

SEDUCĂTOAREA DIN FLORENȚA: PROBLEMA SIMULACRULUI ÎN ROMANTISMUL ARTIFICIAL AL LUI SALMAN RUSHDIE

(THE ENCHANTRESS OF FLORENCE: THE PROBLEM OF SIMULACRUM IN SALMAN RUSHDIE'S ARTIFICIAL ROMANTICISM)

Gabriel-Marian MITREA

Școala Doctorală Litere, Universitatea din București

Abstract: *Se știe că visul este unul dintre cele mai valorificate motive literare din literatura universală. Privind în urmă la o mare cantitate de imagini și resurse artistice, nu s-ar putea tăgădui că oniricul a cunoscut metamorfoze dintre cele mai profunde și multiple. De la visele profetice ale culturii antice, care făceau din om receptaculul mesajului divin, până la postmodernism, visul a trecut prin numeroase forme artistice. Scopul acestui scurt articol este să relaționeze conceptul simulacrului cu profunda schimbare pe care o suferă visul în romantismul demitizat, artificial, al lui Salman Rushdie. Cercetarea se va limita la un singur roman, și anume Seducătoarea din Florența. Dacă romantismul a valorificat din plin instrumente artistice cu ajutorul cărora s-a glorificat frumusețea, Salman Rushdie, în calitate de scriitor postmodernist, ilustrează într-o cheie ludică categoria frumosului prin evidențierea artificialității sale.*

It is known that the dream is one of the most utilized literary motifs in world literature. Looking back at a vast array of images and artistic resources, one cannot deny that the oneiric has undergone some of the most profound and varied metamorphoses. From the prophetic dreams of ancient cultures, which made the human being the vessel of divine messages, to postmodernism, the dream has passed through numerous artistic forms. The purpose of this short article is to relate the concept of simulacrum to the profound change the dream undergoes in the demystified, artificial romanticism of Salman Rushdie. The research will be limited to a single novel, namely The Enchantress of Florence. While romanticism fully valued artistic tools that glorified beauty, Salman Rushdie, as a postmodern writer, illustrates the category of the beautiful in a playful key by highlighting its artificiality.

Keywords: *simulacra; Salman Rushdie; artificial; postmodernism; romanticism;*

Introducere: simulacrul și postmodernismul

Nu multe sunt cercetările care au mizat pe o estetică a simulacrului. În *Poetica postmodernismului*, Linda Hutcheon susținea că nu există simulacre în literatura postmodernistă. Dar autoarea nu și-a propus să ajungă la o bună înțelegere a conceptului, ci doar să-l atace pe Baudrillard. În prefața studiului, Hutcheon afirmă că „postmodernul nu marchează nici o schimbare radical-utopică, nici un declin lamentabil către simulacre aparținând hiperrealului” (Hutcheon 13). Expresia utilizată pentru a defini simulacrul – „declinul lamentabil” – trădează o judecată de valoare, complet străină gândirii lui

Baudrillard. Căci simulacrele nu implică un „declin”. Prin ele nu circulă nicio morală. Dincolo de acest aspect, Hutcheon se raportează la Baudrillard în lumina a ceea ce ea numește „teoriile nihiliste ale excesului și decadenței (Nietzsche, Bataille, Baudrillard)” (Hutcheon 350). În ce anume constă nihilismul acestor teorii, aici Hutcheon evită să abordeze problema și se mulțumește doar să folosească termeni generali, fără însă să-i aprofundeze, comportament care se va confirma în continuare. Hutcheon susține că studiul lui Baudrillard despre simulacre și simulare substituie „analiza practicii postmoderne actuale cu o viziune apocaliptică generalizată, care spulberă diferențele și respinge posibilele impulsuri creatoare și contestatare din cadrul postmodernismului” (Hutcheon 351). Din nou se reflectă aceeași formulare a problemei în termeni morali („o viziune apocaliptică generalizată”), la fel ca în prefață.

Simulacrele nu reprezintă „apocalipsa generalizată” a culturii postmoderne. Și cu atât mai puțin neagă „impulsurile creatoare”. În *Simulacre și simulare*, Baudrillard se întreabă: „Ce nouă scenă se poate redeschide, în care s-ar putea rejuca nimicul și moartea ca provocare, ca miză?” (Baudrillard 115). Și mai departe, întâlnim afirmația: „Nu mai există apocalipsă (...). Gata cu apocalipsa, azi avem de-a face cu precedența neutrului, a formelor neutrului și cu indiferență” (Baudrillard 115). Deci în totală contradicție cu presupunerile pe care le face Linda Hutcheon. Apocalipsa nu mai este posibilă, pentru că s-a instaurat astăzi o stare pasivă de fascinație sau indiferență, iar aceasta se dovedește a fi eminentamente conduita nihilistului: „Or fascinația (opusă seducției, care era atașată de aparențe, și rațiunii dialectice, care era atașată de sens) este o pasiune nihilistă prin excelență, e pasiunea specifică modului dispariției” (Baudrillard 115). În acest context, Baudrillard întrevăde soluția asumându-și condiția de nihilist: „Sunt nihilist” (Baudrillard 116). Dar nihilismul lui Baudrillard trebuie plasat în același plan cu „nihilismul activ” pe care l-a introdus Friedrich Nietzsche. Este adevărat că vede în postmodernitate dispariția sensului: „Constat, accept, îmi asum, analizez a doua revoluție, aceea din secolul al XX-lea, cea a postmodernității, care e imensul proces de distrugere a sensului, egal cu distrugerea anterioară a aparențelor” (Baudrillard 116). Însă tocmai în această lipsă generalizată de sens, în acest „destin de inerție a unei lumi saturate” (Baudrillard 116), el a întrevăzut posibilitatea altui sens radical, un sens rezultat din intensificarea delirantă a lucrurilor: „Acesta poate fi propriul nostru mod de distrugere a finalităților: a merge mai departe, prea departe în același sens – distrugere a sensului prin simulare, hipersimulare, hipertelie” (Baudrillard 116). Baudrillard nu acceptă sub nicio formă inerția, fascinația, pasivitatea, nihilismul pe care imaginile „hiperrealității” le promovează: „Dacă am de ales între a fi nihilist și a privilegia acest punct de inerție și analiza acestei ireversibilități a sistemelor până la un punct de neîntoarcere, atunci sunt

nihilist” (Baudrillard 117). În aceeași ordine de idei: „Dacă am de ales între a fi nihilist și a fi obsedat de modul dispariției, și nu de modul de producție, atunci sunt nihilist” (Baudrillard 117). Iată de ce nu este indicat să reducem perspectivele unor gânditori ca Nietzsche sau Baudrillard la nihilism pur și simplu, așa cum procedează Hutcheon, pentru a termina rapid cu asemenea teorii. Nihilismul lui Baudrillard este de factură activă, creatoare, fecundă.

În loc să interogheze profund conceptul simulacului, Linda Hutcheon preferă să-l ironizeze folosind expresia „lamentațiile lui Baudrillard” (Hutcheon 351). Hutcheon consideră că literatura postmodernistă „acționează în sensul contestării «simulacrizării» procesului culturii de masă” (Hutcheon 351). Motivul principal care stă la baza acestei atitudini este că literatura și-ar propune să pună sub semnul întrebării „ceea ce înseamnă «realul» și cum îl putem cunoaște” (Hutcheon 351). Dar teoria ei se oprește în acest punct mort, fără a spune ceva despre „real”. Formula cu care autoarea s-a impus, „metaficțiune istoriografică”, nu este suficient de clară în absența delimitării conceptului de „real”. Cunoașterea „realului” este o sarcină ambiguă, în special în literatură, unde avem de-a face, cel mult, cu un joc de-a „realul”, când ne prefacem că ceea ce citim ar putea constitui o „realitate”. Hutcheon mai pretinde și că Baudrillard acordă interogației un caracter de „valoare”. Prin aceasta, simulacul se confundă cu o ideologie: „A pretinde că interogarea înseamnă valoare comportă o dimensiune ideologică” (Hutcheon 352). În limita în care-și propune să submineze „sistemul hiperrealist”, teoria lui Baudrillard creează o altă ideologie, căci „provocarea ideologiei dominante constituie, ea însăși, o altă ideologie” (Hutcheon 352). Argumentul ar fi valabil dacă Baudrillard ar favoriza o nouă ordine culturală în detrimentul alteia. Atunci da, ar acorda valoare interogației. Însă gândirea lui Baudrillard nu interoghează nimic. Mai curând întreprinde o analiză „minuțioasă” asupra lucrurilor. Simulacrele escamotează posibilitatea de a interoga sau nega ceva. Ele sunt de o radicalitate insolubilă: preferă să prelungească jocul aparențelor până în seducție, să treacă simularea în (hiper)simulare, până în punctul în care moartea¹ devine „miza” jocului. Cu alte cuvinte, Baudrillard nu interoghează „sistemul”², ci întrevede soluția chiar în miezul lui.

Este limpede în acest punct că observațiile lui Hutcheon suferă de tendențiozitate. De aceea, ea s-a grăbit să tragă concluziile în ceea ce privește

¹ „Death must be played against death: a radical tautology that makes the system’s own logic the ultimate weapon” (Baudrillard 26).

² Pentru a determina implozia „sistemului” prin (hiper)simulare, printr-o „hiperlogică a morții și a distrugerii” ce angajează reversibilitatea, Baudrillard propune o știință patafizică: „The only strategy against the hyperrealist system is some form of pataphysics, «a science of imaginary solutions»; that is, a science-fiction of the system’s reversal against itself at the extreme limit of simulation, a reversible simulation in a hyperlogic of death and destruction” (Baudrillard 26). Toate traduceri din engleză în română îmi aparțin.

conceptul simulacrului. Contrar perspectivei lui Hutcheon, alți teoreticieni au preluat noțiunea lui Baudrillard și au încercat să-i afle aplicabilitatea în plan literar.

Simulacrul în teoriile literare

Literatura de specialitate nu cunoaște încă un studiu complet în centrul căruia să se afle simulacrul, cercetat pe coordonata lui filosofică, culturală, dar și – mai ales – literară. Există, totuși, câțiva teoreticieni care merită menționați.

Madelena Gonzalez a scris un articol în care analizează romanul lui Salman Rushdie, *Furie*, din perspectiva simulacrului. Protagonistul romanului este Malik Solanka, un profesor devenit cunoscut pentru TV show-ul cu păpuși vorbitoare bazat pe povestirile lui. Acțiunea se complică în noaptea în care Malik se trezește cu un cuțit în mână deasupra soției și a fiului său, fără să știe cum a ajuns în acea situație. Primul lucru pe care dă vina este o păpușă, cunoscută mai târziu ca „Isteața”. Solanka însuși este creatorul ei, scriind povestiri cu păpuși implicate în diverse evenimente politice ce au loc pe o planetă imaginară, Galileo-1. Interesant este că spre finalul romanului, păpușile devin „reale” pentru situația politică a unei insule, acolo unde Malik își întâlnește dublul, pe Jack. Gonzalez abordează dublul prin raportare la „principiul realității”, pus în pericol într-o societate a mass-mediei. Aceasta este o bună ocazie pentru jocul simulării, așa încât realul poate fi salvat numai „dând substanță dublului său imaginar”³ (Gonzalez). Intervenția păpușilor în structura politică reduce realitatea la copia unei ficțiuni care, la rândul ei, este deja o copie degradată. Prin urmare, jocul simulării se aseamănă cu o reflectare în oglindă atât de specifică procedului de *mise en abyme*. Gonzalez mai remarcă scenariile artificiale pe care Rushdie le folosește, scenariile preluate din diverse surse media. Conform articolului, noțiunea simulacrului desemnează imagini a căror proiecție fantomatică dovedește că în spatele lor nu se află nimic, niciun original. Simulacrele ascund lipsa referentului prin crearea unor scenarii false, ele „invitându-ne să chestionăm ordinea transparentă a lucrurilor”⁴ (Gonzalez). Astfel, estetica simulacrului este cea mai bună oportunitate pentru formarea unei „iluminate conștiințe de sine în calitate de posibilă contra-narațiune”⁵ (Gonzalez). În opinia autoarei, „spectrul globalizării”, responsabil pentru emergența simulacrelor, poate atrage atenția asupra naturii defectuoase a consumului. Teoria pe care o propune Madelena Gonzalez se potrivește romanului lui Salman Rushdie, cu mențiunea că face din simulacru instrumentul conștiinței „iluminate”, introducând subtil ideea de

³ „the only way to save the principle of reality is to hide the fact that the real is no longer real by giving substance to its imaginary double”

⁴ „However, at the same time, this ghostly presence signals frantically towards the empty stage, inviting us to question the transparent order of things”

⁵ „(...) an enlightened self-consciousness as possible counter narrative”

progres, complet străină gândirii lui Baudrillard. Așa se explică de ce articolul se încheie într-o notă morală, prin denunțarea democrației defectuoase. Simulacrele însă nu se ocupă de ceea ce este bine sau rău. În accepția lui Baudrillard nu există o judecată etică.

Filip Lipecký este un alt critic care a dezbătut problema simulacrului în literatură. Articolul lui, „Simulacrul în SF” („Simulacra in Science Fiction”, 2014), vizează aplicabilitatea conceptului în plan literar. Începutul lucrării definește simulacrul ca „instrument de negociere a autenticității într-o condiție a ambiguității”⁶ (Lipecký 1). În următoarea frază, autorul afirmă că „realizarea inautenticității ne conduce către valorile adevărate”⁷ (Lipecký 1). Teza principală a lui Lipecký vizează procesul de identificare a autenticului, îngreunat de multiplele straturi ale falsului. Este o adevărată muncă de Sisif (Lipecký 5). Teoria își găsește astfel aplicabilitatea în literatura SF și se dezvoltă în jurul autenticului, pierdut într-o lume plină de simulacre.

Simulacrul a fost corelat cu literatura SF și de Amanda Pavan Fernandes, într-un studiu mai amplu și mai complex decât cele două articole invocate anterior. Raportându-se la un articol scris de Csicery-Ronay, care definește literatura SF ca „artă a simulării”, autoarea continuă acest punct de vedere prin introducerea altor exemple personale. Fernandes aduce un element nou în teza sa, deoarece împarte în două categorii studiile asupra simulacrului în funcție de ceea ce ea numește abordări „supra-media” și „intra-media”⁸ (Fernandes 29). Primele abordări ar viza „comentarii asupra modului în care mediul sau arta s-au schimbat potrivit comercializării semnelor”⁹ (Fernandes 30). Cu alte cuvinte, simulacrul este privit ca o instanță exterioară ce a ajuns să „contamineze” literatura ca urmare a modificărilor socio-culturale. Fernandes rezervă expresia de abordare „intra-media” a simulacrului, pentru a indica nu modul în care acesta, în calitate de proces cultural, afectează literatura, ci pentru însușirea lui de a se găsi în structura internă a textului (Fernandes 32). Aici importantă este capacitatea simulacrului de a forma o lume (Fernandes 33). Deși nu este corelat direct cu ideea de lumi posibile, simulacrul dobândește o valoare ontologică, întrucât se raportează la modul în care se naște o lume. Intențiile lui Fernandes sunt clare în această privință: „Această disertație analizează complicațiile care apar în reprezentarea unui simț al realității în literatură, cu simulacrul lui Baudrillard ca ajutor

⁶ „Simulacra are viewed as a tool for negotiating authenticity in a condition of ambiguity”

⁷ „The realization of the inauthentic leads us towards true values”

⁸ „After researching academic and critical production on how Baudrillard’s simulacrum becomes a framework for analysing cultural objects (movies, games, books, to name a few), I came to notice two complementary uses of the concept, that I will conversely call supra-media and intra-media approaches”

⁹ „Supra-media approaches, when outlining cultural criticism via Baudrillard’s simulacrum, are mostly commentaries on how one medium or art has changed according to the commodification of the sign”

metodologic”¹⁰ (Fernandes 35). Ideea este foarte prețioasă pentru acele cercetări care plasează simulacrul în inima structurii literare. Dezavantajul teoriei este înțelegerea defectuoasă a simulacrului. Autoarea consideră că Baudrillard a valorificat conceptul într-un sens negativ, apocaliptic. De aceea simte nevoia ca în finalul lucrării să adopte o distanță față de teoria lui Baudrillard. Concepția ei nu ar păstra componenta negativă a simulacrului (Fernandes 178). Pentru Fernandes, simulacrul este un instrument al subiectului, al puterii de decizie a agentului. Este un moment care trezește conștiința de sine a personajului și antrenează implicit ideea de progres. Luând act de simulacre, personajele pe care Fernandes le invocă se caracterizează prin capacitatea lor de a ieși în afara ordinii simulacrelor (Fernandes 181-182), pentru a se înălța la sfera libertății umane. Ceea ce este o judecată etică, bazată pe discrepanța dintre ordinea falsă a simulacrelor și libertatea autentică. Dacă rămânem însă fideli teoriei lui Baudrillard, atunci artificialul și falsul – elementele simulacrului – nu mai formează o dialectică cu ceea ce este autentic. În concepția lui Jean Baudrillard, moartea poate căpăta un sens în societatea actuală doar cu ajutorul pasiunii artificialului, care reanimă ceva din pasiunea sacrificiului din cadrul societăților arhaice (Baudrillard 185). Simulacrele pe care Baudrillard le căuta au puterea de a reface natura simbolică a morții cu ajutorul artificialului, unde simbolicul echivalează cu a da și a primi moartea, adică cu reversibilitatea. Altfel spus, artificialul nu este depășit printr-o conștiință critică, ci escaladat către extreme. „Hiperlogica distrugerii și a morții” trece prin artificial și abuzează de logica lui până la „implozie”, termen îndrăgit de Baudrillard.

O altă cercetare asupra simulacrului literar este un scurt articol scris prin colaborarea a mai multor autori: Ghezzani, Giovannelli, Rossi, Savettieri. Articolul prezentat în continuare se numește „Intrând în lumea simulacrelor” („Entering the Simulacra World”, 2022). De la început, articolul face o distincție foarte importantă între simulare și reprezentare. A reprezenta un obiect înseamnă a valorifica principiul clasic de *mimesis*. Reprezentând un obiect, se întreține legătura cu un referent din realitate, așa încât relația dintre copie și model să fie funcțională. A simula, în schimb, înseamnă a replica „o ființă, un obiect sau o condiție reală prin disimularea calităților lor artificiale, ca și cum ar fi de fapt condiții, obiecte sau ființe reale”¹¹ (Ghezzani, Giovannelli, Rossi, Savettieri 2). Diferența dintre cele două categorii se justifică prin ideea lui Baudrillard că simulacrul nu se referă la nimic altceva în afară de sine însuși. Articolul introduce simulacrele literare în concordanță cu schimbările culturale, plasându-le în sfera discuțiilor despre „trans-” și

¹⁰ „This dissertation analyses complications that arise in representing a sense of reality in literature, with Baudrillard’s simulacrum as methodological aid”

¹¹ „(...) a real being, object or condition through the dissimulation of their artificial qualities, as if they were actually real conditions, objects and beings”

„post-uman”. Cea mai interesantă idee este reîntoarcerea unei alterități „post-umane” „care străpunge în mod misterios suprafața artificială a simulacrelor și eludează controlul uman”¹² (Ghezzani, Giovannelli, Rossi, Savettieri 8).

Un alt punct de vedere interesant îi aparține Ursulei Kluwick, autoarea studiului intitulat *Explorând realismul magic în ficțiunea lui Salman Rushdie* (*Exploring Magic Realism in Salman Rushdie's Fiction*, 2011). Cartea are o secțiune dedicată conceptului de simulacru. Kluwick îl aplică la romanul lui Salman Rushdie, *Seducătoarea din Florența*. Teoreticiană amintește episodul în care seducătoarea, Qara Köz, se dedublează. „Oglinda” – servitoarea ei – i se aseamănă întru totul. Conform lui Kluwick nu mai există original, ci doar două simulacre care reprezintă proiecția fanteziei masculine asupra femeii perfecte (Kluwick 91). Kluwick intuiește bine că seducătoarea este un construct predeterminat. Dar observațiile ei capătă un caracter feminist atunci când invocă expresii ca „fantezia masculină” sau „simulacru dorinței masculine creat de actele de vorbire masculine”¹³ (Kluwick 91). Kluwick oferă un alt exemplu de simulacru prin raportare la romanul *Versetele satanice*. Relația dintre Saladin și Pamela ar fi o legătură falsă, prin prisma ideii că acesta vede în ea oportunitatea de a poseda însușirea unui veritabil englez. Pamela ar ilustra aspirațiile lui către statutul de *gentleman* englez (Kluwick 92). Un alt simulacru este dat de statutul pe care-l are Vina în romanul *Pământul de sub tălpile ei*. Personajul feminin dispare după ce are loc un cutremur neașteptat. Datorită popularității ei de cântăreață, oamenii încep să-i demultiplie imaginea. Personajul absent, Vina, ar deveni astfel un semnificant volatil, lipsit de substanță proprie (Kluwick 93). De asemenea, mai există în roman și Mira, varianta „anacronică” (Kluwick 94) a Vinei. Simulacru dezarticulează raportul dintre original și copie, pentru că Vina reprezintă multe alte femei diferite, una dintre ele fiind Mira, care nu poate fi interpretată ca o simplă reproducere (Kluwick 95). Punctul de vedere al Ursulei Kluwick este completat de legătura simulacrului cu procedeul de *mise en abyme* (Kluwick 95). Impresia de *mise en abyme* provine din abilitatea simulacrelor de a deconstrui identitatea prin eliberarea copiilor de original.

Simulacrele vădesc fundamentul labil al realității, rotirea ei în gol. Nu este atât vorba despre absența originalului, cât despre capacitatea copiei de a *simula* originalul. În acest sens, Mira nu-și are modelul în Vina, care ar fi „originalul”. Mira și Vina sunt diferențe ale altor diferențe, variații pe care le

¹² „Without taking anything away from psychological explanations, the supernatural dimension of these figures concurs with the revival of beliefs that do not seem to have been overcome by modern rationality. Their return joins ranks with an inhuman or even posthuman «otherness», which mysteriously breaks through the artificial surface of simulacra and eludes human control”

¹³ „The same is, of course, true of the prostitutes who are doubled across time and space, as simulacra of male desire created in male speech acts”

apropie ceea ce Michel Foucault numea „falsitatea părelnicului”¹⁴. Cu alte cuvinte, asemănarea nu este exterioară, rezultată ca urmare a legăturii cu un model prim pe care-l imită, ci interioară. Și mai precis, simulacrele nu reproduc o imagine, ci simulează originalul până la limita în care însăși distincția dintre original și copie, dintre fals și adevărat nu se mai aplică.

O altă perspectivă asupra simulacrului literar o întâlnim în studiul lui Anshuman A. Mondal, „Pământul de sub tălpile” ei și „Furie”: reinventarea spațiului („*The Ground Beneath Her Feet*” and „*Fury*”: *The Reinvention of Location*, 2007). Un exemplu de simulacru este oferit în relație cu romanul *Furie*, scris de Salman Rushdie. Păpușile sunt interpretate ca echivalentul celebrităților, deși ele în sine nu constituie o realitate. Mondal argumentează că reprezentarea se confundă cu realitatea. În orizontul „hiperrealității”, numai ceea ce este vizibil semnifică (Mondal 175). Celebritățile, prin puterea mass-mediei, se insinuează în realitatea telespectatorilor, așa încât hotarul dintre cele două spații se uniformizează. În acest context, relația dintre Vina și Ormus încetează să mai semnifice ceva în măsura în care este reproducă neîncetat prin mijloacele media. Ea se pierde în acea zonă care golește semnul de sens. Vina și Ormus devin astfel simple semne ale vremii (Mondal 175). Perspectiva autorului asupra simulacrului se bazează deci pe vederea sensului realității ca urmare a „transparenței” imaginilor, concept regăsit în teoria lui Baudrillard. Pe calea aceasta, simulacru nu mai este tratat atât ca instrument literar, cât ca efect al mass-mediei.

Rezultă că majoritatea interpretărilor pun în lumină pierderea unui anumit sens al realității. Noțiunea simulacrului gravitează în jurul ideii că ceea ce credem a fi original, unic, identic cu sine, este, de fapt, ceva ce se regăsește deja produs, ca o copie a altor copii, ca o diferență imposibil de suprimat. Ce nu s-a remarcat însă în critica literară este natura comică a simulacrului.

Natura comică a simulacrului

Conform studiului lui Henri Bergson, *Râsul*, sursa principală a comicului ar proveni de la calitatea pe care o are imaginația la copil. Bergson se referă metaforic la vârsta copilăriei ca „briză parfumată care ne trimite prin sufluri din ce în ce mai rare un trecut din ce în ce mai îndepărtat” (Bergson 60). Există o discontinuitate între plăcerea pe care o are copilul pentru joc și plăcerea adultului pentru ludic. Comicul readuce în prim plan plăcerea copilului pentru joc. În ochii lui, păpușile cu care se joacă prind viață prin „sfori” imaginare (Bergson 60). Aceleași „sfori” imaginare se găsesc, „diminuate din cauza uzurii, în firele care leagă situațiile din comedie” (Bergson 60). Procesul prin care „copilul își face marionetele să crească” se transferă în personajele din

¹⁴ Formulată succint, cea mai bună definiție pe care Foucault i-o acordă simulacrului este „falsitatea părelnicului, semănarea (*la semblance*) însăși a simulacrului” (Foucault 161).

comedie. Pe calea aceasta, o primă concluzie la care ajunge Bergson este următoarea: „*Este comic orice aranjament de acte și evenimente care, inserate unele în celelalte, ne dau iluzia vieții și senzația certă a unui aranjament mecanic*” (Bergson 60). Un procedeu important cu ajutorul căruia comedia surprinde latura mecanică și artificială a umanului este repetiția (Bergson 62).

Continuându-și raționamentele, Bergson ajunge la o altă concluzie interesantă. Mai întâi observă cum majoritatea personajelor comice sunt posedate de o idee fixă de care nu se pot desprinde: „Spiritul care se încăpățânează va sfârși prin a alinia lucrurile la ideea lui, în loc de a-și regla gândirea în conformitate cu lucrurile. Orice personaj comic se află, așadar, pe calea iluziei pe care tocmai am descris-o, iar Don Quijote ne furnizează tipul general al absurdității comice” (Bergson 142). Bergson încearcă în continuare să acorde un nume acestei „inversări a gândirii sănătoase” (Bergson 142). Este o formă de nebunie, dar o nebunie care se încadrează încă în anumite limite. Ar putea exista o formă „normală” de nebunie? Bergson o numește „o nebunie rizibilă” (Bergson 142). Ea „nu poate fi decât o nebunie care se poate concilia cu starea de sănătate generală a spiritului, o nebunie normală ca să zicem așa” (Bergson 142). Cea mai bună formă a acestei nebunii „normale” o aflăm în starea de vis, ea singură potrivindu-se cu „asocieri de idei ca în alienare”, având „aceeași logică singulară ca în ideea fixă” (Bergson 142). Concluzia este următoarea: „Fie analiza noastră este inexactă, fie ea ar trebui să se poată formula în următoarea teoremă: *Absurditatea comică este de aceeași natură cu absurditatea visurilor*” (Bergson 142). Bergson explică în continuare logica de care se servește iluzia visului:

Însă visătorul, în loc să facă apel la toate amintirile sale pentru a interpreta ceea ce percep simțurile, se servește dimpotrivă de ceea ce percepe pentru a da corp amintirii perfecte; prin urmare, același zgomot al vântului vâjâind prin șemineu va deveni în starea sufletească a visătorului, în conformitate cu ideea care îi ocupă imaginația, urlet de animale sălbatice sau cântec melodios. Acesta este mecanismul obișnuit al iluziei visului. (Bergson 143)

Dacă absurditatea comică se intersectează cu iluzia visului, „atunci ne-am putea aștepta să regăsim în logica rizibilului diferite particularități ale logicii visului” (Bergson 143). Astfel, „raționamentele de care râdem sunt acelea despre care știm că sunt incorecte, dar pe care le-am putea socoti drept corecte dacă le-am întâlni în vis” (Bergson 143). Perspectiva lui Bergson asupra comicului este insolită. Legătura dintre vis și comedie nu este unanim acceptată, ba chiar prea puțin discutată în critica literară. În continuare, Bergson observă o „demență care îi este proprie visului” (Bergson 145). Avem de-a face cu experiențe care îi par firești visătorului, dar sunt „șocante” pentru

„rațiunea omului lucid” (Bergson 145). Și mai departe, filosoful semnalează punctele comune dintre comedie și iluzia visului:

El simte că nu a încetat să fie ceea ce este, dar că a devenit totuși și un altul. Este și nu este el însuși. Se aude vorbind, se vede acționând, însă simte că un altul i-a împrumutat corpul și i-a luat vocea. Sau are conștiința că vorbește și acționează ca de obicei, numai că va vorbi despre el ca despre un străin cu care nu are nimic în comun; se va fi detașat de sine însuși. Oare nu găsim această confuzie stranie în anumite scene comice? (Bergson 146)

Prin urmare, visul și comicul sunt mai înrudite decât am crede. Nebunia „normală” a viselor se traduce, în plan literar, prin tratarea verosimilă a unor evenimente care altfel nu ar fi posibile în afara ficțiunii. Simulacrele abuzează de această logică, pentru a crea iluzia vieții și, totodată, pentru a denunța latura ei mecanică. Comicul simulacrului se distinge de alte conotații ale comicului prin ușurința cu care personajele se lasă înșelate de „realitatea” unui lucru. Mai mult decât atât: simulacrele sugerează că falsitatea artificialului este mai „adevărată”, mai „reală” decât realitatea.

Concentrând observațiile de până acum, se poate formula următoarea definiție: *simulacrul literar reprezintă un tip al comicului care descoperă ce este mai „real” decât realitatea în falsitatea imaginației (artificialul)*. Realitatea poate fi reprodusă pornind de la un artificiu al minții. Desigur, fiind vorba despre ficțiune, prin termenul de „realitate” se înțelege *lumea actuală a personajelor*. Dacă simulacrele chestionează realitatea din interior, fără să o nege, atunci ele lansează și un mod diferit de a valorifica visul și comicul lui inerent. Arta lui Salman Rushdie este potrivită pentru a ilustra această teză.

Artificialitatea visului romantic: simulacrul figurii feminine

Incipitul din *Seducătoarea din Florența* abundă în figuri de stil. Prețiozitatea peisajului este pe măsura unui basm. Natura este înconjurată de o aură magică:

În lumina asfințitului, lacul scânteietor de la poalele orașului-palat arăta ca o mare de aur topit. Un călător venind spre el la apus – călătorul nostru, care tocmai ce se apropia pe drumul de la malul lacului – și-ar fi putut imagina că se îndreaptă spre tronul unui monarh atât de fantastic de bogat, încât îngăduise ca o parte din vistierie să fie turnată într-o adâncitură imensă din pământ pentru a-și orbi și ului oaspeții. Și oricât de mare era lacul de aur, probabil că nu era decât o picătură luată din oceanul unei bogății și mai mari – mintea călătorului nu putea nici măcar purcede a-și închipui mărimea acelui ocean-mamă! Nu era nici urmă de paznic la malul apei aurite; să însemne asta, oare,

că regele era atât de generos, încât își lăsa supușii, ba poate chiar și pe străini și pe drumeți precum călătorul nostru, să poftască a-și lua, fără opreliști, mană lichidă din lac? (Rushdie 11)

Lacul de aur amintește de descrierile exotice specifice romantismului. Doar că Rushdie nu-și propune să recreeze o atmosferă romantică. Idealismul lui este ironic. De aceea, spre finalul descrierii intervine întrebarea retorică: „(...) să însemne asta, oare, că regele era atât de generos, încât își lăsa supușii, ba poate chiar și pe străini și pe drumeți precum călătorul nostru, să poftască a-și lua, fără opreliști, mană lichidă din lac?”. Descrierea pe care o realizează Rushdie nu rămâne fidelă spiritului romantic. Mai precis, idealismul naturii este înlocuit cu *artificialitatea* naturii, în sensul că falsitatea imaginației devine cât se poate de transparentă, de unde și substratul comic. Lacul este tratat literalmente ca „o mare de aur topit”, așa încât metafora nu funcționează la nivelul discursului. În ciuda laturii diafane, lucrurile capătă consistență materială. Rushdie este conștient că romantismul a cultivat din plin categoria frumuseții. Și atunci ce-i rămâne de făcut este să adopte o distanță ironică față de romantism, punând în lumină caracterul artificial al peisajelor. De aceea, miturile nu sunt tratate în cheie romantică, ci ironică: „Poate (presupuse călătorul) că în acest oraș se găsea fântâna tinereții fără bătrânețe – poate chiar poarta legendară a Raiului de pe Pământ s-o afla undeva pe-aproape?” (Rushdie 12).

Artificialitatea peisajului anunță estomparea granițelor dintre realitate și vis: „Pe măsură ce soarele se înălța spre zenit, măciuca imensă a arșitei zilei tăbăcea lespezile de piatră, astupând urechile umane la orice sunet, făcând văzduhul să tremure ca o antilopă speriată și șubrezind granița dintre realitate și delir, dintre ceea ce era închipuit și ceea ce era aieveja” (Rushdie 33). Împăratul Akbar cel Mare cade pradă fanteziilor: „Prin palatele sale pluteau regine ca niște fantome, sultane rajput și turcești jucându-se de-a baba-oarba” (Rushdie 33). Așa își face apariția Jodha, regina imaginară a împăratului:

Unul din aceste înalte personaje regale nu exista cu adevărat. Era o soție imaginară, pe care Akbar o plăsmuise la fel cum copiii singuratici își plăsmuiesc prieteni imaginari, și, în ciuda prezenței multor consoarte în carne și oase, fie ele și plutitoare, împăratul era de părere că reginele adevărate erau nălucile și cea mult-iubită și inexistentă era cea reală. O botezase Jodha și nimeni nu îndrăznea să-l contrazică. Astfel, puterea și influența ei crescuseră în intimitatea încăperilor femeilor, pe coridoarele mătăsoase ale palatului. Tansen i-a dedicat cântece și, în atelierul-scriptoriu, frumusețea îi era preamărită pe pânză și în vers. Maestrul Abdus Samad „Persanul” i-a făcut portretul el însuși, a pictat-o din amintirea unui vis fără să-i privească chipul măcar

o dată, iar când împăratul i-a văzut opera, a bătut din palme la frumusețea care radia de pe pânză.

– Ai surprins-o întocmai, a exclamat el, iar Abdus Samad s-a liniștit și a încetat să se mai simtă ca și când capul nu i-ar fi fost foarte bine prins de gât; iar după ce lucrarea vizionară a maestrului din atelierul împăratului a fost expusă, Jodha a devenit reală pentru întreaga curte și cei mai de seamă curteni, *Navratna* sau Cele Nouă Stele i-au recunoscut nu numai existența, ci și frumusețea, înțelepciunea, grația mișcărilor și gingășia vocii. (Rushdie 33-34)

Ca urmare a condiției de simulacru, Jodha este mai „reală” decât realitatea celorlalte personaje: „împăratul era de părere că reginele adevărate erau nălucile și cea mult-iubită și inexistentă era cea reală”. Celelalte soții ale împăratului îi vor purta ranchiună din cauză că Jodha se bucură de cea mai multă atenție. Căntecele care-i sunt închinare, tabloul pe care i-l pictează Abdus Samad, toate au funcția de a sublinia că Jodha este la fel de „reală”, ba chiar mai „reală” decât realitatea. De asemenea, a se observa că totul se produce într-o notă comică. Căci visul este ridicat la nivelul realității ficționale. Simplul gând că poate exista o regină imaginară este de ajuns pentru ca ea să existe aievea în roman. Nu este un simplu exercițiu de imaginație. Idealitatea frumuseții feminine a fost fructificată cu precădere în romantism, când imaginația se bucura de o valoare absolută. În schimb, Rushdie introduce un construct artificial cu scopul de a *simula* impresia realității. Astfel, Jodha nu reprezintă „Ideea” de femeie pe care romanticii o aveau în minte. Mai curând, ea este *un reziduu* al romantismului, un rest ireductibil. De aceea, Jodha a fost creată în relație cu celelalte femei ale lui Akbar cel Mare: „Împăratul o plăsmuise, spumegau ele, furând părți din ele, din toate” (Rushdie 53). Dacă romanticii vedeau în vis posibilitatea de a transcende realitatea, de a trece dincolo de ea în sferele superioare ale existenței, Jodha, în calitate de simulacru, ridică visul la nivelul realității, adică îi acordă statutul de lume „actuală”. Regina imaginară este o posibilitate ce prinde viață de îndată ce este tratată ca fiind „reală”. Prin urmare, „realitatea” ei depinde de cea a împăratului. Când el se apropie, Jodha simte imediat cum îi revine consistența materială:

Simți cum i se accelerează pulsul. Urma să se întâmple ceva. Simțea cum se întărește, se solidifică. Îndoielile o părăsiseră. Venea împăratul. Împăratul intrase în palat și ea simțea cum se apropia puterea nevoii lui. Da. Urma să se întâmple ceva. Îi simțea pasul în sânge, îl putea vedea în ea însăși, din ce în ce mai mare pe măsură ce se îndrepta înspre ea. Era oglinda lui pentru că o crease astfel, dar era și ea însăși. (Rushdie 57)

Deși depinde de el, Jodha arată că este totodată o ființă independentă. Condiționată și liberă în același timp, regina se apropie de paradoxul condiției umane: „Acum că actul creației se terminase, era liberă să fie persoana pe care el o crease, liberă, la fel ca toată lumea, în limitele a ceea ce le permitea propria natură să fie și să facă” (Rushdie 57).

Concluzii

Articolul prezent a pus în lumină natura literară a simulacrului prin caracterul lui Jodha. Apariția ei iluzorie este tratată firesc în romanul lui Rushdie, ceea ce alimentează comicul. Realitatea ficțională este purtată până la ultimele ei consecințe cu ajutorul (hiper)simulării, adică prin tratarea verosimilă a unei posibilități de existență ce-și găsește imediat materializarea. Astfel, tehnica artistică devine evidentă, de unde și caracterul artificial al romantismului lui Salman Rushdie. Căci artificialul face posibilă intuiția modului de producție, așa încât realitatea nu cade în fantastic, ci este escaladată până la limita în care se învecinează cu oniricul. Visul încetează să mai fie o cale de acces la o suprarealitate idealizată, ca în romantism, și facilitează, în schimb, modul de producție al realității. Pe scurt, visul *simulează* impresia realității. Prin urmare, nu întâmplător Jodha este mai „reală” decât realitatea celorlalte personaje. Nu întâmplător metafora își pierde forța de sugestie și nu se mai poate insinua la nivelul discursului. Totul se realizează imediat, într-un orizont „plat” lipsit de substraturi, fără transcendență. Falsitatea imaginației pune în același plan visul și realitatea, așa încât acesteia din urmă i se descoperă natura artificială specifică unui construct.

Bibliografie

- Baudrillard, Jean. *Symbolic Exchange and Death*. Trans. Iain Hamilton Grant. Londra: SAGE Publication, [1976] 2017.
- Baudrillard, Jean. *Simulacre și simulare*. Trans. Sebastian Big. Cluj: Idea Design & Print, [1981] 2008.
- Bergson, Henri. *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*. Trans. Ana-Maria Datcu. Editura ALL, [1900] 2014.
- Fernandes, Amanda Pavani. *The Simulacrum in Contemporary Science Fiction: Atwood, Willis, Piercy, Collins, Cadigan*. Belo Horizonte, 2020.

- Foucault, Michel. *Theatrum philosophicum: studii, eseuri, interviuri (1963-1984)*. Trans. Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Blaga. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, [1994] 2001.
- Ghezzani, Alessandra, Giovannelli Laura, Rossi Francesco, Savettieri Cristina. "Entering the Simulacra World". *Between* (2022): i-xix.
- Gonzalez, Madelena. "A Ghost of a Fiction: Fury and the Poetics of Simulacra". *Études britanniques contemporaines* [Online], 34 | 2008, <https://doi.org/10.4000/ebc.7183>
- Hutcheon, Linda. *Poetica postmodernismului*. Trans. Dan Popescu. București: Editura Univers, [1988] 2002.
- Kluwick, Ursula. *Exploring Magic Realism in Salman Rushdie's Fiction*. New York & Londra: Routledge, 2011.
- Lipecký, Filip. "Simulacra in Science Fiction". *Ars Aeterna Journal* (2014): 28-38.
- Mondal, Anshuman. "The Ground Beneath Her Feet and Fury: The Reinvention of Location". *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Ed. Abdulrazak Gurnah. Cambridge University Press, 2007. 169-183.
- Rushdie, Salman. *Pământul de sub tălpile ei*. Trans. Antoaneta Ralian. Iași: Polirom, [1999] 2022.
- Rushdie, Salman. *Furie*. Trans. Vlad Russo. Iași: Polirom, [2001] 2012.
- Rushdie, Salman. *Seducătoarea din Florența*. Trans. Dana Crăciun. Iași: Polirom, [2008] 2022.