

## Kitschul, răul absolut și lumea distopică

**Emanuela ILIE**

*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași*

[iliemma@yahoo.com](mailto:iliemma@yahoo.com)

---

**Abstract:** At a first glance, the touch points between kitsch and dystopia are quite few. The dark and unsettling universe of this species that proposes, in summary, the image of a perfectly evil world seems to be created by an authorial instance for which ideas such as waste, opulence or “relaxation hedonism” [Călinescu 2017: 275] are totally foreign to it, while austerity seems to be, on the contrary, a letter of law. The result of his demolishing projections appears in the form of a grim fictional world, where lives a humanity for which the cruelty of hopelessness seems to be one of the essential conditions of survival in a limited, rigid, pauper space. A dark, cruel world, in which habitation involves coercion and strict obligation to comply with harsh rules, but freedom of organization and expression is impossible, and any human being is forced to develop with objects either an ascetic relationship, or a strictly functional/cybernetic one, and by no means a kitsch one. [Moles 1980: 26-30] Looking at things in depth, however, such a parallel is not at all difficult to achieve. Both the creator of a dystopian world, and that of a kitsch universe, work with a certain stylistics of evil (be it deeply ontological, strictly socio-political, broader culturally or just aesthetically), rely a lot on repetitiveness/stereotyping, cliché, falsification, but also implicit satirization of what they offer, constantly resort to counterfeiting and mystification, etc. Moreover, unlike most authors of dystopias (be they technological, scientific or catastrophic) of the twentieth century, the prose writers who chose to capitalize in the last few years on the structural and formal patterns of dystopia have managed to configure crowded, eclectic, almost suffocating dystopian universes, populated by human figures with attitudes and gestures suspiciously similar to those of kitsch-men. Such narrative choice probably has to do with the profound need to sound, in the good tradition of dystopia, a strong alarm signal regarding the aggravation of some collective diseases that during the pandemic have almost become chronic – from the striking increase of socio-economic inequalities and the inefficiency of some institutionalized forms of education to the hallucinatory, media-fueled consumerism, passing, of course, through the dependence on gadgets of all kinds, the obsession with rapid digitalization, etc. In order to reveal these correspondences, I will analyze one of the most interesting dystopias that have seen the light of print in the midst of the pandemic: Ligia Pârvulescu’s debut novel entitled *Translucent*, which won the “First Novel” contest, organized by Litera Publishing House in 2021, but also one of the prestigious Chrysalis Awards, recently awarded by the European Science Fiction Society.

**Keywords:** *Romanian dystopia, kitsch, post-Covid era, hybridization, totalitarianism, utopia, spirituality.*

## Introducere

La o primă vedere, puține sunt punctele de atingere între kitsch și distopie. Universul întunecat și neliniștitor al speciei ce propune, în rezumat, imaginea unei lumi perfecte în(tru) rău pare a fi creat de o instanță auctorială căreia idei precum cele de risipă, opulență sau „hedonism de relaxare” [Călinescu 2017: 275] îi sunt cu totul străine, în timp ce austeritatea pare a fi, dimpotrivă, literă de lege. Rezultatul proiecțiilor sale demolatoare apare sub forma unei lumi ficționale sumbre, în care trăiește o umanitate pentru care cruzimea lipsei de speranță pare a fi una dintre condițiile esențiale ale supraviețuirii într-un spațiu limitat, rigid, pauper. O lume în care locuirea presupune respectarea unor reguli aspre, așadar constrângerea, în care libertatea de organizare și expresie este imposibilă, iar omul este forțat să dezvolte cu obiectele fie o relație ascetică, fie una strict funcțională/cibernetică, și în niciun caz una kitsch. [Moles 1980: 26-30]

Privind lucrurile în adâncime, însă, o asemenea paralelă nu este deloc greu de realizat. Și creatorul unei lumi distopice, și cel al unui univers kitsch lucrează cu o anumită stilistică a răului (fie el profund ontologic, strict socio-politic, mai larg cultural ori doar estetic), mizează mult pe repetitivitate/stereotipie, clișeizare, falsificare, dar și satirizare implicită a ceea ce oferă, apelează constant la contrafacere și mistificare ș.a.m.d. Mai mult decât atât, spre deosebire de majoritatea autorilor de distopii (fie ele tehnologice, științifice ori catastrofice) din secolul al XX-lea, prozatorii care au valorificat în ultimii câțiva ani tiparele structurale și formale ale acestei specii au reușit să configureze universuri distopice aglomerate, eclecticice, aproape sufocante, în care se mișcă figuri umane cu atitudini și gesturi suspect de asemănătoare cu cele ale omului-kitsch. Poate și pentru a ne trage, în buna tradiție a distopiei<sup>1</sup>, un puternic semnal de alarmă în privința acutizării unor maladii colective care în perioada pandemiei aproape s-au cronicizat – de la creșterea frapantă a inegalității sociale și ineficiența unor forme instituționalizate ale educației la consumerismul aproape patologic, alimentat mediatic, trecând, bineînțeles, prin dependența de gadget-urile de tot felul, obsesia pentru digitalizarea rapidă șcl.

Cu scopul de a releva corespondențele mai mult sau mai puțin voalate între distopie și kitsch, voi analiza în cele ce urmează una dintre cele mai interesante distopii care au văzut lumina tiparului în plină pandemie. Este vorba despre debutul românesc al Ligiei Pârvulescu, *Translucid*, câștigătorul marelui premiu al concursului „Primul roman”, organizat de Editura Litera în anul 2021, dar și al unuia dintre prestigioasele Premii Chrysalis pe care le-a acordat recent Societatea Europeană de Science Fiction. În contra direcției preferate de majoritatea debutanților tineri, care, după cum am arătat cu altă ocazie [Ilie 2021: 74], apelează aproape exclusiv la teme, formule și registre specifice literaturii *mainstream*, tânăra scriitoare își pune aici la bătaie imaginația distopică absolut surprinzătoare, grație căreia creează lumi

<sup>1</sup> După cum bine știm, „principala funcție a textului distopic este aceea de a exprima un avertisment în privința prezentului, dar prin arătarea unui viitor (sau a unui loc diferit), prin extrapolarea într-un mod realist a dezvoltării socio-politice din prezent.” [Lehnen 2016: 18]

alternative întunecate, absolut tulburătoare, în configurarea cărora ține să respecte aproape toate convențiile tematice ale genului. Din acest motiv, în *Translucid* se pot ușor recunoaște cele mai multe dintre elementele conținutistice pe care le sintetizează undeva Christine Lehnen: „(1) descrierea unei guvernări totalitare; (2) lupta unui individ împotriva unei oprimări colective a drepturilor sale civile; (3) de-individualizarea și lipsa intimității; (4) procedurile eugenic-tehnologice și o anumită suspiciune în privința progresului tehnologic; (5) ierarhiile stricte; (6) izolarea societății descrise; (7) manipularea istoriei; (8) arta degradată în propagandă sau interzisă; (9) semnificarea limbajului pentru percepția realității și (10) natura ca un spațiu de libertate.” [Lehnen 2016: 18] Pe lângă patternurile specifice ficțiunii distopice, prozatoarea valorifică atât experiențele, fie ele autohtone ori globale, de dată pandemică recentă, cât și anumite elemente de mitologie autohtonă (la un moment dat, printre personajele de fundal apar vampirii) și clișee de reprezentare identitară sancționate prompt sau îngroșate până la caricatură.

### ***Translucid*, răul absolut și lumea distopică<sup>2</sup>**

Prima și cea mai lungă parte a cărții, ocupând aproape două treimi din ansamblul textual, constă într-o distopie extinsă, pe care prozatoarea o construiește, în cele mai mici detalii, după modelul textelor clasicizate ale lui Huxley, Zamiatin & co, amestecând însă voit elementele structurale specifice distopiilor totalitare, științifice, respectiv catastrofice [Achim 2021: 45]. Într-un viitor nu foarte îndepărtat, după o nouă criză economică la finele căreia „inculții, adică pozitivistii” [Pârvulescu 2021: 35] ajung la putere, întreaga umanitate, purtând cu înconștientă povara bagajului traumatic pandemic, se transformă brusc întru rău. Inițial în Statele Unite ale Americii, apoi în întreaga lume, tot ceea ce poate însemna organizare sistemică se schimbă radical, după reglementarea câtorva măsuri sinistre care urmăresc, de fapt, destructurarea totală a modelelor sociale cunoscute, extincția intelectualilor și dominația „pozitivștilor”.

Inventarul formelor de coerciție pe care cei din urmă le impun este absolut sinistru. Astfel, sunt interzise toate religiile, principiile, deprinderile și obișnuințele de viață considerate nocive, de la consumul de carne la cel de cultură. Pozitivștilor li se repetă sistematic importanța *principiului de bază promovat de NMS/Noua Mișcare Spirituală* („Toți suntem unul. Și atunci toți trebuie să fim la fel.” [Pârvulescu 2021: 134]) și li se implantează un cip care se poate activa prin apăsarea unei șurubelnițe în cruce – singura cruce permisă, după cum le transmite sinistrul cretin Terminescu, Primarul-Președinte care conduce cu mână de fier noua lume românească (copie fidelă a noii ordini mondiale), după ce electoratul lipsit de educație îl alege din rațiuni frizând ridicolul<sup>3</sup>. Pe scurt, liderul urmat fără crâcnire este fan Terminator și

<sup>2</sup> Această secvență din text are la bază o parte a articolului „*Translucent. The post-covid universe, under the dark sign of Dystopia*” [Ilie 2021: 74-82].

<sup>3</sup> În reconfigurarea lumii românești, așa cum apare ea în debutul romanului *Translucid*, Ligia Pârvulescu respectă o strategie narativă pe care critica genului a identificat-o și a analizat-o lucid încă din anii 80: „romancierul distopic, în loc să recreeze un oarecare fragment al lumii actuale, extrapolează conceptul de actualitate, cu scopul de a-i oferi un cadru holistic, o structură complet alternativă (inevitabil futuristă).” [Aldridge 1984: 135-26]

fan Eminescu, pentru simplul motiv că citise o singură dată primele două strofe din *Luceafărul*. Toate măsurile pe care „Terminatorul culturii și Eminescul noii ordini orașenești” [Pârvulescu 2021: 119] le impune rapid sunt, bineînțeles, aplaudate de masele îndobitocite, care îi admiră patriotismul, spiritul civic și ingeniozitatea – probată, bunăoară, prin graba cu care schimbă toponimia, conform unei reguli strănii ce inversează semantica numelor de monumente, străzi și chiar orașe (Arcul de Triumf devine Arcul Înfrângerii, Calea Victoriei se schimbă în Calea Înfrângerii, iar Calea Moșilor în Calea Copiilor, Bucureștiul se transformă în Tristești, Ploieștiul în Sorești ș.a.m.d.).

Tot în România sunt promulgate pentru prima dată anumite inițiative de uniformizare și dez-umanizare care stârnesc emulație la nivel global; fiind catalogate drept avangardiste, sunt repede preluate în întreaga lume și valorificate ca trepte-cheie în procesul ce are ca miză reală reificarea umanului: „Și ce altceva puteau fi oamenii, decât o adunătură de obiecte puse să funcționeze împreună.” [Pârvulescu, 2021: 51]. Unele inițiative sunt proiectate, dinadins, ca mijloace de ucidere a celor vulnerabili: eutanasierea nou-născuților handicapați, a bolnavilor incurabili și a bătrânilor incapabili să își poarte singuri de grijă. Alte măsuri sunt menite a crea iluzia apartenenței la o comunitate de iluminați, dar în realitate susțin tot îndobitocirea în masă a oamenilor kitsch:

Terminescu terminase ziarele, revistele, editurile, filmele, *www*-ul în cea mai mare parte. Rămăsese televizorul, la care însă nu se mai putea urmări alt program decât cel al puricilor și, eventual, la ore norocoase aleatorii, imaginea mirei. În fiecare seară, pozitivistii stăteau în fața televizoarelor aprinse, pe ale căror ecrane nu se vedeau decât purici. Fuseseră cu toții antrenați să stea în poziție lotus, cu ochii fix în purici, nemișcați, timp de două ore pe seară. Minim. Se revoltaseră împotriva programelor tv și a filmelor și Terminescu decretase, în conformitate cu noua lege NMS, că «meditația în scopuri spirituale cu atenția concentrată pe un purec fix era o metodă *ultraviteziștă* de a atinge iluminarea, iar dacă nu, cel puțin așa își vede fiecare propriul său film și propriul său program, ceea ce încurajează creativitatea.» NMS promovase metoda și în restul lumii, așa încât aceasta era încă o bilă albă în favoarea României pentru a fi primită în blocul puterilor. [Pârvulescu 2021: 119]

*Mutatis mutandi*, această variantă, caricată monstruos, de activitate recreativă – inițial recomandată, ulterior devenită obligatorie peste tot în lume – și, în genere, dependența (pervers legiferată a) pozitivistilor de anumite gadget-uri sau obiecte kitsch (de la cutii de conserve cu hrană vegană până la terifiantele piese de mobilier învelite în sau realizate exclusiv din piele de copil) amintesc de hedonismul tipic mentalității kitsch a burghezilor din clasa de mijloc, care după Matei Călinescu

...este un hedonism de relaxare și deci de natură compensatorie. Iată de ce kitschul se pretează definirii în termenii unei încercări sistematice de a evada din realitatea cotidiană: în *timp* (înspre un trecut personal, semnalat din cultul kitsch al suvenirului; înspre un viitor aventuros, cu ajutorul clișeelelor *science fiction* etc.); și în *spațiu* (către cele mai diverse tărâmurii imaginare și exotice). La nivel practic, preocuparea pentru relaxare cere ca activitățile casnice să fie efectuate cu cât mai puțin efort și cu cât mai mult amuzament; așa

apare gadget-ul (gadget-urile fiind produse de un sector specializat al industriei de obiecte kitsch). Hedonismul clasei mijlocii este, în principiu, deschis, lipsit de prejudecăți, dornic de experiențe noi; această deschidere, nestânjenită de nici un simț critic, explică felul de a fi, tolerant și uneori heteroclit, al lumii kitsch-ului. [Călinescu 2017: 275]

În teribila nouă ordine mondială, configurată maniheist-grosolan și având o țintă unică, demolarea<sup>4</sup> imediată a edificiilor democratice, intelectualitatea este investită cu toate atributele negative cu putință. În consecință, toate *produsele* provenite din sau asociate cu lumea intelectuală sunt interzise: poezia și, în genere, scrisul literar devine ilicit, iar lectura cărților *intelectuale* este prohibită cu desăvârșire. Se desființează toate instituțiile academice, științifice și culturale asociate cu clasa socială percepută drept sursa tuturor relelor lumești (spre exemplu, muzeele fie se dărâmă, fie se transformă în lagăre de intelectuali sau mall-uri pentru pozitiviști). În plus, cu excepția minților luminate autointitulate Spărgătorii de Creiere, grupate în mici și ineficiente nuclee de rezistență, intelectualii sunt uciși sau plasați în lagărele de concentrare, amplasate în puncte cheie precum fostele Buftea, Mogoșoaia, Fabrică de la Brazi ori mai vechiul Institut de Fizică Atomică, în timp ce fostul Guvern se transformă în cel mai crud lagăr de intelectuali din Europa de Est de odinioară.

În același timp, controlul strict al comportamentelor, atitudinilor și chiar al gândurilor este realizat cu ajutorul unor organizații temute, precum Poliția Psihiatrică și Poliția Pozitivistă, care pedepsesc drastic orice derapaj de la singura *normalitate* considerată legitimă, cea pozitivistă. Teroarea este însă întreținută, pervers, și la nivel economic. Adoptarea noii monede cvasi-globale, infantul, are consecințe teribile asupra anumitor categorii sociale vulnerabile, lăsând

...oameni fără slujbe, bolnavi fără medicamente și mame fără copii. Mulți își vindeau copii pe câțiva infanți fabricii de pielărie din Mogoșoaia: noul *trend* al modei bogaților cerea geți, gești, fotolii și canapele făcute din piele fină de copil. Erau foarte scumpe ca produs finit, dar materia brută costa doar cinci infanți bucata. Cu cinci infanți se putea trăi decent o lună. [Pârvulescu 2021: 116]

Din absolut toate orașele locuite de oameni, dispar treptat nu numai indivizii socotiți drept indezirabili, ci și numeroase profesii interpretate drept intelectuale, așadar nocive sau pur și simplu considerate inutile (medicii adevărați, aflăm undeva, nu se mai află decât în lagărele de intelectuali, și acolo în calitate de deținuți). Apar în schimb noi meserii, menite fie a contribui la controlul instinctelor de reproducere și implicit al nașterilor (majorității femeilor, de altfel, ajunse un fel de mașinărie sexuală în toaletele publice, li se permite doar a îngroșa numărul *alăptătoarelor* și al *sugătoarelor*), fie a asigura supraviețuirea în forme hibride a anumitor pozitiviști muribunzi.

---

<sup>4</sup> Să ne amintim că, spre deosebire de utopie, distopia „inventează și deduce posibilele laterale după aceleași procedee, își construiește tot așa peisajul utopic și republica. Totuși, scopul ei nu este de a ne aduce în prezența celei mai bune guvernări. Ea nu construiește pentru a construi, ci pentru a demola. Edificiul ei servește drept exemplu negativ și arată ceea ce n-ar trebui să existe.” [Ciorănescu 1996: 45]

În paralel cu anihilarea umanului, disoluția etapizată a lumii malefice a pozitiviștilor înseamnă și dispariția subită a orașelor, a anumitor regiuni sau țări, finalmente chiar a unor astre (Luna, bunăoară, nu se mai întrevede decât în amintirile nostalgicilor romantici). Un rol esențial în transformarea oribilă a lumii este deținut însă de o fază intermediară, cea a hibridizării. Aceasta începe insidios, ca un proces ce servește pozitiviștilor, facilitându-le deplasarea în mediu, dar are ca țintă însăși pervertirea umanului. De la un punct încolo, în universul întunecat din prima parte a romanului *Translucid* se circulă doar în *biomașini*, niște mecanisme stranie, aproape autonome, create printr-un proces de hibridizare uman-tehnologic care le face apte și pentru alte scopuri. În spitalele înlocuite cu un fel de măcelării sinistre, rudimentare, amenajate în anumite parcări subterane, *biodoctorii* pozitiviști (indivizi fără studii și orice urmă de pregătire medicală, dar cu înclinații recunoscute spre cruzime), pot introduce în corpurile unor oameni pe moarte fragmente de biomașini care declanșează schimbări lente, dar ireversibile, al căror punct final este transformarea lor în Metalici, imuni la orice armă (fie ea biologică ori de alt tip). Majoritatea Metalicilor, a căror naștere este inițial salută de pozitiviștii dormici să se opună astfel morții biologice, nu pot fi deloc controlați; mai mult, dispar fără urme. Puținele exemplare metalice capturate la timp sunt ținute demonstrativ, la fel ca intelectualii și nebunii profund disprețuiți, în beciul fostului Guvern intelectual, într-un fel de cuști menite a le arăta pozitiviștilor „ce i-ar fi putut eventual aștepta în viitor – dacă acești mutanți aveau să se transforme într-o rasă superioară, cel puțin ca forță, sau urmau să fie sortiți dispariției în urma bolii noii ere: Metalizarea.” [Pârvulescu 2021: 274]

### **Kitschul, arta și cruzimea în variantă distopică**

În noua ordine mondială crescută monstruos în *Translucid*, tot ceea ce este implicat în procesul de creare, respectiv utilizare/valorizare a produselor artistice (de la sensibilitatea estetică la piața de artă) capătă cu totul alte accepțiuni și chiar suferă transformări cu adevărat radicale. Pe de o parte, obiectele de artă asociate cu ideea de creativitate autentică, libertate și revoltă intelectuală sunt distruse. Din moment ce, din punctul de vedere al pozitiviștilor, educația și cultura sunt total nenesecare, orice formă de publicație considerată periculoasă este prohibită, iar scrisul de literatură „grea” este interzis. La fel se întâmplă și cu gadget-urile care să faciliteze accesul la informație sau apetitul pentru manifestările artistice. În trecut fie spus, coli albe și pixuri sau creioane pot deține numai pozitiviștii a căror apetență pentru scrisul lejer (pseudo-poezii reprezentând, de fapt, expresia distopică a mai vechilor reportaje realist-socialiste) este recunoscută și în consecință permisă. Desigur, ca în distopiile totalitare cunoscute, cărțile „greilor” gen Kafka, Hesse, Borges șcl. sunt interzise, puținii intelectuali supraviețuitori care își permit riscul de a le păstra ascunzându-le în... frigidere. Gest cu potențial anti-pozitivist și semnificații la vedere: în universul distopic creat de Ligia Pârvulescu, lectura literară devine singura formă de disidență permisă intelectualilor, al căror spirit trebuie

hrănit cu cărți *unice* – spre deosebire de trupul pozitivist, îmbuibat cu hrană ieftină, procurată din „Vega Image-uri ticsite cu produse” *înseriate*. [Pârvulescu 2021: 474]

Pe de altă parte, este permisă proliferarea de obiecte *înseriate*, de un prost gust țipător, care însoțesc omul kitsch în cele mai emblematiche experiențe pozitivistice: în spațiul privat, înțepenirea timp de câteva ore în fața unui ecran de televizor pe care se observă doar pureci (v. *supra*); în spațiul public, spectacolul uciderii elementelor dușmănoase, cu o cruzime ce reiterează, la scară distopică, mai vechiul principiu *panem et circenses*. Obiectele kitsch sunt asociate inclusiv cu ritualurile macabre menite a satisface setea de sânge a indivizilor cu ADN criminal, fiind folosite atât de tortionari, cât și de victimele selectate atent, după cum am văzut, din rândul intelectualilor. Un exemplu elocvent este acela al *metodei Noului Centru Vechi*, eufemism lipsit de imaginație pentru o activitate recreativă pozitivistă de un sadism greu de egalat. Câștigătorii *jocului de-a corporatiștii*, desfășurat în sediile fostelor bănci, transformate într-un fel debaruri prevăzute cu *desk*-uri de care sunt legate victimele umane, primesc drept premiu posibilitatea de a tortura și ucide pe oricine doresc, transformând orice tip de „marfă” (indiferent dacă ea provenea din lagărele de intelectuali sau din fermele de copii) în... sushi uman:

Teatru, jocuri de rol și strategii care, oricât de prost și illogic concepute ar fi fost, erau recompensate de Guvernul Pozitivist cu premii ce constau în satisfacerea oricăror fantezii ale pozitivistului câștigător, atâta timp cât acestea erau, desigur, în concordanță cu NMS. (...) Cele mai căutate baruri erau cele în care, din loc în loc, bufetele erau asezonate cu victime umane, complet dezbrăcate și legate pe birouri, cu tacâmurile frumos aranjate pe abdomen, pentru servire directă cu garanția unei mâncări proaspete – pentru că ce putea fi mai proaspăt decât ceva încă în viață. Aceasta fusese varianta gastronomică pe care pozitiviștii o găsiseră la sushi, având în vedere că NMS le interzicea să facă rău «oricărei alte ființe vii». În spiritul literii NMS, pozitiviștii interpretaseră că cei din aceeași specie nu se încadrau în expresia «altă ființă vie», tocmai pentru că nu erau altă specie. Așa că, pentru a ține omorurile sub control și pentru a furniza un minim de carne pentru cei cu ADN carnivor, guvernul aprobase această modalitate de hrănire. [Pârvulescu 2021: 172]

Victimele feminine cele mai căutate sunt intelectualele sedate cu un cocktail de substanțe menite a le inhiba nu doar IQ-ul, ci și stările care pot provoca reacții nedorite de tortionari (anxietatea, teama, panica șcl.) Ele sunt legate de *desk*-uri prevăzute cu geamuri deasupra cărora scrie SCHIMB VALUTAR și silite să danseze lasciv, cocoțate pe sandale-platformă din plastic transparent, cu tocuri de douăzeci de centimetri. În eventualitatea în care sunt alese de criminali dornici „a primi gratificări sexuale din partea unei victime care avea zâmbetul pe buze, îi îndeplinea orice dorință și-l săruta cu tandrețe în timp ce el, de exemplu, o penetra cu organul în vârful căruia legase un cuțit” [Pârvulescu 2021: 177], victimelor li se administrează și inhibitori de durere. Un artist criminal precum Matei, spre exemplu, care joacă fără greș și câștigă fără efort doar pentru a-și satisface dintr-o lovitură atât instinctele ucigașe, cât și setea de epifanii simili-estetice, deține îndelung râvnitul card de câștigător Super Premium, care îi permite accesul pe terasa de lux de la ultimul etaj al clădirii monstruoase – o altă culme a kitschului în

variantă monstruos-distopică. Acolo, printre mobilele luxoase din lac negru și piele de copil, își poate servi victimele cuinhibitori de durere, dizolvați în șampanie Dom Perignon, turnată, obligatoriu, în pahare de cristal. După care le poate ucide în ritmul și cu instrumentele de tortură pe care le găsește potrivite pentru a-și desăvârși „opera” înțeleasă, programatic, drept o altfel de estetică a cruzimii. Căci piesa de artă perfectă pe care râvnește mereu să o creeze este de fapt un sinistru obiect-om, expus în spații și modalități care amintesc de două dintre criteriile kitsch aplicabile la asocierile de obiecte, teoretizate de Abraham Moles: criteriul antifuncționalității, respectiv criteriul „de autenticitate kitsch”, ce constă în ideea de sedimentare și are la bază „acumularea triumfală a unor trofee de călătorie și a unor mărturii de exotism, trofee care sunt mărturii ale ascensiunii sociale sau socio-economice, dovezi ale seducției exercitate asupra individului de către piață și ale unei gândiri artistice atomizate” [Moles 1980: 52].

Punctul de vedere al monstrului estet este introdus în scena narativă foarte devreme, odată cu episodul greu digerabil al pruncuciderii care va marca poveștile mai multor personaje de prim-plan. Imediat după uciderea prin decapitare a unui băiețel de zece ani, Călin, bărbatul își simte tot trupul inundat de iubire și se dedă extatic ritualului vampiric obișnuit, consumându-i fără grabă sângele. Matei este convins de faptul că adevărata lui natură este aceea a unui prădător care, după o serie de reîncarnări predestinate ca vânător, războinic sau ucigaș plătit, se vede în sfârșit materializat într-un corp căruia terifianta doctrină NMS îi permite să își satisfacă fără urmă de remușcare toate instinctele violente. Mai mult, din perspectiva criminalului neostoit, uciderea, și în special uciderea de copii, înseamnă oprirea bruscă a vieții și încapsularea ei perpetuă într-un moment de grație definitivă, așadar reprezintă suprema formă de artă. În această logică monstruoasă, lipsa propriei reflecții speculare – în treacăt fie spus, un *must* al reprezentării vampirice – este interpretată, strâmb, ca o probă infailibilă a necesității de a ucide și, prin extensie, a propriei estetici a cruzimii. Departe de a-l determina să se simtă vinovat, șirul lung de figuri mature care îi apar în oglindă în locul propriului chip este tradus ca expresie a unei gratitudini motivate absolut halucinant:

Se uită pe pardoseala băii imense pe care zăcea corpul mic, însângerat. Contrastul cu gresia albă îl făcu să se frisoneze. «Lumea nu înțelege arta», își spuse. Suprema artă: să oprești viața în zbor, să nu aștepți să cadă, să o dobori ca pe o gazelă. Atâtea băi, atâtea oglinzi, atâtea chipuri de oameni înecați. În cele din urmă pricepuse: nu erau el cei care apăreau în oglinzi. Erau cei care nu mai apucau să trăiască maturitatea, bătrânețea. Era ca și cum ar fi apărut acolo, maturi, în lumea de dincolo de vâl, și i-ar fi spus: «Uite, de asta m-ai scutit. Mulțumesc.» Sau poate că-i spuneau: «Uite, asta nu m-ai lăsat să trăiesc.» Dar nu, asta nu era adevărat. La orice existau mai multe variante de interpretare. NMS spunea clar: interpretarea corectă era cea pe care o simțea. Iar el simțea că acei oameni îi mulțumeau, prin chipul adulților sau bătrânilor care ar fi putut fi și care îi apăreau de fiecare dată în oglinzi. Așa trebuia să fie. [Pârvulescu 2021: 44-45]

Dacă uciderea copiilor nevinovați precum Călin se consumă repede, în spații heterotopice în care niciun alt spectator nu mai este îngăduit, uciderea lentă a



anumitor intelectuale fără apărare poate fi transformată de Matei în spectacole sinistre, numai bune de întreținut oamenii-kitsch care conduc lumea distopică. Pozitiviștii cel mai bogați (*nababii* noii ordini mondiale) organizează frecvent astfel de spectacole sumbre, după ce plătesc sume grele pentru mai mulți intelectuali pe care îi selectează ca *animale de companie* și pentru întreținerea așa-numiților artiști-artiști până la definitivarea *operelor de artă criminală*. Pentru potențialele victime ca Flam/Lola, perspectiva unei asemenea schimbări de destin este mai rea decât transformarea în sushi uman:

Nu Centrul, nu omorurile ca premii îi îngrozeau atât de tare pe intelectuali, cât perspectiva de a suporta pe termen nedeterminat jignirile, umilințele și grosolăniile pe care ar fi trebuit să le îndure dacă vreun pozitivist se hotăra că-i plăcea culoarea părului vreunuia dintre ei, textura pielii, privirea. Orice. Nu auzise de soarta vreunui intelectual care să fi luat vreo turnură bună nici în acea situație – pozitiviștii bogați care-și permiteau asemenea achiziții erau de o cruzime fără seamăn, iar moartea de care aveau parte ghinioniștii care nimereau într-o asemenea situație era lentă și chinuitoare. Să fii omorât cu încetinitorul – cea mai rea variantă. Răsuflă ușurată la gândul că nu-i povestise și despre asta lui Matei – sadicul ar fi putut să aranjeze în așa fel încât să-și definitiveze opera de artă criminală în palatul cuiva și să stea pe mâncare, băutură și femei până la sfârșit. Această variantă de artă era cea mai scumpă – nababii plăteau animalul de casă, iar premiantul jocurilor din Noul Centru Vechi, dacă era un criminal artist, la invitația bogătaşului, putea să vină să-și cizeleze opera criminală pe viu, zi de zi, sub ochii acestuia și în murmurele de admirație ale invitaților, până în ziua fatidică. [Pârvulescu 2021: 221]

Explicația unei asemenea investiții respectă, desigur, aceeași logică monstruoasă, de sorginte kitsch. Pe de o parte, investitorul își motivează gestul strict economic, înțelegându-l ca pe o dovadă în plus a propriei puteri financiare: „În public doar se mândreau cu puterea financiară care le permitea să facă asemenea achiziții”; pe de altă parte, vede într-o asemenea achiziție posibilitatea de a-și stimula stări pe care le asociază, inconștient, cu epifania: „obiectul de artă era lăsat să putrezească într-un loc ales de cumpărător, care admira astfel pe viu etapele dezintegrării fizice. Această îndeletnicire îi aducea proprietarului stări de reverie și chiar de filosofare – ceea ce nu era tocmai legal, având în vedere litera NMS ce făcea referire la trăirea momentului prezent.” [Pârvulescu 2021: 182]. Nu trebuie să uităm însă că „pentru cumpărătorul de kitsch nu există ideea de prea mult, iar repulsia e înlocuită de o satisfacere deloc spiritualizată” în esență – după cum bine a observat Daniela Petroșel în excelentul său studiu dedicat raportului dintre kitsch și artă. [Petroșel 2021: 147]

La rândul lui, pe lângă rațiunile pecuniare ale acestei oribile forme de *performing* (produsele finite ale crudei sale îndeletniciri sunt la mare căutare pe piața distopică de artă), artistul-criminal acceptă să își facă publice ritualurile torționare dintr-o (ne)firească nevoie de împărtășire aunei convingeri vechi, devalate la un moment dat Lolei/Flam(iniei), în timp ce o îmbrățișează pe un piesă de mobilier ușor de perceput ca o reprezentare metonimică a maleficei lumi kitsch:

Moartea e o artă. Ia timp. Gândește-te câți ani ne ia să murim, de la naștere și până în ziua în care se-ntâmplă. În principiu, zeci de ani. Arta mea e să fac lucrurile să decurgă în așa fel încât prin uciderea ta să se îplinească legile de funcționare ale universului. Tot ce dispare în mod lent, trecând prin toate etapele ce duc spre extincție, este artă – arta universului. Nu am de gând să fac cu tine altceva, spuse mângâindu-i obrazul, apoi se ridică de pe canapeaua din piele de copil, vopsită în negru. [Pârvulescu 2021: 241-242]

Deloc paradoxal, sfârșitul însuși al lui Matei va însemna contopirea până la indistinție cu potențiala sa operă de artă, Flam-Lola, după o fază intermediară (aceea a fuzionării om-mașină). Semnificațiile dublei metamorfoze sunt devoalate abia spre finalul romanului, într-o scenă simbolică, rotunjită în jurul unei referințe ekphrastice pe care o decodifică Eliza. După ce îi arată Trieri mai multe tablouri înfățișând mai multe etape ale vieții Flaminiei/Lola, cea care se va dovedi, cum vom vedea în continuare, adevărata Creație a lumilor traversate de protagoniști va interpreta toate aceste variațiuni identitare ca pași intermediari în procesul de contopire masculin-feminin: „Se opriră în fața tabloului care o arăta pe Tria în barul de lângă Hotelul Ascen din Sorești, devenind FlamMatei prin contopirea Metalică din ultima ei viață – de fapt, conștientizarea propriei sale androginități.” [Pârvulescu 2021: 483]

### **În loc de încheiere. (Im)posibila salvare și adevărata creativitate (distopică)**

În devia(n)tul sistem distopic din *Translucid*, măsurile atroce pe care le-am inventariat *supra* sunt frecvent puse în legătură cu o extensiune aberantă a creativității întunecate, perverse, care – pretinzând că deschide calea către o nouă eră, profund spirituală, a umanului – atinge cu aripa extincției aproape totul. Și totuși, inclusiv în aceste condiții subumane de existență, umanitatea (*sic!*) încă mai poate apela la mijloacele cunoscute de supraviețuire: iubirea și creația. Investindu-le, desigur, cu un rol esențial, scriitoarea – care doar pare că își pregătește lumea alternativă pentru Marea Dezintegrare, în realitate neezitând să o salveze, printr-un final anticipat de anumite transformări de vector apăsat utopic – își schimbă narațiunea într-una pe care cu o sintagmă a lui Darko Suvin aş numi-o *distopie imperfectă*. Pentru că ea îmi amintește de *fallible dystopia*, sub-genul distopic pe care teoreticianul îl delimitează în funcție de prezența a două elemente esențiale: „1. Societatea acțiunii textuale este distopică, într-o extrapolare deschisă față de sau într-o subtilă analogie cu relațiile umane și structurile de forță din realitatea scriitorului; 2. Această nouă Lume Posibilă este revelată ca rezistentă și șanjabilă, de către eroul/eroina noastră, deseori cu mari dificultăți.” [Suvin 2000: 395]

De faptul că, vorba aceluiași critic, nicio realitate distopică nu este perfect coșmarescă ne conving în primul rând destinele celor șase personaje principale, ale căror relații extrem de profunde sfidează legi de existență, spații și timpuri: Magda și Tercălău (de la aventura lor de o noapte și avortul suferit de tânără pleacă, de altfel, tăvălugul de evenimente a căror înlănțuire lasă adeseori impresia de entropie dinadins cultivată), Flam(inia) și Matei (de a căror halucinantă poveste de dragoste,

ce traversează, numai pentru a deveni mai puternică, inclusiv experiențe radicale, precum hibridizarea sau unificarea dureroasă, se leagă numeroase alte fire epice și personaje secundare), în fine, Rosa și Sartald (supremii creatori de frumos – și de lumi – ai cărții, mai mult, cei cărora li se datorează experiențele de iluminare stranie ale celorlalți eroi). Lor li se adaugă, desigur, cântăreața Eliza, ale cărei puteri se vor dovedi la finalul cărții cu adevărat demiurgice. Una dintre complicatele aventuri ale Flaminiei are în centru, de altfel, chiar revelația unei Creatoare-feminine percepute ca arhitecta unei rețele gigantice a cărei reprezentare ficțională amintește, vag, de punctul de plecare al celebrului eseu *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts* [Hayles 2005]:

Creierul Elizei era un oraș – filamentele luminoase pe care stăteau așățați cei trei erau blocurile care-și înălțau materia albastră către bolta întunecată a craniului: un oraș scufundat în valuri de întuneric. După ultimul impuls electric aflaseră că făceau parte dintr-un neuron, dintr-un oraș luminat în noapte, o planetă strălucind în întuneric, o galaxie rotindu-se în jurul propriei axe – așa cum fiecare dintre ei se învârtă în jurul propriului său centru. Eliza era Dumnezeu – creatorul locului în care trăiau. Frecvențele de existență ale lumii porneau de la frecvența ei, de la armoniile ei. [Pârvulescu 2021: 446]

Până la această surprinzătoare devoalare a principiilor de funcționare și mizelor de profunzime ale corozivelor lumi create în *Translucid*, straniețea legăturilor dintre protagoniști se păstrează însă, ba chiar se potențează, nu atât datorită construcției narrative complicate dinadins, cât importanței alocate în trama distopică unui număr redus de scene care trebuie, desigur, interpretate simbolic. Din această perspectivă, în economia deloc constrângătoare (*sic!*) a romanului, un rol esențial îl dețin, pe de o parte, epifaniile ambigue pe care le au eroii în timpul săvârșirii unor acte dintre cele mai sângeroase (castrarea lui Ramon, în restaurantul Mexic, decapitarea lui Călin de către Matei, încercarea aceluiași *ucigaș artist* de a o tortura pe Lola, tentativa sinucigașă a Flaminiei sau încercarea nereușită de auto-exterminare a metalicului în care s-a transformat Dan, tatăl lui Călin), dar și, pe de altă parte, revelațiile cu adevărat luminoase inițiate ca experiențe spiritual-erotice trăite cu o intensitate ce sfâșie pânza neagră a distopiei (v. ritualul aproape mistic căruia i se abandonează, în mai multe rânduri, Magda și Sartland).

Din roman nu lipsesc, bineînțeles, nici evenimentele altfel modelatoare, precum călătoria, în cele mai diverse forme – de la, să spunem, saltul imaginar într-o realitate compensatorie sau deplasarea cu biomășina Madi, deopotrivă în spațiul exterior și în cel interior, a celor patru eroi ce reușesc într-o primă fază să se sustragă, mai ales prin iubire, extincției universale (Magda, Tercălău, Matei și FlamLola) până la călătoria în timpuri și universuri alternative, accesibilă, în partea a doua a romanului, doar celor trei supraviețuitori (Rosa, Flam și Ken) transformați, mai întâi, în entități *translucide*, apoi reîntreșiți, sub formă de Tria. O Tria forțată să treacă prin alte experiențe halucinante, precum recuperarea anamnetică a ultimei sale existențe, sub forma unei proiecții în articularea căreia se ține cont tot de procedeele specifice kitschului. Pentru că, nu-i așa?, „kitschul repetă și imită ceea ce

a fost înainte, transformă predilecția pentru imitație în onestitate și sinceritate, fabrică o rețea de familiaritate și confort” [Binkley 2000: 142]:

O stare febrilă o cuprinse și părăsi în grabă apartamentul de aur, mobilat luxos, și porni să se plimbe în înserare pe străzi, rememorându-și trecutul. La fiecare colț, la fiecare arcuire a aurului, o parte din ea tresărea nostalgic și contempla îndelung locul respectiv. Pe măsură ce înainta și amintirile se reactivau, locul care prilejuise amintirea respectivă prindea viață, fiind populat de energia, personajele și atmosfera din momentul rememorat: sunetul străzii, mirosul covrigilor proaspeți, florăresele din intersecția Moșilor, piața Obor pregătindu-se pentru o nouă dimineață, cu fructele proaspete acoperite de stropii de apă care rămâneau o vreme pe coajă înainte să se evapore în valurile de căldură ale amiezii de vară. Se auzeau tramvaie, lăzi trântite pe asfalt, înjurăturile muncitorilor, mirosul de mici și toate acele amănunte care rămâneau în minte și care, întâlnite în alte locuri și împrejurări, aduceau cu ele alte valuri de amintiri. Singura diferență era că aici totul rămânea în nuanțe de aur: fructe, tramvaie, personaje. Tria contempla totul nemișcată o vreme, apoi își relua încet mersul. Pe măsură ce atenția îi era furată de un alt loc, de o altă amintire, locul anterior începea să-și piardă vitalitatea, personajele începeau să se destrame până când totul devenea cețos, apoi o schiță, pentru ca în cele din urmă să dispară, rămânând în urmă doar clădirile de aur, nemișcate; și tăcerea care învăluia tot. În același timp, un alt colț de stradă prindea viață și tot așa. [Părvulescu 2021: 471-472]

Dar marele mister care li se dezvăluie, după trecerea lor, adeseori chinuită, prin mutații deconcertante privește Creația însăși – adevărata supratemă a cărții, cum bine a observat cunoscuta prozatoare Doina Ruști, în prefața ficțiunii *translucide*. Pe lângă discretele derapaje confesive ale Magdei, având ca pretext incapacitatea captivilor într-un univers totalitar de a se exprima scriptural la modul cel mai autentic, există în roman o serie de embleme organizatoare de sens meta-textual, inserate însă ca și întâmplător în noduri cu totul diferite din țesătura factuală. Deși melodia Elizei, pe versuri ce vorbesc, fără ocolișuri perdante, de importanța întregirii, a raportării la o alteritate radicală care să rotunjească ființa („Poți locui într-o poveste construiești orice/ un trup care își netezește frisoanele cu mâna altcuiva/ un întreg/ rupt în trei/ totul se leagă.”), acompaniază deseori căutările de semn erotic sau artistic ale personajelor, cu adevărat relevante, la acest capitol, mi se par referințele cu miză ekphrastică: analogiile între diferite chipuri, peisaje ori momente ficționale și picturile lui El Greco, inserțiile descriptive de pânze panotate în muzeul Turner (ale căror ecouri îi sunt activate Trieri, după întregire), dar mai ales corespondențele dintre anumite linii de existență distopică sau eutopică și un cunoscut tablou de Diego Rivera, reprezentând o vânzătoare de cale, a cărei înțelegere le obsedează până spre final pe Magda și pe Flam. Aglutinarea ingenioasă a trimiterilor picturale dovedește, o dată în plus, faptul că în spatele căutărilor unor personaje de prim-plan se ascunde o neostoită apetență pentru actul creator.

Spre deosebire de criminalul Matei, toți ceilalți protagoniști din *Translucid* percep Creația fie ca modalitate superioară de expresie a ființei în sfârșit eliberate de captivitatea în spațiu, timp sau corp, fie ca adevărata responsabilitate ontologică, așadar, pe scurt, ca unicul catalizator al existenței. Indiferent de maniera și

contextul în care se materializează, aceasta țintește însă mereu spre refacerea androginiei originare, după cum o informează în final Creatoarea absolută, Eliza, pe finalmente întregita Tria (cea recompusă din Flam, Rosa și Ken/Călin):

Creatorii nu pot fi decât Creatoare. Tot ce există ca formă materială în Universul nostru funcționează pe baza principiului creator feminin. La origini nu există separare. Creatorul acestui Univers e androgin. Pentru a putea crea, a desprins o parte din el – cea feminină, rămânându-i cea masculină. Astfel, creația are loc conceptual, la origine, în partea masculină. Toate planurile care se află sub cel originar se materializează prin partea feminină, acea parte desprinsă din Creator. Tot ce există este feminin. Eu, tu, planetele. [Pârvulescu 2021: 481]

Cu toate că finalul romanului se deschide, astfel, către multiple piste de interpretare cu detentă comparatistă (v., spre exemplu, posibilele corespondențe cu așa-numitele *feminist dystopias* apărute în diferite spații europene și americane începând cu anii 60, dar și numeroasele trimiteri la romanele preferate ale autoarei, de la *Lupul de stepă* al lui Herman Hesse la *Dune* al lui Frank Herbert), *Translucid* stăruie îndelung în mintea cititorului nu prin detenta intertextuală, ci prin felul în care meditează, mai mult sau mai puțin voalat, pe marginea unor topici suspect de asemănătoare cu cele puse în lumină de unii dintre cei mai cunoscuți teoreticieni ai kitschului. Să ne amintim, bunăoară, aserțiunile lui Binkley despre strădania kitschului care

...lucrează pentru a încorpora consumatorii săi, pentru a reface rezervele securității ontologice și pentru a asigura sensul unei coerențe cosmice într-o lume instabilă, a schimbării, inovației și creativității. În mod special acolo unde kitschul ne solicită la modul cel mai agresiv sensibilitatea estetică, în apelul său repetat la sentiment, kitschul își propune să își re-integreze consumatorii săi la cel mai «profund» nivel personal. Tocmai prin devierea creativului, a inovativului și a nesigurului, kitschul avansează repetitivul, securizantul și confortabilul, furnizând asigurarea că ceea ce va veni seamănă cu ceea ce a mai fost, că hazardurile inovării și nesigurului sunt departe, că suntem în siguranță în rutinele unui gen lipsit de aventuros. [Binkley 2000: 135-136]

*Mutatis mutandis*, ele par a se potrivi perfect, cel puțin până la un punct, întunecatei lumi kitsch pe care o configurează primele câteva sute de pagini din ficțiunea Ligiei Pârvulescu. Pentru că și acolo unde sensibilitatea estetică ne este solicitată la modul cel mai agresiv se mizează mult pe devierea creativului, a inovativului și a nesigurului sau se avansează iluzia repetitivului, a securizantului și a confortabilului – sigur, unul atentlegiferat/institutionalizat. În timp ce ultima parte a cărții, deși pare a deplasa accentul de pe distopic pe utopicul tehnologizat mai peste limitele îngăduite, furnizează tocmai asigurarea că ceea ce va veni seamănă într-un mod straniu cu ceea ce a fost, că mai devreme sau mai târziu vom fi cumva în siguranță.

**BIBLIOGRAFIE**

- Achim 2002: George Achim, *Iluzie și distopie în cultura română*, Cluj-Napoca, Editura Limes.
- Aldridge 1984: Alexandra Aldridge, *The Scientific World View in Dystopia*, Ann Arbor Mitch, UMI Research Press.
- Binkley 2000: Sam Binkley, “Kitsch as a Repetitive System. A Problem for the Theory of Taste Hierarchy”, în *Journal of Material Culture*, vol.5 (2), pp. 135-142.
- Ciorănescu 1996: Alexandru Ciorănescu, *Vîitorul trecutului. Utopie și literatură*, București, Editura Cartea Românească.
- Clacys 2020: Gregory Clacys, “The Origins of Dystopia. Wells, Huxley and Orwell, in Gregory Clacys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge NY, Cambridge University Press, pp. 107-134.
- Hayles 2005: Katherine N. Hayles, *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, The University of Chicago Press.
- Ilie 2021: Emanuela Ilie, “Translucent. The post-covid universe, under the dark sign of Dystopia”, în *Journal of Romanian Literary Studies*, 27, pp. 74-82.
- Lehnen 2016: Christine Lehnen, *Defining Dystopia. A Genre Between The Circle and The Hunger Games. A Functional Approach to Fiction*, Tectum Verlag.
- Moles 1980: Abraham Moles, *Psihologia kitsch-ului. Arta fericirii*, traducere Marina Rădulescu, București, Editura Meridiane.
- Pârvulescu 2021: Lîgia Pârvulescu, *Translucid*, prefață de Doina Ruști, București, Editura Litera.
- Petroșel 2021: Daniela Petroșel, “Kitch vs. Artă”, în *Meridian critic*, 1 (36), pp. 139-148.
- Suvin 2010: Darko Suvin, *Defined by a Hollow. Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*, Peter Lang AG, International Academic Publishers.