

THE IMAGINARY OF FEAR IN THE INTERCULTURAL FIELD

Maria-Cristina Ilieș (Handru)

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Contemporary society defines itself as a representation field. The human body does not retain an intrinsic value, the different images reconstructed from its dissipation as a unique being becoming public confessions, in a spectacular universe of which the individual is a component part. The multiple human models which it takes lead to an interior disruption which generates a state of permanent fear, a sensation of insecurity determined by the lack of a supporting point, by the absence of an EGO to define. The deepening of the issue of fear finds its justification in this context because we learned to detach ourselves from their representation, to relate ourselves to the insecurity sensations in a ludic manner, to conceal our fear through cultural and literary works which highlight Evil as an essential way of being, as modus vivendi. Fear is no longer, first of all, a subject of analysis, but an object to contemplate; the focus shifts from the possibility of this emotion to exist beyond (or before) the human subject. The construction of some diversified paradigms, the coexistence of some heterogeneous elements, recognizing the multidimensional aspect of reality lead to a continuous terror. Fear and anguish are in a close connection to our destiny, they define and represent ourselves as conscious beings. The most interesting, at the spectacular level, is the bigger and bigger opening towards the horror genre which radically changes the image of the human body, seen as an „object” that can be possessed, which can act even after death through a resurrection on the physical level.

Keywords: fear, insecurity, terror, anguish, possession

Pășind pe drumul unei întoarceri către sine însuși, omul modern și-a captat absurditatea existențială în creații culturale și literare din sfera esteticului nobil, înalt, grandios chiar. Și-a descoperit neantul interior în absența transcendentului și s-a refugiat în artă, negându-se încă o dată pe sine. Postmodernul însă se dezvăluie într-o ipostază a dezvăluirii, a afișării aceluși gol din sine, ridicat la rangul de artă sau de cultură. Chiar imaginea acestuia devine o paradigmă a integrării sociale, un model valorizat pozitiv, în ciuda faptului că nu are nimic de oferit sau de spus. „Noua situație cu care trebuie să se confrunte televiziunea este aceasta: ea nu oferă, drept ideal cu care să te identifice, pe *superman*, ci pe *everyman*. Televiziunea prezintă drept ideal pe omul absolut comun.”¹ Acest tip uman se definește printr-un fel de autosatisfacție a cuvântului rostit, are tot timpul ceva de spus despre orice, creează impresia că stăpânește cunoașterea absolută, dobândind un succes nesperat. *Omul comun* nu prezintă profunzimi interioare, dar trăiește cu spaima de a nu fi luat în seamă, de a nu fi ascultat, de a-și pierde publicul. Toate acestea s-ar traduce ca expresie a fricii de anulare a imaginii publice.

„Omul-masă” este așadar un cetățean al „Atenei democratice, mulțumit de gustul său mediocru, de dragostea sa ipocrită pentru conversație, de alibiul filosofic pe care Academia și Școala Peripatetică i-l oferă serviable, de zgomotul în care se înfășoară ca o scoică, de

¹ Umberto Eco, *Jurnal sumar*, Traducere din italiană de Corina Anton, București, ed. Humanitas, 2004, p.35

«distracția» pe care și-a ales-o drept religie.”² În spatele acestor măști pe care le expune zilnic un astfel de individ se află o adâncă solitudine în care nu se poate complăce foarte mult de teamă că va fi înlocuit cu un alt măscărici care să distreze lumea cu farsele și cu frazele bine ticluite. *Everyman* trăiește cu frica de a rămâne singur doar cu sine însuși pentru că nu are ce să-și comunice, glasul conștiinței sale fiind acoperit de atât de multe „voci” pe care le-a împrumutat sau le-a construit în fiecare zi, cu fiecare apariție publică. Este poate omul care se situează cel mai bine sub semnul terorii fiindcă reușește să o ascundă atât de bine de ceilalți.

Pe de altă parte, prostia stă la baza societăților actuale drept singura unitate de măsură pentru încadrarea într-un sistem social bolnav. Deși afirma că îl fascinează „eroarea, impostura și stupiditatea”³, adorând „prostia”, Umberto Eco sancționează intenționalitatea acestora, felul în care devin un mod și un model de viață. Persoanele care preferau să se izoleze în tăcere, să trăiască modest în vizuina nimicniciei au, în zilele noastre, tendința de a-și face auzit glasul, însă „își fac auzită doar prostia. Să spunem deci că altădată prostia rămânea ascunsă, necunoscută, pe când în zilele noastre ea urlă pe străzi.”⁴ Însă stupiditatea de acest gen nu creează temeri profunde, omul prost nu conștientizează ridicolul la care se expune, deci trăiește într-o relativă împăcare cu sine însuși. Frica lui este de altă natură, nu una socială sau de conștiință, ci de a fi ignorat de lume, mai ales dacă are lucruri „arzătoare” de dezbătut în public.

Temele dezvoltate în emisiunile televizate abordează aspecte sociale ce ar fi trebuit să rămână ascunse sub preșul unui minim de pudoare umană. Nici măcar nu se mai păstrează sentimentele de milă, nu se mai empatizează cu victima, nici nu se mai înfioară nimeni atunci când se prezintă atrocități inimaginabile. „Asemeni unor stafii pe al căror chip nu poți să distingi nici nuanțele sentimentului, nici tulburarea caracteristică pasiunii, ăștia îți vor oferi, expusă atenției nerușinate a tuturor, dezbateră asupra celor mai mari mistere ale sufletului omenesc, ura, paricidul, incestul.” Toate acestea se transformă în posibilitate de captare a audienței, de distracție (nu în sensul de amuzament, ci doar de spectacol regizat al durerii și umilinței) pentru un public asentimentalizat, neutru, obișnuit până la saturație de crimă, viol, incest... Mizeria umană este scoasă de sub preș nu pentru a fi „curățată”, ci pentru spectacol, realizat „potrivit principiilor unei culturi de masă care îți impune să nu reprezinți o emoție după ce ai intuit-o, ci s-o oferi gata confecționată utilizatorului: și astfel, nu expresia poetică a jalei, ci formula stereotipă a durerii te va izbi dintr-o dată și cu violența dorită.”⁵ La acest nivel se naște, sau ar trebui măcar intuită, frica de noi înșine, de ceea ce am devenit sub influența gândirii uniformizante a inumanului. Teama că omul s-ar putea transforma în neom, ființă îndobitocită, primitivă, fără sentimente, egală cu sine însăși.

Prin această afișare ostentativă a negativului social, a răului văzut ca spectacol, se dezvoltă frica de intimitate, de a păstra ascunse cele mai profunde emoții. În esență nici nu este de dorit ca sentimentul să prezideze ființa umană dezrădăcinată din sine. Sexualitatea se reduce la nivelul instinctualului ce dezvoltă anomalii prezentate în aceeași manieră spectaculară. Violurile, perversiunile, pedofilia, sadomasochismul, homosexualitatea, sodomia devin subiecte de dezbateră, dar și de amuzament. Plăcerile sexuale sunt înfățișate mai mult la nivelul violenței, senzațiilor extreme, evitând latura sentimentală, erotismul suav al îndrăgostiților. Relațiile intime se performează oricând, cu oricine și oriunde. Nu mai este nevoie de un cadru specific, de cuvinte alese sau de „sufletul pereche” pentru că se coboară spre instinctual, animalic și nefiresc.

²*Ibid.*, p.112

³ Jean-Claude Carrière, Umberto Eco, *Nu sperați că veți scăpa de cărți*, Convorbiri moderate de Jean-Philippe de Tonnac, Traducere din franceză de Emanoil Marcu, București, ed. Humanitas, 2010, p.106

⁴*Ibid.*, p.173

⁵ Umberto Eco, *Jurnal sumar, ed.cit.*, p.122

Individul se lasă purtat doar de dorință de „capacitatea de a stăpâni forțele descătușate în el, de a-și distribui energia cum crede de cuviință și de a face din viața sa o operă care va supraviețui dincolo de existența sa tecătoare. Regimul fizic al plăcerilor și economia pe care o impune fac parte dintr-o întreagă artă a sinelui.”⁶ Relațiile pasagere, aventurile de-o noapte, sexualitatea afișată expun omul unor temeri legate de corporalitate. Frica de bolile venerice este una dintre cele mai răspândite, dar și teama de necunoscut, de partenerul ocazional, un străin ce ar putea fi criminal, pervers, violator. Însă toate acestea nu creează un cadru ce ar implica prudența și refuzul plăcerilor sexuale de moment pentru că sunt temeri anulate de groaza de a fi singur sau de a-ți înăbuși instinctele erotice.

Într-o „civilizație a vitrinei” se pierde esența acestei plăceri ce va fi transformată în teroare, umilință, deposedare de sine. Și toate acestea se constituie într-un permanent spectacol pe care televiziunea îl servește drept „știre”, iar cinematograful îl exploatează pentru a stârni acele temeri primare ale ființei ce nu are siguranța existenței atunci când atâția monștri se ascund sub chipul semenului nostru. Astfel, „în acest joc al violenței, al excesului, al revoltei și al luptei, se subliniază din ce în ce mai insistent slăbiciunea și fragilitatea individului, precum și nevoia lui de a fugi, de a se sustrage, de a se proteja și de a fi în siguranță.”⁷ – în esență nevoia de depășire a terorii existențiale sub semnul căreia s-a așezat.

Frank Furedi ajunge la concluzia că societatea actuală trăiește și vehiculează o „cultură a fricii”. Chiar dacă dispunem de cele mai complexe sisteme de securitate personală, a locuințelor sau a bunurilor materiale, teama se strecoară în ființele noastre prin imaginarul ce pare a coborî în cotidian. Uneori este dificil să anulăm distanța dintre demonii noștri interiori și cei care sunt expuși spectacolului etern în care s-a transformat existența noastră. Exagerăm cu măsurile de siguranță pe care le luăm, etalăm o totală lipsă de încredere în celălalt, care nu mai este prietenul sau concetățeanul, ci străinul sau chiar întruchiparea celor mai adânci spaime care ne bântuie. Așadar, „frica a devenit o componentă din ce în ce mai semnificativă a vieții noastre. Societățile occidentale sunt dominate într-o măsură tot mai mare de o cultură a fricii. Trăsătura definitorie a acelei culturi este credința că omenirea e atacată de puternice forțe distructive care ne amenință existența cotidiană. Linia care delimita odinioară clar realitatea de science-fiction se estompează pe zi ce trece.”⁸ Omul trăiește în nesiguranță, copleșit de frică, fără a fi convins de realitatea existenței sale.

Teroarea se instalează pe nesimțite în cotidian, ne supune unor chinuri inexplicabile și iraționale în fiecare zi, fără a mai avea posibilitatea de a o alunga dincolo de granițele ființei noastre. Ne absoarbe sufletele, le aneantizează salvându-le, într-un fel, de la perpetua acțiune a conștiinței. Lucrurile mărunte dobândesc puterea unor catastrofe din cauză că nu există o rațiune existențială care să le confere măsura exactă. „Una dintre consecințele nefericite ale culturii fricii este faptul că orice problemă sau nouă provocare are toate șansele de a fi transformată într-o chestiune de viață și de moarte.” Dacă prin mass-media se creează o stare de panică, ce apoi este alimentată permanent, percepția publicului este modelată spre acea frică lipsită de teme. „Este foarte probabil ca reacția să nu fie modelată atât de dezastrul ca atare, cât de starea de spirit ce impregnează societatea în momentul respectiv.”⁹

⁶ Michel Foucault, *Istoria sexualității, vol. II Practicarea plăcerilor*, Traducere de Cătălina Vasile, București, ed. Univers, București, 2004, p.134

⁷ Michel Foucault, *Istoria sexualității, vol.III Preocuparea de sine*, Traducere de Cătălina Vasile, București, ed. Univers, București, 2004, p.72

⁸ Frank Furedi, *Cultura fricii. Asumarea riscurilor și moralitatea așteptărilor scăzute*, Traducere de Andreea Năstase, București, ed. Antet, s.a.[200-], p.3

⁹ *Ibid.*, p.22

Interesant este faptul că panica răspândită în acest fel nu pare o problemă care să preocupe mediul social sau politic, dimpotrivă mijloacele de informare sunt folosite ca sursă de manipulare a maselor ce sunt deja pregătite să accepte aproape orice soluție care pare a le readuce sentimentul securității. Nimănui nu-i place să fie speriat, să trăiască privind în jur cu groază. Lumea politică mizează de cele mai multe ori pe „fabricarea fricii”, pe inducerea unei stări de „panică morală ce contribuie la intensificarea conștiinței sociale.”¹⁰ Uneori frica este un mod de a dezvolta un mecanism de apărare împotriva pericolului, cel care trăiește cu spaima unor dezastre sau catastrofe iminente va fi în permanență pregătit să facă față unei realități pe care doar a intuit-o. Aceasta ar fi o formulă prin care putem valoriza pozitiv teroarea ce ne definește uneori existența. În acest context, mass-media are rolul primordial în formarea percepției publicului asupra pericolului, chiar dacă exagerările construiesc adevăratul spectacol. „Studiile au demonstrat că accentul pus de presă pe anumite infracțiuni sau maldii face ca opinia publică să dezvolte un simț acut al pericolului în raport cu ele.”¹¹

În strânsă legătură cu teama se află abuzul, ce a devenit unul dintre apanajele societății contemporane. Trăim nu doar cu spaima de a fi abuzați fizic sau psihic de ceilalți, ci și cu teama că nu vom putea să ne mai controlăm pe noi înșine, că ne vom autodistrage prin excese, că vom abuza de slăbiciunile noastre până când ne vom înfrânge voința. „Tema abuzului a devenit una dintre trăsăturile distinctive ale culturii occidentale contemporane. Frecvența utilizării termenului și numărul tot mai mare de experiențe care sunt definite ca abuzuri reflectă semnificația acestui artefact al culturii actuale.”¹² Această „cultură a abuzului”, cum o numește Furedi, declară omenirea o „specie bolnavă ce are mare nevoie de ajutor”. Dependentele de droguri, de alcool, de diferite produse sau chiar de componente ale nivelului social (cum ar fi dependența de cumpărături) încadrează ființele umane într-o existență a bolii, a decăderii la nivelul instinctualului. Când ești bolnav sau dependent nu mai ești stăpân pe tine însuși, te deposezi de umanitate și rămâi doar cu golul interior ce este umplut apoi de frică. „Cultura abuzului” determină individul să își construiască o imagine de sine descurajantă, improprie în cele mai multe cazuri, dar și justificată dacă este vorba despre cei dependenți. Viața lor este acaparată zi de zi de ceea ce nu mai pot controla. „Această constrângere naturală asupra autodeterminării umane a devenit o componentă majoră a identității contemporane. Dependentele și maladiile au devenit o parte integrantă și imuabilă a identității personale.”¹³ Dependenții trăiesc în cadrul unui univers guvernat de frici nejustificate, fiind considerați bolnavi, necesitând tratamente de specialitate.

În acest context devine esențial rolul consilierilor, al celor care le-ar putea fi un sprijin în regăsirea identității, mizând totuși pe temerile ilegite ale oamenilor pentru a putea profesa. „În multe privințe, consilierii seamănă cu preoții tradiționali care, vreme de secole, au încurajat temerile oamenilor și au trăit de pe urma lor. Profesiunea aceasta prosperă pe baza ideii că nu putem spera ca indivizii să se descurce singuri.”¹⁴ Aruncat astfel în neantul ipohondriilor, omul contemporan se zbate între frica aneantizării și teroarea prezentului.

Dependentele care conturează existența omului contemporan sunt legate în mare măsură de obiectele ce au rolul de a ușura, de a eficientiza munca pe care o prestează la serviciu sau acasă. Diferite aparate electrocasnice, roboți, telefoane, computere sau televizoare fac parte din lumea noastră, dar ne și stăpânesc viața, creându-ne impresia că nu ne-am putea descurca fără

¹⁰*Ibid.*, p.65

¹¹*Ibid.*, p.69

¹²*Ibid.*, p.94

¹³*Ibid.*, p.116

¹⁴*Ibid.*, p.157

ele. Tot mai departe de noi înșine și de semeni, ne construim citadele ale tehnologiei care ajung să ne robească, să ne identifice cu înseși obiectele prin care ne dezvoltă dependențele. „În fața obiectului funcțional, omul devine disfuncțional, irațional și subiectiv: o formă goală, deschisă miturilor funcționale și proiectărilor fantasmatică legate de eficacitatea stupefiantă a lumii.”¹⁵ Se creează totuși o tensiune între utilitatea acestor obiecte și teama de a deveni simpli utilizatori de aparate și gadgeturi, fără conștiință de sine, de forța raționalității definitorie a umanității. Aparatura și dispozitivele din ce în ce mai complexe realizate și cu cât mai multe funcții activate au un rol deosebit de important în viața omului deoarece au fost create în scopul simplificării activităților cotidiene – „tocmai de aceea spunem că au „suflet” și că sunt „ale noastre” - , însă tot din acest motiv ele constituie decorul unei mitologii tenace, decorul ideal al unui echilibru nevrotic.”¹⁶ Omul contemporan este pus astfel în limitele fricii de a nu deveni dependent de tehnologie sau de a nu fi deposedat de aceasta, rămânând fără apărare în fața provocărilor vieții reale, cărora nu crede că le-ar putea face față.

Frica își găsește o justificare în condițiile acestei intrări în posesie a obiectelor ce pot anula libertatea individului a cărui existență este suprasaturată de tehnologie și de virtualitate. Consumismul aduce dependența de obiect, transformarea lui în subiect prin anularea naturii umane. Constrâns la o existență materială, omul este deposedat de sine, având în schimb, paradoxal, dreptul la posesie. Astfel „neo-vrăjitorii consumului se feresc de a-l elibera pe om în funcție de o finalitate explozivă a fericirii. Nu-i acordă decât rezolvarea tensiunilor, adică o libertate *prin lipsă*.” Scopul nedeclarat este de a descătușa în ființa umană acele porniri firești, primitive, concentrându-le către obiectele dependenței sale ce transpun dorințe care nu mai pot fi și nici nu mai trebuie să fie stăvilite. „Libertatea de a fi e primejdioasă, pentru că îl ridică pe individ împotriva societății. Libertatea de a poseda e însă inofensivă, deoarece intră în joc fără să-și dea seama.”¹⁷ Este vorba despre o libertate aparentă din cauză că omul nu este posesorul obiectului în realitate, ci obiectul îl posedă pe om. De aici și teama de a nu cădea în capcana inversării menționate, individul pierzându-și libertatea, devenind robul obiectului.

Omul s-ar putea elibera de frică dacă aceasta ar fi anulată de falsa ipoteză că obiectele pot substitui ceea ce numim suflet, că ele sunt suficiente pentru ca omul să ființeze într-o lume dominată de angoase adânci. În realitate obiectele sunt doar surrogate, ajută omul să supraviețuiască, nu să trăiască. „Tabu-urile, spaimele, nevrozele ce fac din individ o ființă anormală, în afara legii, vor fi înlăturate cu prețul unei regresii liniștitoare în obiecte”¹⁸, unei coborâri la nivel subuman.

Regresiunea aceasta determină o stare de automulțumire, omul contemporan fiind satisfăcut cu un nivel subcultural de existență. Sensul descendent al ființării sale este realizat prin ceea ce numim „cultură de masă”, care nu trebuie înțeleasă drept o negare absolută a valorilor estetice, ci ca o completare a lor, cerută de un mod de a fi al omului contemporan. Umberto Eco vede în cultura de masă „anticultura”. Cu toate acestea, nu se transformă într-o „aberație tranzitorie ” deoarece apare odată cu accentul tot mai mare pus asupra maselor ce devin o voce auzită și ascultată de către liderii politici. Totuși, cultura de masă „devine semnul unei căderi irecuperabile, în fața căreia omul de cultură (ultim supraviețuitor al preistoriei, destinat să se

¹⁵ Jean Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, Traducere și postfață de Horia Lazăr, Cluj, ed. Echinoc, 1996, p.38

¹⁶ *Ibid.*, p.61

¹⁷ *Ibid.*, p.121

¹⁸ *Ibid.*, p.121

stingă) nu poate decât să dea o ultimă mărturie în termeni de Apocalipsă.”¹⁹ Frica unei căderi în desuetudine se poate asocia traseului descendent al omului cultural.

Cultura de masă este cea care validează existența individului ce simte nevoia reprezentărilor estetice la un nivel inferior, într-un punct în care se întâlnește cu dependențele lui și i le exorcizează prin artă. Nu valorizăm negativ această cultură consumistă pentru că ea devine un mijloc de a scăpa de teroarea ce ne acaparează ființele ancorate tot mai mult în cotidian. Reprezentându-le ne distanțăm de ele, punem între noi și spaimă un zid cultural. Însă, în societatea contemporană, chiar această reprezentare își schimbă formula funcțională renunțând la „principiul echivalenței între semn și real”, după Baudrillard, în favoarea unei disfuncționalități ce presupune ruptura dintre mesaj și existența reală. Acesta surprinde faptul că, la nivelul reprezentării, se păstrează principiul enunțat, deși semnul nu poate echivala cu realul decât la nivel ideatic. În cazul simulării, lucrurile se inversează, pornind „de la *negarea radicală a semnului ca valoare*, de la semn ca reversie și condamnare la moarte a oricărei referințe. În vreme ce reprezentarea încearcă să absoarbă simularea interpretând-o ca falsă reprezentare, simularea învăluie întregul edificiu al reprezentării, transformând-o în simulacru.”²⁰

Cultura de masă se va integra în acest context al simulacrelor ce determină individul să ființeze într-o lume a imaginarului pe care și-l construiește ca alternativă la real, dar care constituie doar o formă goală de autoiluzionare. Distanța dintre real și imaginar se anulează prin construirea de sisteme ce conferă mai mult ficțional realului decât realitatea însăși. Umberto Eco surprindea felul în care s-a ajuns la disocierea între nivelurile culturale cunoscute în contemporaneitate, așa cum au fost definite în termenii lui Dwight MacDonald. Se pornește de la disocierea a trei niveluri intelectuale: *high*, *middle* și *lowbrow*, cărora le schimbă denumirea cu intenția unei polemici dure: „împotriva manifestărilor unei arte de *elită* și a unei culturi propriuzise se ridică manifestările unei culturi de masă, care nu este astfel și pe care, de aceea, el n-o numește *mass-culture*, ci *masscult*, și a unei culturi medii, mic-burgheze, pe care o numește *midcult*. Sunt, evident, *masscult* benzile desenate, muzica de pahar tip *rock'n roll* sau cele mai proaste filme, pe când *midcult*-ul e reprezentat de opere ce par să întrunească toate cerințele unei culturi la zi și care de fapt constituie pentru cultură o parodie, o pauperizare, o falsificare efectuată în scopuri comerciale.”²¹ Omul postmodern optează, în general, pentru ce este la îndemână, ușor de pătruns și rapid de parcurs deoarece lasă să se manifeste în sine un fel de superficialitate ce valorizează plăcerea, satisfacerea imediată a nevoii sale de semnificare. Ajunge să se teamă de acapararea propriei realități de către imaginar, limita dintre ele fiind extrem de fragilă.

Pentru că tehnologia i-a dat gustul consumului, omul postmodern nu dispune de timpul necesar degustării produselor de artă înaltă, mulțumindu-se cu cele mai accesibile, mai ieftine din punctul de vedere al solicitării intelectuale. Esteticul nu este înlocuit de kitsch, nu se emite pretenția ridicării la rang de artă a unor astfel de producții de consum, ci omul se mulțumește cu aceste surogate care nu-l scot din ritmul alert al vieții sale. Așadar „utilizarea produsului cult își atinge finalitatea printr-un consum care n-are nimic de-a face cu presupunerea unei experiențe estetice; cel mult, consumatorul produsului vine în contact cu moduri stilistice care au păstrat ceva din noblețea originară, căreia nu-i cunoaște originea: și apreciază la ea aranjamentul formal, eficacitatea funcțională, procurându-și astfel o experiență estetică a sa care totuși nu pretinde că

¹⁹ Umberto Eco, *Apocaliptici și integrați. Comunicații de masă și teorii ale culturii de masă*, Traducere de Ștefania Mincu, Iași, ed. Polirom, 2008, p.22

²⁰ Jean Baudrillard, *Simulacre și simulare*, Traducere de Sebastian Big, Cluj, ed. Idea Design & Print, 2008, p.8

²¹ Umberto Eco, *Apocaliptici și integrați...*, ed.cit., p.46

ia locul unor experiențe «superioare».”²² Se produc anumite efecte la nivel emoțional prin contactul cu produsele culturii de masă, dar nu la nivel cultural propriu-zis. Cel mai mult este atras de frica ce se creează prin aceste artefacte defecte, false, deoarece îl îndepărtează de propriile terifiante, dar îl și apropie de ele, denunțându-le ca reale.

O anumită cultură a kitsch-ului este într-adevăr depreciativă tocmai pentru că se oferă consumului larg și își pierde treptat valoarea de artă prin utilizarea excesivă. Nu distruge însă cultura reală, nu o anulează prin noncultural, ci doar i se opune printr-o antinomie a facilului față de profunzime și elitism. „Kitsch-ul este ceea ce pare consumat; ce sosește către mase sau către publicul mediu pentru că e consumat; și care se consumă (și deci se depreciază) tocmai pentru că folosința la care a fost supus de un mare număr de consumatori i-a grăbit și i-a adâncit uzura.”²³ Acest consumism caracterizează în esență doar individul ce se complac în mediocritate, într-o relaxare a simțurilor și a rațiunii. Din acest motiv și arta pe care o promovează sau pe care o „înghite” cu lăcomie poate vorbi despre orice, atâta vreme cât spune ceva, chiar fără semnificație, într-o articulare dezordonată, haotică a semnelor. „Artistul, galeristul, criticul și publicul se complac împreună în orice, în aceste vremuri de relaxare. Dar acest realism al lui orice este realismul banilor: în absența unor criterii estetice, rămâne posibilă și utilă măsurarea valorii operelor în funcție de profitul pe care îl aduc.”²⁴ De aici și temerile fiecărui „actant” implicat: pseudoartistul trăiește cu frica de insucces, de imposibilitatea afirmării ca artist, dar și cu teamă că nu va obține câștigul estimat prin creația sa; galeristul sau editorul au aceeași teamă a eșecului în plan material, iar publicul are spaima insatisfacției resimțite, a unei posibile lipse a plăcerii.

Pentru că își construiește paradigme funcționale ce reiau scheme sau formule consacrate și le transpun într-o nouă structură, cultura de masă creează o stare de teamă, de reticență în abordare, tocmai pentru că este o zonă extrem de instabilă, asemănătoare nisipurilor mișcătoare, un „impvizibil teritoriu de cercetare. Un teritoriu unde devin posibile actele de readaptare și orientare a gustului, operațiile de recuperare, în ciuda grosolăniei nechibzuite și sangvine a unui consum cotidian ce pare să reducă orice mesaj la zgomot, orice receptare la o lipsă de atenție cronică.”²⁵ Cultura de masă își poate restitui sieși o formă de valoare estetică doar în măsura în care se canalizează spre transfigurarea realului prin intermediul semnelor, păstrând aparența superficialității.

Umberto Eco credea în capacitatea acestei arte de consum de a produce emoție estetică la nivelul publicului însetat de distracție pentru care superficialitatea este un mod existențial. Scriitorii contemporani se întorc spre simboluri și mituri străvechi pe care le actualizează și le coboară în cotidian tocmai pentru că referințele culturale devin inutile în contextul necesității consumiste pragmatice de accesibilizare a mesajului. „Literatura contemporană redescoperă acum folosirea simbolului și a emblemei, iar estetica își dă seama că, deși personajul narativ în sens tradițional trebuie să aibă concretețea unei «persoane», este totuși posibilă reușita estetică a unui discurs realizat prin simboluri, stilizări, hieroglifice.”²⁶

Punând în opoziție personajul cu profunzimi interioare, construit prin opera de artă autentică și „figura” izbutită a literaturii de consum, cercetătorul a ajuns la concluzia că cea din urmă reprezintă chiar imaginea omului contemporan, îl oglindește în nulitatea și transparența sa

²²*Ibid.*, p.89

²³*Ibid.*, pp.109,110

²⁴ Jean-François Lyotard, *Postmodernul pe înțelesul copiilor. Corespondență 1982-1985*, Traducere și postfață de Ciprian Mihali, Cluj, ed. Biblioteca Apostrof, 1997, p.14

²⁵ Umberto Eco, *Apocaliptici și integrați...*, ed.cit., p.117

²⁶*Ibid.*, p.195

nefirească. Eco definește opera de artă drept „narațiunea care produce figuri capabile să devină modele de viață și embleme substitutive ale judecății privind experiențele noastre”, iar constructele literaturii de consum pot da naștere unor «tipuri», „ pe care numai dintr-o obișnuință de limbaj le mai putem numi astfel: utile și nevinovate”. Aceste „producții” sunt doar „module imaginative ce se consumă odată cu impresia neaprofundată, iar folosirea lor are ceva din fericirea inventivă cu care dintr-un crâmpei de viață se extrage o situație narativă. Aceste produse literare le putem defini mai bine ca *topoi*, *locuri comune*, ușor de convenționalizat fără implicare.”²⁷ Preferința maselor pentru nivelul subcultural sau chiar anticultural este explicabilă în contextul consumismului, al posibilității de a „devora” orice face sens, fiindcă existența omului este golită de orice fel de semnificare, individul este doar o jucărie în mâna destinului care are plăcerea de a-l teroriza cu spaima ale insuficienței, neîmplinirii, eșecului existențial. Cultura de masă, cultura ușoară îi atenuază spaima de a trăi pur și simplu.

Noutatea unor tehnici de creație nu modifică percepția asupra artei, ci doar o stilizează într-un alt cadru, poate mai lax, al analizei și interpretării. Indiferent de epoca pe care o reprezintă din punct de vedere cultural, arta este totuși o reflexie a realului în care se ancorează. Ea nu poate ieși din cadrul mai larg și mai ușor de modelat al socialului. „Mai mult decât o *cunoaștere* a lumii, arta *produce* componente ale lumii, forme autonome care se adaugă celor existente, manifestând legi proprii și o viață personală. Totuși, orice formă artistică poate foarte bine să fie considerată, dacă nu un substitut al cunoașterii științifice, cel puțin o metaforă *epistemologică*: adică, în fiecare secol, modul în care se structurează formele artei reflectă în forma comparației, a metaforei, a rezolvării conceptului în imagine – modul în care știința sau, oricum, cultura epocii concep realitatea.”²⁸

Literatura de consum se construiește în perioada contemporană ca un stupefiant ce amortește conștiința de sine, o anulează și îi creează un univers oniric ce oscilează între realitate și ficțiune. „Drogat” astfel cu o formă de cultură de substitut, individul se transformă într-un soi de broască țestoasă care se închide în carapacea sa, complăcându-se într-un somn căruia singur i-a limitat orizontul. Eco numește conformismul și heterodirecția, gregarismul și masificarea „boli sociale” care țin de un mod pasiv de a achiziționa standarde ale comprehensiunii și interpretării la un preț destul de mic, acestea putând fi echivalate cu „«forma bună»” în morală ca și în politică, în dietetică și în domeniul modei, la nivelul gusturilor estetice sau al principiilor pedagogice. Convingerile oculte și excitațiile subliminale de orice fel, de la politică la reclama comercială, se opun și înving rezistența achiziției pașnice și pasive de „forme bune” în a căror redundanță omul mediu se odihnește fără efort.²⁹ Produsul literar este „bun” în măsura în care poate fi consumat, ușor de digerat și oferă plăcere, nu strict una estetică. Individul nu este un degustator, ci un gurmand cu o poftă imposibil de stăvilit de a consuma orice. Teama acestuia este echivalentă cu cea a consumatorului de mâncare, o frică de a rămâne fără hrană, născută dintr-un nesaț nesănătos.

Chiar dacă par „inutile și păgubitoare” din punct de vedere cultural, producțiile de masă oferă totuși deschideri spre ceea ce caracterizează societatea contemporană, spre monștrii ei lăuntrici. Literatura de consum folosește imaginarul artei precedente și îl transformă în clișeu, într-un fel de paradigmă reductivă a trecutului estetic. Totul se transformă într-un joc al locurilor comune, care însă se uzează și devin drumuri impracticabile dacă sunt bătătorite de prea mulți pași care au trecut pe ele. Romanul popular reprezintă un amalgam de „locuri topice articulate

²⁷*Ibid.*, p.215

²⁸ Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, Traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, ed.Paralela 45, 2006, p.62

²⁹*Ibid.*, p.155

între ele potrivit unei tradiții care are ceva ancestral și ceva specific”. Caracterele pe care le va pune în scenă sun prefabricate, artificializate, plăcute, „în orice caz necontaminate de vreo adâncire psihologică, așa cum sunt personajele poveștilor.” Stilul utilizat marchează aceleași drumuri bătătorite, cunoscute atât de bine, banale chiar pentru a nu crea angoase în sufletele cititorilor care trebuie mulțumiți. „Și va juca pe iterații continue, spre a procura cititorului plăcerea regresivă a întoarcerii la ceva așteptat, și va denatura, reducându-le la clișee, soluțiile, de altfel inventive, ale literaturii precedente.”³⁰ Clișeizarea pare bună din perspectiva omului de consum, fiindcă nu îi creează teama de incomprehensiune, nici pe cea de expunere la ridicol din cauza aculturalizării sale.

În concluzie, creațiile culturale contemporane nu se definesc prin durabilitate, nici măcar scopul realizării lor nu ar ținti spre imortalitate și viabilitate deoarece acestea reprezintă imanentul prin exelență. Manifestările de cultură sunt legate strict de „acum” și „aici”, de o variabilă definitorie pentru tot ceea ce este eveniment curent. Și ele trebuie să se supună principiului funcționalității știrilor, în esență să fie „de actualitate”. Ce e vechi, perimat ca informație nu mai are valoare, mesajul respectiv nu se pretează nevoilor omului contemporan de expunere totală, de transparență, chiar culturală. Se naște altfel frica de a nu fi în pas cu lumea contemporană, de a părea vetust, anacronic.

BIBLIOGRAPHY

1. Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, Traducere de Sebastian Big, Cluj, ed. Idea Design & Print, 2008
2. Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, Traducere și postfață de Horia Lazăr, Cluj, ed. Echinox, 1996
3. Carrière, Jean-Claude, Eco, Umberto, *Nu sperați că veți scăpa de cărți*, Convorbiri moderate de Jean-Philippe de Tonnac, Traducere din franceză de Emanoil Marcu, București, ed. Humanitas, 2010
4. Eco, Umberto, *Apocaliptici și integrați. Comunicații de masă și teorii ale culturii de masă*, Traducere de Ștefania Mincu, Iași, ed. Polirom, 2008
5. Eco, Umberto, *Jurnal sumar*, Traducere din italiană de Corina Anton, București, ed. Humanitas, 2004
6. Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeziile contemporane*, Traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, ed. Paralela 45, 2006
7. Eco, Umberto, *Supraomul de masă*, Traducere de George Popescu, Constanța, ed. Pontica, 2003
8. Foucault, Michel, *Istoria sexualității, vol. II Practicarea plăcerilor*, Traducere de Cătălina Vasile, București, ed. Univers, București, 2004
9. Foucault, Michel, *Istoria sexualității, vol. III Preocuparea de sine*, Traducere de Cătălina Vasile, București, ed. Univers, București, 2004
10. Furedi, Frank, *Cultura fricii. Asumarea riscurilor și moralitatea așteptărilor scăzute*, Traducere de Andreea Năstase, București, ed. Antet, s.a. [200-]
11. Lyotard, Jean-François, *Postmodernul pe înțelesul copiilor. Corespondență 1982-1985*, Traducere și postfață de Ciprian Mihali, Cluj, ed. Biblioteca Apostrof, 1997

³⁰ Umberto Eco, *Supraomul de masă*, Traducere de George Popescu, Constanța, ed. Pontica, 2003, p.15