

Cultura râsului în post-comunism

Horia-Vicențiu PĂTRAȘCU

Universitatea Politehnica din București

h_patrascu@yahoo.com

Abstract: In the present study I analyze a topic little discussed in the current humanities literature: the appearance and evolution of laughter in today's society. It refers, of course, to the presence of laughter in the public space, to its importance and role from an imagological point of view. The article begins with an introduction in to the issue of laughter, followed by a brief history of the presence of laughter, of relaxed and detached expression, in the public space, especially in the political one, in the second section. It is worth noting that in the Romanian public space laughter is used as an element of non-verbal communication, as a political tool to express charisma, self-confidence or, above all, at least in a first phase, of change. I will finally look at laughter has spread and conquered the entire public space, currently being appropriated as a social norm of behavior and politeness.

Keywords: *laughter, evolution, westernization, Romania.*

1. Reabilitarea râsului¹

Una dintre schimbările majore produse în imaginarul european constă în reabilitarea imaginii râsului după o îndelungată perioadă de cenzurare a acestuia în artele plastice din Europa.

Din punctul meu de vedere, primul pictor (gravor, desenator) care a scos râsul din zona exclusivă a ingredientelor grotescului și ale urâtului și l-a utilizat și cu o valoare pozitivă (ca element de frumusețe) sau cel puțin neutră este Albrecht Dürer (1471-1528), de altfel recunoscut pentru spiritul său novator. Astfel, probabil prima pictură din istoria umanității în care râsul apare ca element de frumusețe... divină este Fecioara Maria alăptând Pruncul, din 1503, ulei pe lemn, 24,1 cm X 18.3, aflată la Kunsthistorischen Museum din Viena.²

¹ Reiau cu această ocazie anumite părți din articolul publicat sub același titlu în revista „Argeș” din noiembrie 2020.

² Reprodușă în Dangelmaier 2016: 135, imaginea a fost preluată de pe următorul site: <https://blog.staedelmuseum.de/bild-des-monats-maria-das-kind-stillend-von-albrecht-durer/>.



Botticelli îndrăznise și el să reprezinte o figură frumoasă – cu buzele întredeschise și cu dinții de sus vizibili – într-o expresie facială a surprinderii mai mult decât a zâmbetului sau a râsului. Este vorba despre Cloris din vestita *Primăvara* (1482) înainte de a se transforma în Flora, sub suflarea lui Zephir.³



O altă operă a lui Dürer unde râsul apare expus chiar în deplinătatea sa, într-o lumină favorabilă, fără să schimonosească chipul și fără să fie o expresie facială specifică vreunui viciu, ci dimpotrivă potențând farmecul chipului, este *Țărancă din Carintia* râzând, realizat în 1505 în pană și cerneală maronie și aflat la British Museum din Londra.⁴

³ Imagine preluată de pe site-ul: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chloris_\(nymph\)#/media/File:ChlorisPrimavera.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Chloris_(nymph)#/media/File:ChlorisPrimavera.jpg).

⁴ Reprodus în Dangelmaier 2016: 146, imaginea a fost preluată de pe următorul site: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Portrait_of_a_Slovene_Peasant_Woman.jpg.



Dürer atinge poate cele mai înalte culmi ale curajului renescentist cu un deceniu înainte ca Reforma lui Luther să înceapă să facă ravagiile știute. Astfel tabloul în ulei pe lemn din 1507, *Adam și Eva*, în mărime naturală (209 X 80 cm) față și verso, ne înfățișează păcatul original într-una din cele mai frumoase și mai inocente versiuni din istoria artelor plastice.⁵



După cum putem vedea, Adam are gura întredeschisă, lăsând să i se vadă dinții de sus, ochii îi scânteiază și îi râd de bucurie; Dürer surprinde aici și expresiile adiacente răsului autentic și bun: expresia luminoasă a ochilor, detenta corpului înspre obiectul iubit, grațiozitatea mișcărilor celui care simte că este plăcut.

⁵ „În 1507 realizează celebrul tablou în două părți *Adam și Eva* (Madrid), în care abordează tema păcatului original, deja tratată într-o gravură în cupru din 1496. Reprezentarea în mărime naturală a lui Adam și a Evei aproape goi, este extrem de precisă și urmează teoria lui Dürer a proporțiilor ideale. Această piesă de bravura senzuală, însă nevinovată, va avea un rol de pionierat în tradiția picturală a nudurilor în format mare.” (Dangelmaier 2016: 172-173) Reprodusă în Dangelmaier 2016: 175. Imaginea de mai sus este preluată de pe următorul site: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/1/06/1adameve.html>.

Deși nu e vorba de răs, ci mai degrabă de rictus, aș consemna totuși printre îndrăznelile lui Dürer și imaginea unui Christ crucificat având gura întredeschisă. Este vorba despre *Hristos pe Cruce* din 1506, ulei pe lemn, 20X16 cm, aflată la Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda. Această reprezentare a lui Hristos – unde dinții lui Hristos sunt perfect vizibili – este una deosebit de novatoare în acest domeniu al iconologiei.⁶



Un continuator imediat al lui Albrecht Dürer, atât de apropiat de el încât opera sa i-a fost atribuită lui Dürer, pentru care de altfel se pare că a și lucrat la decorarea unui iconostas din Frankfurt, este Matthias Grünewald (1470-1528). Tot un iconostas l-a făcut celebru pe acest pictor despre care se știe de altfel puține lucruri – al cărui mister a devenit un obiect de atracție mai ales după ce confuzia cu Dürer a luat sfârșit. Pe noi ne interesează felul în care acest misterios pictor a preluat și a dus mai departe „tema” – semnătură, inovația lui Dürer – reprezentarea râsului în pictură, o spargere a ceea ce am putea numi *ghelaoclastm*⁷, acea convenție – mai mult sau mai puțin informală, dar respectată ca un canon – de a nu reprezenta râsul ca element component al frumuseții sau sublimului. Astfel, o reprezentare senzațională în această „istorie a râsului” în artele plastice o reprezintă *Madona din Stupach* aflată în biserica *Încoronarea Fecioarei* (Pfarrkirche Mariä Krönung) din Stuppach (Bad Mergentheim), pictată pe lemn între 1514 și 1519, 186 cm × 150 cm.

⁶ Reprodușă în Dangelmaier 2016: 167. Imaginea a fost preluată de pe site-ul <https://www.agg-images.co.uk/archive/Christ-on-the-Cross-2UMDHUAER5Z.html>.

⁷ Am construit acest termen după modelul iconoclastm din cuvintele grecești *γελασίω* – a râde și *κλάω* – a opri. În mod interesant unele cuvinte și nume românești provin din rădăcina grecească a verbului a râde: *ghelăleț* = om care râde mult (MCA, ed. 2, 2010) sau *Ghelasie* (DOR 1963); sursa: dexonline.ro.



După inovația lui Dürer, râsul – în valența sa pozitivă – a început să fie reprezentat în pictură, deși prezența lui continuă să fie mai degrabă rară spre foarte rară. Tradiția seriozității și a gravității continuă. Voi cita câteva exemple în continuare – preluate din articolul „Only When I Laugh: laughter in paintings”, părțile 1 și 2⁸. În prima parte a articolului de mai sus îl vedem pe Johannes Vermeer (1632-1675) cu *Ofițerul și fata care râde* (1657), ulei pe pânză, 50.5 x 46 cm, The Frick Collection, New York, Jacob Jordaens (1593–1678), *Adorația magilor* (c 1617), ulei pe pânză, Biserica Sfântul Ioan Botezătorul, Skalmierz, Polonia, Frans Hals (1582/1583–1666), *Doi băieți care râd cu halbă de bere* (1626-27), ulei pe pânză, 68 x 56.5 cm, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, Țările de Jos, Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682), *Băiat cu câine* (1655-60), ulei pe pânză, 70 x 60 cm, Muzeul Hermitage Petersburg, Rusia, William Powell Frith (1819–1909), *Pope Makes Love To Lady Mary Wortley Montagu* (1852), ulei pe pânză, 118 x 94.2 cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland, New Zealand, Sophie Gengembre Anderson (1823–1903), *It's Touch and Go to Laugh or No* (1857), oil on canvas, 76 × 63.5 cm, Sophie Gengembre Anderson (1823–1903), *Crăciunul – Vine Curcanul!* (dată necunoscută), ulei pe pânză, 112 × 84 cm, colecție privată, Jules LeFebvre (1834–1912), *Papagalul și Bacchus* (1866), ulei pe pânză, Musée d'Orsay, Paris, Henri Jules Jean Geoffroy (1853–1924), *Pauza de masă* (1882), ulei pe pânză, 98 x 131 cm, colecție privată.

În partea a doua a articolului, cele mai multe exemple în acest sens îi aparțin lui Lovis Corinth (1858-1925) cu *Fată care râde* (1883), ulei pe pânză, 54.5 × 42 cm, Bacchanale (1896), ulei pe pânză, 117 × 204 cm, Kunstmuseum Gelsenkirchen, Gelsenkirchen, *Râs homeric* (1909), ulei pe pânză, 98 × 120 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munchen, Bacchante (1913), tempera pe pânză 227 × 110 cm, colecție privată. De asemenea, sunt amintiți Franz von Stuck (1863–1928) cu *Tachinare* (1889), ulei pe pânză, 47 x 49.5 cm și *Faun și*

⁸ Disponibil pe site-ul *The Eclectic Light Company. Macs, Paintings, and More*, publicat la data de 13 iunie 2020, respectiv, 14 iunie 2020 la adresele: <https://eclecticlight.co/2020/06/13/only-when-i-laugh-laughter-in-paintings-1/> și <https://eclecticlight.co/2020/06/14/only-when-i-laugh-laughter-in-paintings-2/>.

Sirenă (1918), ulei pe pânză, 156.7 × 61.5 cm Alte Nationalgalerie, Berlin, Germania, Gaetano Chierici (1838-1920) cu *Farsă*, ulei pe pânză, 71 x 97 cm și Robert Henri (1865–1929), *Băiatul care râde* (Jopie van Slouten) (1910), ulei pe pânză, 60.9 x 50.8 cm, Birmingham Museum of Art, Birmingham. După cum putem vedea, exemplele citate în acest articol fac parte, în marea majoritate a lor, din pictura secolului XIX, mai ales a doua jumătate a secolului XIX. Aș mai adăuga la toate acestea – fiindcă nu a fost inclus în exemplificările din articolul citat – autoportretul lui Rembrandt râzând (1628), Rembrandt Harmensz. van Rijn, 8 3/4 x 6 3/4.



Într-adevăr, o mutație semnificativă în privința tratării plastice a râsului o întâlnim în secolul al XIX-lea, de unde datează majoritatea exemplurilor de mai sus. De asemenea, apariția fotografiei și a cinematografului a determinat din punct de vedere tehnologic o răsturnare a acestei situații, finalitatea nou apărutelor „arte” fiind legată, într-o mare măsură, de reproducerea sau chiar surprinderea (prin instantanee „autentice”) a dinamicii vieții înseși.⁹ Or, în viața reală – plânsul și râsul sunt acte elementar-umane care nu mai pot fi supuse convenției „pozei” din portretele pictate. Convenția picturală fusese „demnitatea omului” – iar demnitatea rimează cu reținerea, cu moderația și gravitatea. „Convenția” fotografică și cinematografică este autenticitatea, „viul” și, în consecință, râsului și plânsului li se deschid granițele reprezentării vizuale. Cu toate acestea, încă mult timp „interdicția” zâmbetului și a râsului se va

⁹ „Viața apare mereu în totalitate prezentă pe epiderma corpului lui: vitalitatea gata să fie stoarsă prin fixarea momentului, în înregistrarea unui fugar surâs absent, o tresărire a mâinii, curgerea rapidă a soarelui printre nori. Și niciun alt instrument, în afară de aparat, nu este capabil să înregistreze astfel de răspunsuri efemere și complicate sau să exprime întreaga maiestruozitate a clipei. Nicio mână nu o poate exprima, pentru motivul că mintea nu poate reține adevărul nemodificat al momentului suficient de lung pentru a permite degetelor lente să noteze cantitățile mari de detalii. Impresioniștii au încercat în zadar să obțină această notație. Pentru că, în mod conștient sau nu, ceea ce se chinuiau să demonstreze cu efectele lor de lumină era adevărul clipelor; impresionismul a căutat întotdeauna să fixeze minunile lui aici și acum. Dar efectele temporare de lumină le-au scăpat, în vreme ce ei erau ocupați să analizeze; iar „impresia” lor rămâne, de obicei o serie de impresii supraimpuse.” (Rosenfeld în Sontag 2014: 211)

menține și în fotografie, oamenii supunându-se tradiției „ghelaoclaste” din pictură și adoptând o poză gravă, statuară. Vitalismul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, bergsonismul, secularizarea, existențialismul, dar mai ales hedonismul intrinsec societății de consum alcătuiesc fundalul teoretic al eliberării de sub această interdicție imagologică.

Vreme de secole, râsul a avut o proastă reputație artistică, frumusețea și grația refuzând compromisul cu expunerea dentiției. Dimpotrivă, acestea nu depășeau pragul zâmbetului melancolic. Urâtenia în schimb slujea sânguincios la „casa veseliei”¹⁰ prin exhibarea conținutului anatomic al orificiului bucal: dinți știrbi și strâmbi, limbă dezgustătoare, cerul... pământiu și atât de pământesc – al gurii. Târgoveții lui Pieter Bruegel (Gibson 2006) sau desfrânații lui Hieronymus Bosch (Gibson 2003) pot fi oricând invocați pentru a fi opozabili surâsului abia schițat al Monei Lisa sau al madonelor renaștentiste.

Este suficient, pentru a ne face o imagine comparativă în acest sens, să urmărim *Istoria frumuseții* și *Istoria urâtului* de Umberto Eco. Vom putea vedea acolo numeroase exemple în sensul celor susținute. În *Istoria frumuseții* – frumosul (în sens de agreabil) nu beneficiază de nici măcar o singură ipostază în care să se însoțească cu râsul. Dimpotrivă, în celebra pictură a lui Fra Angelico, *Încoronarea Fecioarei* (Incoronazione della Vergine), tempera pe lemn, 112x114 cm, 1432, Galeriile Uffizi, Florența se înfățișează raiului în splendoarea deplinătății sale, inclusiv numerice, pentru că la eveniment pare să nu lipsească niciunul dintre membrii săi importanți, sfinți și îngeri: râsul este foarte reținut, un singur sfânt pare că zâmbește mai cu inimă, Iisus îi zâmbește, nobil și reținut mamei sale. (Eco 2019)¹¹



La polul opus, în *Infernul* lui Giovanni da Modena, din 1410, Basilica di San Petronio, Bologna, se „râde în draci”, aproape toată lumea e cu gurile

¹⁰ „Inima înțelepților este în casa de jale, iar inima celor fără minte este în casa petrecerii”.
Eclesiastul 7:4, trad. Dumitru Cornilescu, disponibil la adresa:
<https://www.ebible.ro/biblia/romana/cornilescu/ecliastul/7/>.

¹¹ Imaginea a fost preluată de pe site-ul:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Fra_Angelico_078.jpg.

deschise, chiar și aceia cu săgeți înfipte în ochi... În mod contrar promisiunii făcute de Isus, mai fericiți par cei înghițiți și dejectați de Talpa Iadului decât prea-cuviincioșii sfinți și îngeri.¹²



Istoria urâtului, în schimb, abundă de exemplificări în sensul expunerii dentiției – râsul este aproape omniprezent: rictus, rânjel, hohot, simplă afișare a dentiției însoțesc toate întruchipările Sinistrului: Moartea, Meduza, Diavolul - sau ale Viciilor: Lăcomia, Avariția, Luxuria. În mod cât se poate de convingător – ilustrațiile cărții amintite ne înfățișează chipuri hidoase, cu guri copios deschise. Însăși coperta cărții reproduce tabloul lui Quentin Matsys, *Trei îndrăgostiți potrivii* Ill-Matched Lovers, c. 1520/1525, ulei pe panou, 43.2 cm × 63 cm National Gallery, Washington DC¹³.



¹² Imaginea este preluată de pe site-ul: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Giovanni-da-Modena-Inferno-4.jpg>.

¹³ Coperta cărții *Istoria urâtului*. Imaginea este preluată de pe site-ul: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ill-Matched_Lovers_\(Matsys\)#/media/File%3AQuentin_Massys_-_Ill-Matched_Lovers%2C_c._1520-25.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ill-Matched_Lovers_(Matsys)#/media/File%3AQuentin_Massys_-_Ill-Matched_Lovers%2C_c._1520-25.jpg).

În *Numele trandafirului*, același Umberto Eco sugera că creștinismul ar fi vinovatul principal pentru eradicarea râsului din spiritualitate (simbolizată de ascunderea cărții despre râs a lui Aristotel). De fapt, nu există nici un fel de dovadă că anticii stăteau cu mult mai bine la reprezentarea plastică a râsului – chiar dacă în mod evident râsul era practicat la scară largă (comedia, glumele, poantele fiind poate și mai dese și mai căutate decât tragediile): „Când râde, când vinul îi gălgâie în gât, omul de jos se simte stăpân pentru că a răsturnat legăturile senioriale; dar cartea aceasta ar putea să-i învețe pe învățați mijloace rafinate, și din acel moment strălucite, cu care să facă legitimă o asemenea răsturnare. Atunci, ceea ce în gestul negândit al celui de jos este încă și din fericire lucrare a burții s-ar preschimba într-o lucrare a intelectului. Faptul că râsul este propriu omului dovedește mărginirea noastră de păcătoși. Dar câte minți stricate, ca a ta, n-ar extrage din această carte silogismul cel mai mare, potrivit căruia râsul este scopul omului. Râsul îl îndepărtează pentru câteva clipe pe omul simplu de spaimă. Dar legea se impune prin spaimă, al cărui nume adevărat este frica de Dumnezeu.” (Eco 2004: 472)¹⁴

Motive estetice de cenzurare a râsului

Explicația furnizată de Eco poate părea satisfăcătoare doar dacă ignorăm că râsul a fost supus unei cenzuri similare și în artele plastice ale antichității. În mod evident, creștinismul își aduce propria lui contribuție la punerea la index a râsului: lumea este căzută sub păcatul greu al originii și, în drumul anevoios spre mântuire, nu e nici un motiv de bucurie, în orice caz nu una cu o expresie atât de... frustră ca a râsului, simbol al plăcerilor și bucuriilor lumesti. De altfel râsul blochează și inhibă orice aspirație spre transcendență din moment ce râsul este autosatisfăcător, își este sieși suficient. Plânsul este, chiar și în momente de disperare, o solicitare, o chemare, o întindere a sufletului spre o invizibilă sau imposibilă mână mângâietoare. Râsul însă nu clamează vreun drept, vreo compensație ulterioară actului său, râzi și ești mulțumit, actul râsului este propria lui finalitate. Dar nu era aceasta chiar definiția Binelui? Într-adevăr, râsul a fost văzut fie ca simbol al perfecțiunii cerești (râsul homeric, al zeilor din Olimp ori Dumnezeu spectator-creator al comediei... umane), fie ca simbol al perfecțiunii pământești, al Supraomului nietzschean care, eliberându-se de lanțurile cu care fusese legat de *cealaltă* lume, devine mulțumit în *această* lume, fiindu-și, precum un zeu, suficient sieși.¹⁵ Va trebui însă să privim mai adânc înspre temeuriile mai adânci, precreștine, ale respingerii râsului de către mentalul european, temeuri la care, dincolo de propriile sale motive specifice, aderă, firește, și creștinismul însuși.

¹⁴ O lucrare care tratează pe larg subiectul relației dintre râs și creștinism este cea a lui Theodor Baconsky, *Râsul patriarhilor*, trad. de Marina Vazaca, Humanitas, 2008.

¹⁵ „Poate că și pentru ris există un viitor! Atunci când maxima «specia este totul, individul nu este nimic» va fi fost asimilată de omenire și oricui îi va fi oricând deschisă poarta spre această ultimă eliberare și iresponsabilitate. Poate că atunci risul se va înfrăți cu înțelepciunea, poate că atunci nu va mai exista decât «știință voioasă». Deocamdată este cu totul altfel, deocamdată comedia existenței încă n-a devenit conștientă de ea însăși, deocamdată mai este încă vremea tragediei, a moralelor și religiilor.” (Nietzsche 1994: 32)

Motivul principal pentru care râsul nu a „putut” fi reprezentat artistic ține de o profundă cenzură a corporalității în mentalul european (greco-roman și creștin): frumusețea corpului ține exclusiv de *forma*, nu de *materia* acestuia; tot ce amintește de senzorialitatea sau, mai rău, de viscerele lui, de *interiorul* acestuia trebuie eliminat din reprezentările picturale. Corpul frumos este formă pură, iar un mod sigur de a-l dematerializa sau i-materializa este să estompezi adevărul, din păcate atât de evident, că omul se află în -sau mai precis sub-posesia unei guri. Cum chipul uman nu suportă amputările părților sale constitutive fără a da impresia de hidos, pictorului de corpuri umane nu-i mai rămâne decât reinterpretarea imagistică, a „faptului” gurii pe care o „închide” secole de-a rândul în dimensiuni infinitezimale fie printr-o mină gravă, fie printr-un zâmbet angelic, spiritual și melancolic. Instinctul „apolinic” al culturii europene se supune unor legi „iconoclaste” ferme, cu o longevitate milenară: frumusețea este imaterială, deci corpul frumos este un corp non-digestiv. Gura este însă chiar „poarta de intrare” a hranei în corp; deschisă – ea dezvăluie profunzimile carnale ale trupului; ea este în cea mai mare măsură indicator de animalitate și de apartenență la natură în sensul ei primitiv, bazal, *trofic*. Iată deci un motiv suficient pentru a înțelege această cenzură – milenară, creștină și precreștină – aplicată râsului de către mentalul european. Râsul implică deschiderea gurii – care trimite atât la materialitatea corpului (faptul că se hrănește), cât și la senzorialitatea ori senzualitatea lui, din moment ce râsul denotă satisfacția hedonică.

Un alt motiv de cenzură a râsului, de ordin estetic, este... numărul și forma dinților. Intuitiv, o explicație de acest tip a fost încercată, cu referire însă chiar la sensul propriu, fizic al acestor „inconveniente”: sănătatea dinților a fost foarte mult timp afectată de condițiile precare de trai, astfel încât din punct de vedere al idealului frumuseții era chiar contraindicat să dezvălui existența unui șirag al morbidității. Câți pictori le-ar putea spune modelelor sale precum iubitul miresei sale: „dinții tăi par turmă de oi tunse, ce ies din scăldătoare făcând două șiruri strânse și neavând nici o știrbitură.” (*Cântarea Cântărilor* 4:2) Și totuși explicația... stomatologică nu ține. E improbabil, indiferent de epoca la care ne referim, ca pictorul să nu fi găsit în tot ținutul o ființă cu toți dinții-n gură, măcar una foarte tânără. Dovadă că asemenea guri existau cu mii de ani în urmă este chiar fragmentul citat mai sus. Explicația ar putea fi mai curând una de ordin filosofic, poate chiar metafizic: dentiția este un organ al multiplicității, care nu se supune nici unei reguli de armonie și de unitate, este emblema „iraționalului” căci numărul dinților nu are nici o legătură cu numerele sanctificate de filosofie în numele Unului sau al Diadei. Frumusețea corpului trebuie să se supună modelelor și proporțiilor matematice: doi ochi, două mâini, două picioare, două urechi, un nas, o gură... dar treizeci și doi de dinți?! Mințea contemplatorului este excedată: această lovitură a multiplicității în plină figură a omului nu este ușor reductibilă la un număr „sfânt”, la un simbol al unității primordiale. Computerul uman este dat peste cap de acest „număr irațional” al fizionomiei umane. Până și în fragmentul citat mai sus – ca să-i poată include în lista (exhaustivă!) a calităților iubitei sale, mirele este

nevoit să-i reducă la „două șiruri strânse”, complet uniforme (în ciuda realității empirice pentru că dinții au forme diferite în funcție de poziția și rolul lor).¹⁶

În sfârșit, al treilea motiv de cenzură estetică este faptul că dintele reprezintă singura parte vizibilă osoasă a corpului nostru, străfulgerare a destinului ilustrat de „scheletul” ascuns în carnea noastră... Nu întâmplător rânetul craniului descârnat a devenit simbolul prin excelență al morții. Între frumusețea cărnii, a trupului și deci a vieții și macabrul schelet compromisul este multă vreme imposibil altfel decât în modul grotesc al dansurilor medievale cu același nume: dansurile macabre.

Motive filosofice de cenzurare a răsului

În mod curios, întâlnim motive de cenzurare a răsului chiar și atunci când râsul este tratat în sensul opus celor de mai sus, când i se recunoaște o valoare pozitivă, de eliberare sau emancipare a spiritului de sub forțele naturii. (Charney 2005; Morreall 1987) Astfel, după Hegel seriozitatea animalului se datorează nedesprinderii lui de natură. El este – și probabil că se și simte într-un mod nedefinit, instinctiv – „prins”, înlănțuit în și de natură. (Roche 2002: 411-430) Râsul apare odată cu primele licăriri ale conștiinței (la maimuțele superioare și la copii) când individul presimte că înțelege „mecanismul” în care este integrat. Înțelegerea este colorată afectiv de sentimentul libertății pentru că mă plasează deasupra faptului, mă eliberează de sub condiționările lui: surprinzându-i schema de funcționare, o pot reproduce, controla, modifica sau chiar anula. Copiii și maimuțele superioare râd când li se înfățișează anumite repetitivități (ascunderea și arătarea unui obiect), râd pentru că *surprind schema*, o intuiție intelectuală a esenței acțiunii. Prima trezire a conștiinței se face sub forma răsului. De aceea, râsul este specific vârstelor mici, copilăriei și naivității.

Următoarea fază este aceea în care ființa conștientă înțelege că înțelegerea naturii nu înseamnă decât o eliberare teoretică, mintală, spirituală – și doar într-o anumită măsură una materială, concretă, „reală”. Cu alte cuvinte, omul

¹⁶ Se poate aduce obiecția că același lucru se poate spune în privința degetelor și a reprezentării acestora. Obiecția este perfect îndreptățită: într-adevăr, în reprezentările corpului frumos degetele sunt de obicei strânse laolaltă, deseori iregularitatea lor „naturală” este corectată printr-o reprezentare fantastică, nerealistă în care degetele au lungimi... egale sau aproape egale. Dimpotrivă, degetele răsfirate (de tip gheară) și neregulate sunt un simbol clasic al urâteniei. Mâna frumoasă este „unitară”, fie că degetele sunt aliniate unul lângă altul ca în mâinile delicate ale diferitelor madone, fie că sunt adunate în mudra unei binecuvântări hristice (unde mâna este „redusă” la unitatea celor trei degete). Dimpotrivă gura deschisă și degetele răsfirate – sunt elemente nelipsite din reprezentările standard ale urâteniei fizice sau morale, ale hidoșeniei sau ale voluptății monstroase. Părul este de regulă tratat ca o formă unitară, iar când devine purtător de multiplicitate – ca șerpilor din capul Meduzei – produce o puternică impresie dezagreabilă. „Un alt exemplu foarte edificator îl constituie părul capului, care, destinat în primul rând ca un ornament, are această calitate în mai mică sau mai mare măsură, potrivit formei sale naturale sau celei pe care i-o dă arta. Cel mai încântător este părul lung, cârlionțat, iar numeroasele ondulări contrastante ale șuvițelor, natural întrepătrunse, farmecă ochiul prin plăcerea parcurgerii, mai cu seamă când sunt puse în mișcare de o adiere ușoară. Poetul o știe la fel de bine ca și pictorul și a descris adesea buclele unduind zburdalnic în bătaia vântului. Dar, pentru a arăta cum trebuie evitat excesul în complexitate, ca și în privința celorlalte principii, același păr în smocuri încălcite va produce cea mai neplăcută impresie, căci ochiul va fi derutat și nu-și va mai găsi drumul, incapabil să urmărească atâtea linii confuze și încurcate.” (Eco 2019: 257)

rămâne pradă naturii în ciuda conștiinței sale. El rămâne pradă trecerii timpului, bătrâneții și morții – chiar dacă le cunoaște în amănunt regularitățile și legitățile. Primul sentiment al libertății datorite de înțelegerea naturii este, mai devreme sau mai târziu, corectat inexorabil: (con)știința nu înseamnă putere. A ști nu înseamnă, în chestiunile esențiale, și a putea. Și atunci răsul se transformă în surâs, în zâmbet – un amestec nedefinit produs în egală măsură de sentimentul eliberării prin înțelegere și de sentimentul neputinței de a transcende – altfel decât teoretic – ordinea naturală. Zâmbetul, surâsul este expresia sintezei antinomiilor conștiinței. De la zâmbetul lui Buddha până la *Melancholia* lui Albrecht Dürer (unde compasul și geometria îl fac pe om deopotrivă triumfător și învins în fața universului; căci victoria spiritului este abstractă în vreme ce înfrângerea lui este cât se poate de concretă; și, în măsura în care trăiește pe spezele materiei, definitiv!).

Iată, așadar, că chiar când este privit dinspre polul lui pozitiv, răsul nu „poate” ocupa un loc „nobil” în istoria artelor. El este folosit în continuare pentru a reda naivitatea, inocența, prostia sau chiar bestialitatea umană ori grotescul într-o formă sau alta. Dimpotrivă, umanitatea în semnificația ei cea mai nobilă este reprezentată prin zâmbet, printr-un surâs abia schițat, deseori melancolic și înlăcrimat.

Henri Bergson adoptă aceeași perspectivă în privința explicării răsului, accentuându-i utilitatea în privința acțiunii sociale. Pentru Bergson (2013) însă viața și natura nu au nimic mecanic, schematic, fix și repetitiv. Dimpotrivă, viața are o esență spirituală de care omul se îndepărtează tocmai atunci când încearcă să o „prindă” în automatismele și schematismele intelectului său. Răsul este, după el, reacția la o întrerupere a continuității vieții, la spargerea grației imanente desfășurării vieții. Râdem atunci când cineva se împiedică, alunecă sau când cade așezându-se pe un scaun tras în ultima clipă de sub el – pentru că vedem în toate acestea cum schema rigidă a intelectului se substituie fluidității naturale, firești și în definitiv de esență spirituală... a vieții înseși. Clișeele, stereotipurile tind mereu să acopere, să placheze mecanic fluxul vital – iar răsul este o sancțiune socială la adresa de-naturării vieții (ceea ce este totuna cu de-spiritualizarea ei) prin reducerea acesteia la scheme prestabilite. Actele ratate, ticurile verbale, rutina constituie o mare parte din stimulenții răsului uman. Râdem ori de câte ori constatăm o vizibilă discrepanță între așteptările intelectului nostru și aparițiile, pe cât de naturale, pe atât de insobordonate lor, ale vieții înseși. Râdem când, păcăliți de obișnuința de a asocia greutatea cu volumul unui corp, dându-ni-se o „cărămidă” goală, mâna noastră se ridică brusc în sus. Râdem când ochiul ne este înșelat de picturi *trompe l'oeil*. Râdem ori de câte ori povestirea se finalizează prin scoaterea la lumină a unei semnificații neașteptate a cuvintelor folosite în ea (poante, bancuri). Râdem când cineva are o impresie neconformă cu realitatea – fie că este vorba despre propria noastră persoană, despre ceilalți sau despre lume în general.

Așadar, râdem ori de câte ori neașteptatul, insolitul, ineditul triumfă asupra schemelor noastre mintale și astfel răsul devine simbolul prin excelență al triumfului spiritului și al libertății asupra materiei și a constrângerilor ei, căci ceea ce numim „materie” este de fapt produsul „intelectului” nostru, al tendinței lui de a îngheța și încremeni „elanul vital” în forme, modele și tipare, de a „mecaniza” viața

însăși. Viața a cărei esență – spirituală – este evoluția permanent creatoare. Râsul ne ferește să fim victimele propriei noastre inteligențe. Râsul ne învață să dansăm pe firul subțire, de multe ori invizibil, dintre regulat și neregulat, dintre previzibil și imprevizibil, dintre schemă și noutate, dintre rigoare și inovație, dintre inteligență și intuiție, dintre materie și spirit.

Pentru Sigmund Freud, râsul este o manifestare sublimată a agresivității noastre. În definitiv, simpla arătare a dinților are în lumea animală o semnificație clară – intimidarea, comunicarea unei intenții agresive. Dar ce sunt pamfletul, caricatura, ridiculizarea adversarului dacă nu acte indirect agresive, o agresivitate consumată la nivelul limbajului (plastic sau verbal)? În războaie – propaganda folosește, alături de arme reale, letale, în egală măsură aceste arme simbolice – caricatura, bancurile, pamfletele. Filmul *The Great Dictator*, cu Charlie Chaplin în rolul lui Hitler, a avut poate forța unei întregi flote de bombardiere dezlănțuite asupra *imaginii* dictatorului – la rândul ei o forță imensă, disproporționată, o entitate aproape independentă de mogâldeța bipedă cu același nume. Omul, animal simbolic, își duce existența, deci inclusiv războaiele, într-un regim aproape exclusiv simbolic: de aceea umorul are o încărcătură *letală* asupra *imaginii* individului, o poantă bună este un atentat reușit. Noi, românii, știm că bancurile „cu Ceaușescu” (a căror prolificitate contrabalansa penuria alimentelor și bunurilor) s-au întins, ca un covor negru, între palatul prezidențial și zidul de execuție. În altă parte a spațiului și a timpului, caricaturile cu profetul Mohamed au produs asasinarea ziariștilor de la „Charlie Hebdo” de către fundamentalști musulmani. Iată deci doar câteva exemple ale legăturii intrinseci dintre umor, râs și agresivitate.

Friedrich Nietzsche visa chiar la o știință „voioasă” – o știință care să se elibereze de morga tristă și greoaie a savantului, de sub scortșosenia lui rigoristă și cauzalistă pentru a face loc unuia mai vesel, mai predispus să asculte sunetul vioi și îmbucurător al vieții. Un cunoscător „eliberat” de toți idoli, inclusiv de idolul adevărului. De obicei, scrie Nietzsche, înțelepții sunt „pesimiști” și ne învață că viața nu merită să fie trăită, această specie trebuie să dispară și să lase locul unor „cunoscători” care prețuiesc viața și știu să se bucure de jocul ei, de ascunzișurile și sugestiile ei, de balul ei mascat. Cum ar trebui deci, în lumina celor spuse, să privim eliberarea actuală a râsului, reabilitarea lui în fotografie, în cinematografie și în viața noastră cotidiană? Să fie aceasta semnul nașterii unui nou om, a omului științei voioase, a celui care nu mai are nici un idol, nici măcar idolul adevărului? Să fie epoca aceasta epoca celui care a înțeles cum să traverseze firul invizibil dintre rigoare și noutate, dintre schemă și imprevizibil? Sau să fie era acelui om care vrea să arate, prin râsul cu toți dinții, siguranță și încredere în sine, destindere și impasibilitate, urmărind, în subsidiar, și o intimidare a posibililor adversari? Sau câte ceva din toate acestea?

2. O scurtă istorie a râsului în România post-comunistă

În România reabilitarea râsului, a zâmbetului larg, a expresiei destinate are loc foarte târziu, odată – și chiar mult timp după – căderea comunismului. Deloc întâmplător, cei mai vizibili exponenți ai noii puteri, Ion Iliescu și Petru Roman, au devenit adevărate repere iconice în privința schimbării regimului... expresiei faciale a oficialităților. Mai ales Ion Iliescu, al cărui zâmbet larg și

deschis a devenit în scurt timp proverbial (vezi Valeriu Sterian, *Rock destabilizator*: „Măi dragă, domnule Jos,/ zâmbești așa de frumos/ zâmbetul tău imens/ îndeamnă la consens.”) impune, prin aparițiile sale televizate, dar și prin fotografiile apărute în presa post-decembristă chipul omului politic „occidental” de succes, ale cărui charismă, forță de convingere și popularitate sunt indispensabile de expunerea cât mai generoasă a dentiției.

Președintele Frontului Salvării Naționale și primul premier al României sunt primii care pun, să-i spunem așa, „emblema” noii culturi politice: zâmbetul larg și râsul care vor să desemneze destinderea, dezinvoltura, buna-dispoziție, veselia. Românii de rând se lasă greu convinși. Nu doar sărăcia și problemele sunt de vină, ci o întregă mentalitate formată în decursul a cel puțin două epoci de la apariția fotografiei, epoca monarhistă și epoca comunistă. Or, din cu totul alte motive, în epoca monarhilor români – râsul era absent din fotografii, portrete, picturi și, probabil, foarte bine controlat în viața de zi cu zi, în spațiul public. Decuplați, prin comunism, de la evoluția mediilor occidentale, românii nu au participat la „eliberarea” râsului în spațiul public – eliberare ce acoperă o plajă largă de manifestări, de la afișarea râsului prezidențiabilului (mai ales a celui american) până la fotografiile de pe copertele tabloidelor. Românii continuă mulți ani după revoluție să afișeze în spațiul public o morgă gravă, deseori interpretată de diferiți antropologi ca semn al unui pesimism... endemic sau al condițiilor de trai paupere.

Cu toate că apar grupuri umoristice, precum *Divertis* sau *Vouă*, care deși își au originile în perioada comunistă, cunosc acum o faimă națională, spectacolele lor sau emisiunile realizate de ele fiind transmise de televiziunea națională – singura televiziune la acea vreme, cu toate că apar reviste precum „Academia Cațavencu” și „România Mare”, care fac din satira politică principalul lor obiect de activitate, râsul rămâne, în spațiul românesc, într-o situație foarte ambiguă, revistele și ziarele din primii ani de după Revoluție fiind destul de reținute în a publica fotografii care surprind chipuri râzând sau zâmbind. De altfel, cu excepția lui Ion Iliescu și a lui Petru Roman, chipurile politicianilor români post-revoluționari continuă tradiția de sobrietate a nomenclaturii comuniste, din rândurile căreia de altfel și provin. Astfel, cel deal doilea prim-ministru al României post-revoluționare, Theodor Stolojan, readuce în prim-plan al vieții politice mina serioasă, chiar posomorâtă, care, acompaniată fiind de o rostire apăsată și rară, induce, conform sondajelor de atunci, în mod paradoxal, încredere în rândul populației din România. Paradoxal doar pe jumătate pentru că, deși măsurile luate de guvernul Stolojan sunt nepopulare, ducând la o creștere a inflației și la scăderea nivelului de trai, poza serioasă a premierului, brăzdată doar arareori de un foarte vag surâs, răspunde unei imagini standard a politicianului puternic, așa cum a fost construită în mentalul colectiv românesc. De la Stalin până la Dej și Ceaușescu, politicienii din cei 50 de ani de comunism afișau doar în mod cu totul excepțional expresii (su)râzătoare. Zâmbetul condescendent, „misterios”, în colțul gurii al lui Stalin (Skradol 2009: 26-48)¹⁷ instaurase în România o adevărată tradiție a mimicii oficiale a politicianilor, fiind consacrat de imaginea-

¹⁷ <http://www.jstor.org/stable/20620926>.

cult a lui Nicolae Ceaușescu: tabourile acreditate pentru a fi purtate la „manifestații spontane de admirație și respect față de tovarășul secretar-general...” sau în sălile de curs ale școlilor și facultăților ori în birourile întreprinderilor îl înfățișează ca pe un bărbat „fără vârstă”, bine hrănit, la cravată și mai ales cu acest zâmbet în doi peri, de factură stalinistă. Reînnodarea unei legături imagologice cu trecutul s-a dovedit a fi, din punctul de vedere al psihologiei colective, esențială pentru a reda un sentiment de stabilitate (atât de clamată în epocă) unor oameni ale căror vieți fuseseră puternic dislocate începând cu anii '90. În mod curios, seriozitatea, chipul grav, nezâmbitor este „preluat” ca imagine-simbol și de către tabăra adversă care, prin Emil Constantinescu și premierul Victor Ciorbea, preiau puterea în 1996. Arhiva foto ne înfățișează figuri serioase, grave, atât de absorbite în descifrarea viitorului („luminița de la capătul tunelului”), încât prezentului îi sunt dedicate din ce în ce mai puține resurse („reformă pe pâine” – spune o expresie consacrată de Victor Ciorbea). Perioadei de haos guvernamental, care culminează cu premieratul lui Radu Vasile, tipul „băiatului de comitet” (de partid), relaxat și destins, un pic poet, un pic politician îi pune capăt, în mod salvator, Mugur Isărescu – o adevărată eminență a Cenușii românesc, suprem factor de stabilitate al României din 1990 până astăzi, o adevărată Icoană făcătoare de minuni a Placidității, ascunsă în umbra celui mai important Templu al statului – Banca Națională a României. Monoton, cu totul șters, târăgânând sapiențial cuvintele pe care le rostește, Isărescu ocupă poziția supremă în zona de gri a politicii românești. Până și palidul Theodor Stolojan pălește în fața acestui ultra-extremist al Anemiei. Norocul lui este că bancherul șef cu un prenume (Mugur) destinat ironiei contrastului cu firea sa tomnatecă și bătrânicioasă își cunoaște limitele de rege Crypto. Nu iese decât pe jumătate și foarte scurt la lumina puternică a politicii de suprafață (decembrie 1999-noiembrie 2000), candidând doar de formă la alegerile prezidențiale din același an, cel mai probabil pentru a ajuta un alt candidat, după care se retrage pentru alți douăzeci de ani în luxul jilav al ungherelor băncii centrale.

Prin încrederea pe care încă o inspiră imaginea omului serios se explică succesul „mediatic” de peste un deceniu al lui Theodor Stolojan, personaj lipsit de o elementară charismă: președinte al Partidului Național Liberal, candidat la președinția României, unde obține locul al treilea, în 2000, după candidați reductibili precum Ion Iliescu și Vadim Tudor. Intervalul 2000-2004 aduce un guvernământ în care zâmbetul președintelui Ion Iliescu apare tot mai rar, prim-ministrul Adrian Năstase mizând pe cartea imaginii siguranței de sine, a ironiei acide și a atitudinii arogante. Într-un ipotetic portret colectiv al guvernului Năstase predomină o mină serios-tovărășească, preocupată, impenetrabilă, perfect compatibilă cu spiritul de castă care-l caracterizează.

Placidul Stolojan intră din nou, cu puterea unui meteorit, pe scena politicii românești în 2004 de unde iese cu aceeași viteză, odată cu numirea-și-retragerea sa din funcția de prim-ministru al României de către proaspăt alesul președinte al României, Traian Băsescu. Cu această retragere și cu intrarea în scenă a lui Traian Băsescu, un adevărat satir al politicii românești post-revoluționare, România intră pe deplin într-o epocă a dezinhibării răsului. Traian Băsescu introduce, din poziția de șef al statului, o reabilitare a răsului, o

restitutio in integrum a dreptului de a te afișa râzând cu poftă, fără inhibiții, în fața camerelor de luat vederi și în aproape orice moment. Toate versiunile de râs sunt repuse în drepturi în epoca Bănescu: hăhăiala, rânjetul, zâmbetul, surâsul aluziv, rictusul, râsul agresiv și batjocoritor, iar prin Elena Udrea – râsul de frumusețe, de poză. Odată cu Traian Bănescu, România se aliniază tot mai mult la cultura occidentală a (su)râsului... politic, a zâmbetului de întâmpinare, a zâmbetului de politețe. Premierii din timpul epocii Bănescu au încercat, unii cu mai mult, alții cu mai puțin succes, să se asocieze noii răsturnări imagologice, adoptând râsul și mimica destinsă chiar în contra propriei lor personalități: Călin Popescu Țăriceanu, Emil Boc sau Traian Răzvan Ungureanu. Celui care i se potrivește cel mai bine noul *look* politic este Victor Ponta, politician din garda tânără care, deși crescut la școala greilor PSD, încearcă să imprime chiar și bătrânului partid social-democrat un suflu al schimbării și al prosperității. Președinția lui Klaus Iohannis readuce în prim plan modelul „sobrietății responsabile”, ilustrată până atunci la cel mai înalt nivel de Stolojan-Isărescu. Președintele Iohannis vrea să se impună printr-un discurs rar, apăsător, monoton, iar dinamica sa facială variază între inexpresivitate și zâmbetul larg forțat (rânjet). Rigiditatea mimicii constituie însă regula aparițiilor sale publice – și ele la fel de rare ca și ritmul vorbirii sale.

Odată cu impunerea internetului ca mijloc de informare, comunicare și exprimare a opiniilor (facebook, instagram, whatsapp), pe măsură ce globalizarea a tot înaintat, odată cu răspândirea telefoanelor mobile dotate cu camere foto și deopotrivă a modei *selfie*-urilor – clasa politică românească nu a mai constituit principalul „model” al comportamentelor și atitudinilor populației, astfel încât este improbabil, cel puțin pe termen mediu, să asistăm la un „reviriment” al mimicii sobre, „tovărășești” sau staliniste. Liderii actuali ai spațiului euro-american – lideri politici, economici sau de opinie – afișează o mimică destinsă, relaxată, zâmbitoare sau de-a dreptul râzătoare. Majoritatea corporațiilor au introdus „relaxarea” și „buna dispoziție” ca norme fundamentale ale politicii lor în ce privește activitatea angajaților, de asemenea copiii cuminiți sau activi primesc în grădiniță sau în clasele primare un „smiling face”, câte un „zâmbetel” – ca recompensă. Un rol deosebit în acest sens l-a avut desigur introducerea emoticoanelor ca instrumente de comunicare „non-verbală” în rețelele sociale, aceasta facilitând și exprimarea, în viața reală, a afectelor pozitive – sau mimarea acestora. Fapt este că în România actuală se zâmbeste, se râde și se emite bună-dispoziție sau voie-bună într-un mod aproape indistinct de cel occidental și american. Astăzi intră în normele minimei politeți să-ți arăți sollicitudinea prin afișarea zâmbetului, să râzi când cineva încearcă să facă o glumă, chiar nereușită, să-ți exagerezi bucuria și surprinderea la primirea unui cadou, de exemplu, chiar dacă toată lumea știe că „explozia” de bucurie (țipete acuite, țopăieli, îmbrățișări) este una regizată. După decenii de filme comice cu râsete din *off* și de emisiuni umoristice unde „aplaudacii” plătiți râd la comandă – era de așteptat ca regizarea râsului să fie însușită ca normă socială.

Adevărul care râde*¹⁸. *Rebranduirea creștinismului ortodox

Un fapt care merită menționat este apariția, în spațiul public, a preotului ortodox rătător. Creștinismul – atât ortodox, cât și catolic – s-au caracterizat, secole de-a rândul, prin reprimarea sau chiar interzicerea răsului. Prima adaptare a creștinismului la epoca „dezghețării fețelor” are loc în versiunea neoprotestanților americani – care predică și fac misionarism cu chipuri zâmbitoare, propunându-l pe Dumnezeu ca pe un „bun” absolut, aproape în termenii publicității pentru produsele comerciale. Dumnezeu nu mai este propovăduit ca Bine absolut, ci ca un „bun” indubitabil superior tuturor bunurilor prezente pe piață – raportul dintre „bunul” Dumnezeu și bunurile de pe piață nemafiind în niciun caz unul de opoziție, cum fusese două milenii, ci unul de ordonare: bunul Dumnezeu înglobează plăcerile acestei lumi; nu este nevoie să renunți la ele pentru a te bucura de El, ci, dimpotrivă, te poți bucura și mai mult de plăcerile lumii dacă le incluzi corect în genul căruia le aparțin de drept: divinitatea. La noi, oricum lipsiți de o tradiție serioasă a predicii în biserici, schimbările survenite în discursul religios al societății de consum s-au lăsat decenii de-a rândul așteptate. Ele sunt asumate mai întâi de un laic ortodox, Dan Puric, care transmite „sfintele învățături ale bisericii ortodoxe” într-un mod cu totul atipic, extrem de dezinvolt, introducând bancuri, glume și râsete, după tiparul „predicii” neoprotestante. Opinia publică și chiar oficialii bisericii ortodoxe sunt derutați și surprinși – de această neașteptată schimbare de direcție imagologică – dar curajul lui Puric nu rămâne nerăsplătit: discursurile sale cunosc un succes mediatic enorm, cărțile în care își adună discursurile religioase cunoscând tiraje cu totul insolite în spațiul editorial românesc. Un semn clar că credincioșii români (declarați ortodocși într-un procent aproape constant de 90%) simțeau nevoia unei înnoiri a bisericii, a unei adaptări la noul spirit al timpului, o schimbare la față. Această așteptare, cristalizată mai întâi, dar numai pe jumătate, fiind vorba despre un laic, în jurul persoanei lui Dan Puric, s-a împlinit ulterior pe deplin printr-o adevărată față bisericească (su)răzătoare, părintele-profesor Constantin Necula, cadru didactic la Facultatea de Teologie din Sibiu. Ei bine, Constantin Necula nu se ferește de predica *glamour*, face glume, râde și surâde aproape permanent, ba încă este și mai „corporate”, fiind lipsit de patima și nervul discursului lui Dan Puric (care folosește deseori epitete injurioase într-un procent cel puțin egal cu cele elogioase) și înmuind calificativele negative în sinonime blânde (ne-prieteni) și într-un zâmbet cald. Împreună cu realizatori ai unor emisiuni de radio (Dan Negru, Mihai Morar, Daniel Buzdugan), realizează emisiuni în care tălmăcirea Evangheliilor este făcută într-un limbaj ultra-colocvial, cu pilde și parabole adaptate economiei de consum, parte din ele incluse și în volume colective. Constantin Necula este deja un punct de reper în spațiul spiritualității ortodoxe românești și este de așteptat ca modelul predicatorului *glossy* să se răspândească, deja fiind semnale în acest sens. Suntem încă departe de predicatorii exaltați din bisericile evanghelice americane, de dansurile și de

¹⁸ „Poate că datoria celui care-i iubește pe oameni este să-I facă să râdă de adevăr, să facă adevărul să râdă, pentru că singurul adevăr este să învățăm să ne eliberăm de pasiunea nesănătoasă pentru adevăr.” (Eco 2004: 487)

muzica gospel, cu toate acestea sonorizarea excesivă a bisericilor ortodoxe, ieșirea în afara spațiului de cult propriu-zis sunt semne ale adaptării bisericii la noul spirit al timpului.

Concluzii

După cum putem vedea din această scurtă istorie, răsul cunoaște un trecut și un prezent extrem de turbulent. Condamnat de creștinism, cu unele nuanțe și reinterpretări ale răsului înspre bucuria spirituală – cartea lui Theodor Baconski, *Răsul patriarhilor*, rămâne, în acest sens, un document de o inestimabilă valoare, ca și, în registrul literaturii, romanul lui Umberto Eco, *Numele trandafirului* – răsul a suportat secole de-a rândul o imensă cenzură imagologică. Secolele de artă creștină sunt dominate de frumusețea lacrimii, a suferinței și a durerii, eventual a unui surâs pierdut, melancolic. Totuși a se pune pe seama creștinismului vocația europeană pentru suferință și suspin este, de departe, o exagerare. Anticii elini și romani „iubeau” sobrietatea, iar gustul aproape extrem pentru expresiile patetice ale durerii și suferinței a dus la inventarea tragediei. *Odiseea* este plină de o nostalgie *avant la lettre*, e adevărat că o nostalgie mai curând față de un loc decât față de un timp, de parcă în acele vremuri, spre deosebire de ale noastre, spațiul era independent de el, locurile și persoanele rămânând neschimbate. *Iliada* e, la rândul ei, plină de durerea și de jalea războiului și a pierderilor specifice lui. Aceste două opere literare au constituit fondul de inspirație al unei bune părți a antichității greco-romane, astfel încât e greu de crezut că reprezentările durerii și ale suferinței nu au prevalat și în picturile care au dispărut. În sprijinul acestei ipoteze vin confirmări explicite din partea unor teoreticieni, precum Platon și Aristotel, care nu văd cu ochi prea buni acest act (reflex cultural?) asociat mai degrabă plebei decât firii nobile, aristocratice. De altfel, unul din motivele alungării „poetilor” din cetate este tocmai faptul că povestirile lor stârnesc răsul sau cel puțin sunt pline de afirmații ridicole privitoare la divinități.

După cum s-a văzut, o primă relaxare în privința răsului efulgurează, timid, în Renaștere – epocă pe punctul de a instaura un spirit destins și liber, din nefericire repede înfrântă de Reformă și Contrareformă, fundamental atașate valorii suferinței, durerii și vinovăției. În lupta dintre Renaștere și Reformă putem vedea confruntându-se cele două acte fundamentale ale ființei umane, răsul și plânsul, cu triumful celui din urmă, pentru alte câteva secole.

Secolul al XIX-lea și al XX-lea aduc o schimbare radicală în această privință. O tot mai puternică tendință spre imanentism – originată, cel mai probabil, în descoperirea înțelepciunii indiene, în special budiste – tendință ilustrată de Schopenhauer, Nietzsche, Bergson - îndreaptă atenția oamenilor spre motivele de bucurie prezente în lume, cu toată suferința încă prezentă în ea. Nu întâmplător, Friedrich Nietzsche scrie *Știința voioasă*, iar Bergson o carte fundamentală despre *Teoria răsului*. Desigur, aceste influențe teoretice ar fi rămas simple abstracțiuni dacă nu s-ar fi îmbinat cu puterea enormă pe care o aduce revoluția tehnologică a fotografiei și, în special, a cinematografului. Dacă în privința imaginii statice se putea „minți”, încremenindu-se viața într-un singur aspect al ei, proclamat drept emblematic: expresia sobră, melancolică, înlăcrimată, reproducerea vieții în mișcare (cinematografia) respinge de la sine

o asemenea minciună. Viața nu este compusă numai din plâns, durere și suferință, ci și din zâmbet, râs și bună dispoziție, cu excepția cazului patologic al depresiilor severe (și, desigur, al filmelor proaste). Cinematograful a fost obligat să introducă și râsul, alături de plâns – reușind pentru întâia oară formarea unei imagini complete a ființei umane.

Mai mult decât atât, râsul și expresia destinată au devenit aproape obligatorii în comunicarea publică și politică din ultimul secol. Omul american(izat) este vesel, râde mult, afișează o ținută degajată, relaxată – chiar în contexte care altădată impuneau o anumită rigiditate – cum este domeniul academic, universitar. Sistemul comunist din Europa a continuat însă, probabil și pe fondul unor predispoziții mai vechi, specifice spiritului locului, tradiția „creștină” a sobrietății, cu valorile „grele” ale responsabilității, ale criticii și autocriticii și ale epurărilor regulate din partid. Este poate, în această parte a lumii, din nou o luptă care s-a dat între râs și plâns, de astă dată cu victoria celui dintâi. Sau măcar a... râsu-plânsului.

BIBLIOGRAFIE

- *** *The Eclectic Light Company. Macs, Paintings, and More*, publicat la data de 13 iunie 2020 la adresa: <https://eclecticlight.co/2020/06/13/only-when-i-laugh-laughter-in-paintings-1/>, respectiv, la 14 iunie 2020 la adresa: <https://eclecticlight.co/2020/06/14/only-when-i-laugh-laughter-in-paintings-2/>.
- Baconsky 2008: Theodor Baconsky, *Râsul patriarhilor*, trad. de Marina Vazaca, Humanitas.
- Bergson 2013: Henri Bergson, *Teoria râsului*, trad. Silviu Lupascu, Iași, Polirom.
- Charney 2005: “The Philosophy of Humor,” in *Comedy: A Geographic and Historical Guide*, ed. by Maurice Charney, Connecticut: Greenwood Press.
- Dangelmaier 2016: Ruth Dangelmaier, *Dürer*, Editura Köneman, .
- DOR 1963: *Dicționar onomastic românesc*, coord. N.A. Constantinescu, București, Editura Academiei RPR.
- Eclesiastul 7:4, trad. Dumitru Cornilescu, disponibil la adresa: <https://www.ebible.ro/biblia/romana/cornilescu/ecliastul/7/>.
- Eco 2004: Umberto Eco, *Numele trandafirului*, trad. Florin Chirițescu, Iași, Polirom.
- Eco 2019: Umberto Eco, *Istoria frumuseții*, trad. Oana Salisteanu, Editura RAO.
- Gibson 2003: Walter Gibson, *The Art of Laughter in the Age of Bosch and Brueghel*, University of Groningen.
- Gibson 2006: Walter Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, University of California Press.
- MDA 2010: *Mic dicționar academic*, coord. Ion Coteanu, ediția 2, București, Editura Univers Enciclopedic.
- Morreall 1987: John Morreall, *The Philosophy of laughter and humor*, Albany, State University of New York Press.
- Nietzsche 1994: Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă* („La gaya scienza”), traducere de Liana Micescu, traducerea versurilor de Simion Dănăilă, Humanitas.
- Roche 2002: Mark Roche, “Hegel's Theory of Comedy in the Context of Hegelian and Modern Reflections on Comedy”, în *Revue internationale de philosophie*, n 221, 3, pp. 411-430.
- Rosenfeld în Sontag 2014: Paul Rosenfeld, citat în Susan Sontag, *Despre fotografie*, traducere din limba engleză de Delia Zahareanu cu un eseu de Erwin Kessler, Vellant, 2014, p. 211.
- Skradol 2009: N. Skradol, “Laughing with Comrade Stalin: An Analysis of Laughter in a Soviet Newspaper Report”, în “The Russian Review”, 68(1), pp. 26-48.

Site-uri:

<https://blog.staedelmuseum.de/bild-des-monats-maria-das-kind-stillend-von-albrecht-durer/>.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Chloris_\(nymph\)#/media/File:ChlorisPrimavera.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Chloris_(nymph)#/media/File:ChlorisPrimavera.jpg).
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Portrait of a Slovene Peasant Woman.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Portrait_of_a_Slovene_Peasant_Woman.jpg).
<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/1/06/1adameve.html>.
<https://www.ack-images.co.uk/archive/Christ-on-the-Cross-2UMDHUAER5Z.html>.
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Fra Angelico_078.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Fra_Angelico_078.jpg)
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Giovanni-da-Modena-Inferno-4.jpg>
[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ill-Matched Lovers \(Matsys\)#/media/File%3AQuentin Massys - Ill-Matched Lovers%2C c. 1520-25.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ill-Matched_Lovers_(Matsys)#/media/File%3AQuentin_Massys_-_Ill-Matched_Lovers%2C_c._1520-25.jpg).
<https://eclecticlight.co/2020/06/13/only-when-i-laugh-laughter-in-paintings-1/>.
<https://eclecticlight.co/2020/06/14/only-when-i-laugh-laughter-in-paintings-2/>.
<http://www.jstor.org/stable/20620926>.
dexonline.ro