impas conjugal: compromisul toleranței reciproce și a unei coabitări: „Trăim epoca îndrăgostiților neîncrezători care nu mai creditează nici măcar dorința pe care le-o inspiră pasiunea. Proliferația cuplurilor neoficiale marchează încăpățânarea celor doi de a nu trece de la situația de concubini la statutul de soți și arată că, de-acum înainte, vechiul ideal amoros inspiră teamă.”²²

Toate acestea nu sunt altceva decât semnele clare ale supralicitării formelor și obiectelor din sfera socială și care, după cum remarca și Baudrillard, ajung să depășească orice fel de graniță „a transparenței și a obscenității”²³ într-un univers în continuă mișcare care pare a-și pierde treptat capacitatea de a-și (re)găsi și (re)stabilii un minim echilibru.

¹⁹Pascal BRUKNER, *Paradoxul iubirii*, Editura Trei, București, 2011, pag. 15.

²⁰Allan BLOOM, *Criza spiritului american*, Editura Humanitas, București, 2006, pag. 113.

²¹*Ibidem*, pag. 237.

²²Pascal BRUKNER, Alain FINKIELKRAUT, *Noua dezordine amoroasă*, Editura Trei, București, 2005, pag. 143.

²³Jean BAUDRILLARD, *Strategiile fatale*, Editura Polirom, Iași, 1996, pag. 11.

Bibliografie

1. .Jean BAUDRILLARD, *Strategiile fatale*, Editura Polirom, Iași, 1996.
2. Pascal BRUKNER, Alain FINKIELKRAUT, *Noua dezordine amoroasă*, Editura Trei, București, 2005.
3. Pascal BRUKNER, *Paradoxul iubirii*, Editura Trei, București, 2011.
- Allan BLOOM, *Love and Friendship*, Simon & Schuster, New York, 1993.
4. Jonathan COTT, *The Complete Rolling Stone Interview*, Yale University Press, 2012
5. Norbert ELIAS, *Procesul civilizației*, Polirom, Iași, 2002.
6. Herbert GANS, *Popular Culture versus High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basis Books, second edition, 1999.
7. Peter SWIRSKI, *From Lowbrow to Nobrow*, McGill Queens Univeristy Pub, 2005.
8. Carole SWEENEY, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, Bloomsbury, London, 2013.
9. Frederick TURNER, *Renegade: Henry Miller and the Making of the Tropic of Cancer*, Yale University Press, New Haven & London, 2011.