

DE LA ROCINANTE LA TAMAGOTCHI. X.AI. NOTE DESPRE IMAGINARUL UTOPIC

LAURA DUMITRESCU¹

Universitatea din București
Facultatea de Litere

FROM ROSINANTE TO TAMAGOTCHI. X.AI.
NOTES ON THE UTOPIAN IMAGINARY

Abstract. On July 12th 2023, Elon Musk announced the creation of the xAi corporation, the aim of which is, according to the program put forth by its author, “understanding the true nature of the Universe”. 507 years after the publication of Thomas Morus' *Utopia*, the trailblazing text of a concept which has moulded the post-Medieval European imaginary, the questions related to the morphology of the territories which we occupy or which we invent for ourselves are being reformulated. The present essay sets out to analyse several elements of a technoscientific flow of ideas which, throughout half a millennium, have been competing, beyond the cover of fiction, against the model of Christian monotheism.

Keywords: utopia; European imaginary; utopian devices; fictional construct; artificial intelligence.

1. Preambul. Timpul adolescenței

Istoria imaginarului utopic este în acord cu transformarea culturală a unei noțiuni primordial politice, martore a reconfigurărilor sociale, teologice,

¹ **Laura Dumitrescu** este asistent doctor în cadrul Departamentului de Studii Literare al Facultății de Litere, Universitatea din București, specializată în studiul literaturii universale și comparate. A susținut, la Université Sorbonne Paris III, o teză de doctorat despre statutul autorului în *Roman de Fauvel*. A publicat articole despre problema subiectivității în literatura medievală și în artele contemporane, despre relația dintre imagine și text în manuscrise de final de Ev Mediu, dar și studii de antropologie vizuală. Studiază istoria autorului și istoria culturală a emoțiilor; e-mail: laura.dumitrescu@litere.unibuc.ro.

epistemologice, formulate odată cu conversiile Revoluției renașcentiste. Câteva date, reținute de Thierry Paquot, sunt esențiale în coagularea primului sens al utopiei (Paquot 2018: 5-9): propunerea de reorganizare comunitară a lui Thomas Morus din 1516, într-un text ce generează tradiția lumilor alternative, fertilă până la proiectul trans-umanist al zilelor noastre, este, la origine, o viziune reformatoare, prin care se capitalizează o nemulțumire legată de pretinsul eșec al identificării geografiei cetății lui Dumnezeu. Noțiunea de *utopie* este evocată pentru prima dată în schimbul de scrisori dintre Thomas Morus și Erasmus din Rotterdam în noiembrie și în decembrie 1516 și apare în titlul textului celui dintâi, reluat în ediția a doua, publicată doi ani mai târziu (Boucheron 2009: 624-627).

De la început, noua geografie utopică este populată de entități ordonate într-un regim neutru al colectivității. *Utopistul* este cronicarul acestei lumi ideale, compuse din figuri identic armonioase, care se autointitulează ori sunt numite *utopieni* (Morus 2003). *Utopia* este o țară insulară de nicăieri, circumscrisă într-o imposibilitate de existență autentică (așa cum transpare din sensul privativ al particulei *u-*, asociat unui *topos* nedeterminat), dar cufundată într-o euforie egalitaristă (grupul *eu-* sintetizează lectura pozitivă a termenului în sensul său social). Paradoxul este parțial atenuat de trimiterea livrescă la o cetate platoniciană, ceea ce, în Renaștere, este un argument imposibil de respins cultural și, deci, alibi pentru proiecții care derivă necontrolat în dinamica artelor, a literaturii ori a urbanismului. Cine poate cenzura imaginația, atunci când ea își găsește eficient o morfologie atât de diversă și răspunde atât de satisfăcător apetitului creator al unor indivizi despre care – într-o lungă istorie a creștinismului, superpozabilă culturii medievale – se pretinde că fuseseră reduși la gesturi mimetice, constrânși la ordinea morală a unor porunci, fie ele și numai zece? Mulți dintre autorii renașcentiști participă la proiectul de denigrare a culturii medievale, scurtcircuitând liberalizarea ce rezultă din principiul liberului arbitru formulat de creștinism, dar fără să îi recunoască influența și fără să admită dificultatea de a concepe progresul moral în spațiul civilizației europene, dincolo de propunerea creștină.

Sensurile *utopiei* se modifică parțial în 1532, odată cu viziunea lui Rabelais, care, prin scrisorile unor uriași abulic dionisiaci, proiectează

Utopia din *Gargantua și Pantagruel* într-o primă identitate statală, fabuloasă în măsura în care este hiperbolică până la derealizare, nucleu nostalgic al unei lumi ce se declină odată cu visul expansionist al călătoriilor, la capătul cărora se află alte teritorii de cucerit și alte domenii ce fascinează prin activarea dorinței de înstăpânire. Utopia apare ca o promisiune de satisfacere a apetitului de proprietate asupra a ceea ce nu doar că nu există, dar nici nu poate fi. Conturul politic al mănăstirii Telem, pe care o inventează Rabelais, calchiind formule comunitare pe care le cunoaște prin propria apartenență la ordine monastice, este atenuat și transferat în idealul unui proiect colectivizat lipsit de presiunile și de rigorile dogmei, în care oricine poate face orice, într-un flux de evenimente din afara istoriei:

Viața în mănăstire nu era supusă nici unor legi, rânduiești ori porunci, întrucât fiecare trăia după voia lui nestingherită și după bunul lui plac. Se ridica din așternut când se sătura de somn, bea, mânca, își vedea de treburi, și se culca din nou, cum și când găsea de cuviință. Nimeni nu-l trezea, nimeni nu-i poruncea să se așeze la masă ori să se scoale; nicio silă și nicio constrângere nu-l zorea. Așa hotărâse Gargantua. Întreaga lege a mănăstirii se cuprindea în aceste patru cuvinte: FĂ CE-ȚI PLACE! (Rabelais 1993: 146-147).

Regimul apartenenței la istorie înseamnă acceptarea unei responsabilități în procesul de transformare a lumii; utopia este, în schimb, fundamental anti-istorică. Deși enunță dezideratul progresului prin care se poate reforma lumea, utopia este stagnarea paradoxală într-o istorie suspendată, nenaturală, este refuzul realității date, urmat de propunerea substituirii ei cu una inventată. Mai mereu, locuitorii Utopiei, din orice epocă ar fi ea, sunt adolescenți arhetipali. Cei care, asemenea lui Panurge, *trickster*-ul din *Gargantua și Pantagruel*, nu știu dacă merită cu adevărat să se căsătorească, din teama că, odată cu descoperirea Celuilalt, ar risca disoluția propriei persoane. Poziția subiectivă a individului este una dintre cele mai importante achiziții culturale ale Renașterii, așa cum demonstrează explorarea intensă a artei portretului, prin care, încă din timpul vieții, anonimul își pune în circulație o memorie externă, compensându-și fobiile de irelevanță istorică.

2. *Device-uri utopice. Rocinante și Tamagotchi*

De observat, în acest nou sistem baroc de constelații identitare, lipsa flagrantă a unei biografii a bibliomanului Alonso Quijano, cel despre a cărui viață de până la cincizeci de ani nu se știe, în mod bizar, nimic. Poate și pentru că, dincolo de cei cincizeci de ani mai curând problematici pentru speranțele de viață aventuroasă într-un secol al XVII-lea condus de frică și deșertăciune și deși intrat compulsiv, dar cu entuziasm genuin, în zodia unui Don Quijote fictiv, Alonso Quijano este un adolescent pe care prea puțini îl împiedică să-și scoată jucăriile în lume și să și le poarte cu aceeași mândrie cu care *gamerii* platformelor virtuale de astăzi își inventează identități eroice într-o lume definită de sobrietatea fără glorie a patru pereți și a unui singur ecran. Cu mult mai mult gust pentru încă nechestionabilele convenții naturale subsumate ordinii cavalierești, în care un cal este incontestabil un cal, fie și atunci când este numai o mârțoagă, Don Quijote o scoate pe Rocinante în lume, tot așa cum copiii de la începutul anilor 2000 trăiau în primele scenarii de hibridizare a realității, scoțând în lume surrogate de animale de companie în *device-uri* de tip Tamagotchi, într-o modificare a vederii asupra animalului real și cu preferința marcată pentru pretinsul animal cuprins într-un ecran, compus din materie inertă. Experimentul Tamagotchi se înscria, probabil, în preistoria procesului de contopire umană în conceptul artificiului infinit, transpus, odată cu anul 2020, în proiectul robotului humanoid Ameca, gândit ca potențial partener de dialog.

Alterarea raportului realitate – ficțiune este similară în inventarea acestor obiecte animate ori inanimate conexe individului, pentru că gestul ficțional este deformativ într-o pondere echivalentă pentru ceea ce înseamnă ratarea înscrierii într-un prezent al domeniului interior. Amânarea intrării în timpul real și condiția abrupt imersivă a realității virtuale explică de ce procrastinarea, o formă extremă de utopizare a timpului, este un concept modern hrănit de accesul la lumile alternative contemporane. Când și-a ratat cu adevărat Alonso Quijano timpul? El nu a trăit, de fapt, niciodată în timpul prezent, pentru că nu a făcut decât să citească și să dea un curs nefiltrat lecturii. Deși nu există nicaieri în roman aluzii la ritualuri de lectură tipice pentru un bibliofil probabil tipicar, este de presupus despre Alonso Quijano că începe să existe în

spațiul cărții concepute de Cervantes de-abia odată ce a somatizat biblioteca pe care se poate înțelege că o cunoaște pe de rost. Cârpit și resuscitat din materia livrescă, absoarbe potențialul unui monstru conceput, aparent, de un Frankenstein mânat de gustul pentru practici experimentale extreme:

Preotul satului și bărbierul, ca să-l vindece de ceea ce ei consideră că e nebulie, îi pun pe foc majoritatea cărților și pe cele rămase le întemnițează în spatele unui zid de cărămidă pentru a crea iluzia că biblioteca n-a existat niciodată. Când, după două zile de convalescență, se ridică din pat și pleacă în căutarea alinării pe care i-o ofereau cărțile, Don Quijote nu le mai găsește. I se spune că într-o noapte a sosit un vrăjitor călare pe un nor și el a făcut ca toate cărțile și încăperea în care stăteau ele să dispară într-o perdea de fum. Cervantes nu ne spune ce a simțit Don Quijote la aflarea acestor lucruri; el ne spune pur și simplu că bătrânul a rămas acasă două săptămâni întregi, fără a mai adăuga nici măcar un singur cuvânt despre aventura sa cavalierească. Fără biblioteca lui, Alonso Quijano nu mai e omul care fusese. Dar apoi, în discuția lui cu bărbierul și cu preotul, și amintindu-și cărțile care îl învățaseră despre nevoia de dreptate cavalierească în lume, puterea imaginației îi revine. Pleacă de acasă, recrutează pe post de scutier un țăran din vecinătate, pe Sancho Panza, și pornește spre noi aventuri în care, deși va continua să vadă lumea prin ochii cuvântului tipărit al poveștilor, nu mai are nevoie de forma lor fizică. Pierzându-și cărțile, Don Quijote își reconstruiește biblioteca în minte și găsește în paginile amintite sursa puterii sale revigorate. Tot restul romanului, Don Quijote nu va mai citi o carte, nicio carte, nici măcar pe cea care spune povestea propriilor lui aventuri atunci când, împreună cu Sancho, își va găsi cronică tipărită în Barcelona, nici pe cele pe care i le arată hangiul, pentru că acum Don Quijote a devenit cititorul perfect, care își știe cărțile pe dinafară, la propriu. (Manguel 2019: 79-80).

Don Quijote sintetizează, apoi, proiectarea în derizoriu a figurii christice, ca triumf al unui sistem incipient tehnoscience, ce răspunde nevoii de a concura monoteismul creștin al Evului Mediu:

S-ar putea scrie *Numele lui Don Quijote*. Fiindcă într-un anumit fel Don Quijote este parodia tristă a unui Hristos mai divin și mai senin: este un Hristos gotic, sfâșiat de angoase moderne; un Hristos ridicol din mahalaua noastră, creat de o imaginație îndurerată care și-a pierdut inocența și voința dintâi și umblă în căutarea altora, noi. (Ortega y Gasset 1973: 59).

Văzut astfel, Don Quijote apare ca un Prometeu modern, în sensul în care el aduce oamenilor nu focul, ci legitimarea utopiei lecturii și confirmarea faptului că investirea personală într-o lume care nu există este totuși un exercițiu reflexiv pentru demonstrarea savorii căruia Cervantes oficiază un larg ritual de seducere și de complicitate cu un cititor derutat de formule naratologice, sistematic asincrone și infidele oricărui adevăr. Ca revers al unei literaturi medievale alimentate de nevoia de edificare și de orientare înspre adevăr, în Post-Renaștere, adevărul este dublat și simultan subminat de plăcere și delectare, iar Don Quijote devine, retrospectiv, un propagandist de *fake news*-uri, cărora li se dă drept de cetate sub alibiul discursului subiectivității artistului care își trăiește libertatea în lumea alternativă a ideilor proprii. Acest tip de conflict istoric între două formule culturale, una a creștinismului medieval, alta a revizionismului renascentist, se traduce și în procesul de secularizare a perspectivei despre lume, transparent în felul în care este generată o formulă de continuitate între o viziune paradisiacă și una utopică, așa cum explică Corin Braga:

Le déclic qui a provoqué la solution de continuité entre la vision paradisiaque et la celle utopique a été la sécularisation de la vision du monde. La rupture a résidé dans une inversion de pôles, dans le déplacement du centre de densité ontologique de Dieu vers l'Homme. Le théocentrisme partiellement érodé du Moyen Âge a trouvé un concurrent innovateur et enthousiaste dans un anthropocentrisme partagé autant par les « mages » que par les humanistes de la Renaissance. Gabriel Vahanian pense que l'utopie, née « au confluent de la sécularisation du christianisme et de la désacralisation du monde », n'a pas simplement élargi le champ du profane et du sacré, mais a franchement subverti la dichotomie

du sacré et du profane. Elle a (re)sacralisé l'homme, en le rehaussant à une condition que le dogme du péché originel lui interdisait dans le doctrine chrétienne. Elle lui a fait une promesse qui le vise dans sa vie actuelle, dans l'ici et le maintenant, et non pas après la mort, dans un au-delà difficilement imaginable. (Braga 2010: 41).

Esențială în devenirea conceptuală a unei idei este prima sa configurare ca lemn de dicționar. Thierry Paquot notează tranziția semantică a *utopiei* în spațiul anglo-saxon și francez (Paquot 2018: 6-9), înregistrând o primă ocurență în 1611, în *A Dictionarie of the French and English Tongue*, al lui Randle Cotgrave, atunci când *utopia* este definită ca *loc sau regiune imaginare*, trăsături reținute și în dicționarul lui Trévoux din 1752. În *Dictionnaire de l'Académie française*, *utopia* apare, notează tot Paquot, de-abia în ediția a patra din 1762, cu referințe precise la Platon și la Thomas Morus, și cu un reviriment semantic substanțial în ediția a cincea din 1798, reflectând simptomatic aerul revoluționar al recondiționărilor istorice:

Utopie se dit en général d'un plan de Gouvernement imaginaire, où tout est parfaitement réglé pour le bonheur commun, comme dans le Pays fabuleux d'Utopie décrit dans un livre de Thomas Morus qui porte ce titre. Chaque rêveur imagine son Utopie. (Paquot 2018: 6-9).

De notat, în formularea acestei definiții, faptul că singura entitate la care se face referire este Guvernul, în vreme ce istoriile particulare ale indivizilor se contopesc într-o aură de fericire pretins comună, subînțelegându-se că identitățile private au fost dizolvate. Un alt fel de a indica proximitățile dintre propunerile colectiviste, socialiste ori comuniste ale formelor utopice din prima parte a secolului al XIX-lea, ce au culminat în 1848 cu redactarea *Manifestului comunist*, discurs de economie politică prin care se viza disoluția antagonismului claselor sociale și împlinirea dezideratului de neutralitate a profilurilor umane, pe care, inconștient, îl exprimaseră și utopiștii renașcentiști.

Faptul că, indiferent de epocă, formularea discursului utopic este antrenată de proiectul unei puteri uzurpatoare, ce tinde să se substituie celei din prezent se întrevede și în forma de erezie pe care o capătă

deseori utopiile în cultura Renașterii. Fenomenul utopic se manifestă accelerat în contextul intrării în concurență a unor sisteme ontologice, din care unul caută să prevaleze, prin erodarea valorilor celuilalt și prin acapararea unui fond dominant. Mecanismul este de înțeles și ca o conflagrație între sinele inconștient și supra-eul rațional: Corin Braga analizează paternalismul legislatorilor utopieni prin iluzia lor de demiurgie, manifestată ca un complex de superioritate, prin care diverse derive inconștiente ajung să fie blocate (Braga 2010: 16). De aici se naște și devenirea paradoxală a configurațiilor utopice: cu cât tind mai mult spre idealizare, spre abstractizare ori sublimare, utopiile se transformă în dictaturi apropiate de formele primitive de control brutal și animalitate. Psihanalitic, continuă Corin Braga, utopia poate fi explicată ca o *trecere la act / acting out / passage à l'acte* a unei fantasme infantile, ca o dorință necontrolată a unui *eu grandios*, ce traduce, odată în plus, proximitatea față de modelul imaginar al adolescentului, al imaturului, al celui care, lipsit de trăirea în lumea reală, încearcă să-și inventeze o experiență pe care să o legifereze impunând-o altora.

3. Cabinetul de curiozități, biblioteca și sala de cinema

De ce ar fi vreodată o bibliotecă un paradis, așa cum pretinde și visează cu ochii deschiși Borges? Prin aparenta concretizare a unei forme de transcendență pe care ar putea-o sugera elevația culturală ori transa lumii alternative promise de lectură înțeleasă ca evazionism? Asocierea nu rezultă numai dintr-o afinitate ori dintr-un gust propriu al lui Borges, ci mai ales dintr-o tradiție, tot renașcentistă, care validează „instituționalizarea cunoașterii”, așa cum o numește Peter Burke (2004), instituționalizare care se vede și în frenezia clasării, a clasificării, a ordonării tematice și a distincțiilor dintre studiul lucrurilor și studiul cuvintelor, ultimul dintre ele conducând la o formă de „bibliocultură” (Burke 2004: 131), intens invocată în Post-Renaștere, mai ales pentru că însoțește deznădejdea ambițioșilor umaniști, care constată că pur și simplu nu se poate ca totul să fie, pe de o parte cuprins, pe de alta demistificat ori formulat în cuvinte simple, reduse la un patrimoniu de stăpânit. Biblioteca este fundamental o utopie tocmai pentru că redă imposibilitatea corespondenței ideale

dintre un subiect, cititor-proprietar, și geografia unei cunoașteri pe care acesta nu o poate asimila integral. Probabil că nimeni dintre noi nu a cunoscut pe cineva care, compunându-și o bibliotecă, indiferent de criteriile care i-au definit alcătuirea, să fi citit toate cărțile care o formează, de la fila dintâi a primului volum până la rândul final al celui din urmă. Suntem întotdeauna în urma obiectelor livrești pe care ni le generăm ca pe niște blazoane, menite să delimiteze o identitate sau să o facă recognoscibilă de la distanță. Utopiile sunt mai mereu niște pretenții și numai în cazuri catastrofale realități. Omul-bibliotecă este una dintre marile himere renescentiste, iar portretul din cărți al lui Arcimboldo denunță mania dobândirii unei subiectivități rezultate din acumulări culturale, punând în imagine asceza fără de spirit a lui Don Quijote, blocat într-un *no man's land*, în utopia care nu este nici regim uman, nici regim ficțional. Don Quijote rămâne printre rânduri, într-unul dintre primele *Matrix*-uri ale culturii europene. *No man's land*-ul este falia și fractura imaginarului utopic în sensul cel mai tipic, pentru că răspunde fondului de conflict dintre două teritorii care concurează absurd pentru dominație.

Printre noile geografii renescentiste ce apar ca subdiviziuni utopice, Umberto Eco reține în catalogul său din *Istoria târâmurilor și locurilor legendare* imaginea unui cabinet de curiozități, numit *Vitrina*, pictură a lui Domenico Remps, din secolul al XVII-lea, păstrată la Museo dell'Opificio delle Pietre Dure (Eco 2018: 321). Incluziunea cabinetului de curiozități printre obiectele asociate insulelor utopice, în diverse configurații, nu este explicată de către Eco, însă este de presupus că interesul pentru cabinetele de curiozități, specific instituționalizării gustului renescentist pentru călătorii, pentru diversiunile exploratorii și colecțiile aferente de suveniruri (ca formă atenuată, gentil auto-complezentă a inerției cruciadelor), răspunde dorinței de proiectare a unui teritoriu, fie el vitrină ori simplu cabinet, definit de obiectele prin care individul își instituie subiectivitatea, arhivând-o sau reducând-o la un spațiu micro-muzeal. Cabinetul de curiozități este o utopie de arătat, dependentă de posibilitatea de a o expune și de a-i lămuri sensul în raport cu percepția celorlalți, a oaspeților care asistă la spectacolul diversității puterii unei gazde, ce își declină interesele prin care își compune prestigiul. În tabloul lui Domenico Remps, sunt înghesuite pe mai multe policioare obiecte optice

și oglinzi (tipice imaginarului vizual baroc), cranii, răgălii și corali (semne ale obsesivei deșertăciuni de tip *vanitas*), micro-tablouri cu portrete, naturi moarte și incerte scene mitologice (ca rapeluri ale morfologiilor antice insistent idealizate în epocă), dar și găngăni prinse în chihlimbar (denunțuri ale dorinței de captare, de reținere a vieții naturale în forme artificiale). Peisajele de pe ușile cabinetului ce se deschid înspre exterior sunt predominant marine, sugerând gustul evazionist și apetitul pentru lumile fără contururi, fără materie și fără granițe.

Care este criteriul ordonator al tuturor acestor obiecte plasate aparent haotic, fără un numitor transparent, dar curent în secolele Renașterii? Cabinetul de curiozități este sistematizarea satisfacției colecționarului care își regăsește obiectele unei dorințe dispersate primite într-o cetate ce are finalmente o identitate. Proximitățile acestor obiecte sunt fundamental nefirești, lipsite de legături organice, deci anti-naturale, iar dispunerea lor astfel este un compromis al realității, care primește însă compensații în ordinea generoasă a utopiei. Mai important, toate aceste obiecte disperate sunt elementele unui portret al individului-colecționar, împlinind posibilitatea de punere în enunț a unei povești despre o subiectivitate incertă. Voalată în forme care mediază discursul direct despre un sine satisfăcut de noutatea potențial exclusivă a unui ansamblu propriu, expresia utopică a cabinetului de curiozități este jubilația inventivității care încă nu și-a descoperit mizele existențiale, este difuza juisare a adolescentului care nu a cunoscut sensul uniunii prin iubire cu lumea care fondează și angajează. Crezi în darurile lui Moș Crăciun numai când ești copil, pentru că îndreptățirea care te așază în prospecția darurilor primite fără evaluare ține de inerțiile pubertății. Adult, descoperi că adevărata satisfacție este în gestul realist de a dăru, instituind sens, nu în așteptarea utopică a ceea ce capeți din convenție și din acceptarea implantării programatice a unor aparente recompense fără autentică introspecție.

Atât un cabinet de curiozități, cât și o bibliotecă răspund, apoi, condiției morfologiei insulare care definește utopia, de la Thomas Morus citire. *Furtuna* lui Shakespeare este o structură criptată de insularități concentrice: Prospero reprezintă proiectul revizionist al unui sistem politic din care s-a văzut în urmă cu mulți ani (nu neapărat pe nedrept) expulzat, proiect întreținut și din lectura unor bucoavne ce conțin,

conform frustratului Caliban, întreaga știință a asupritorului său uzurpator. Insula pe care se desfășoară bizarele evenimente stârnite de Prospero, printr-un Ariel mandat să coordoneze un soi de harababură orientată într-un scenariu, evocă utopia, pentru că apare ca anticamera unei lumi noi, anume modelate de către Prospero pentru a compensa frustrările sale de refuzat într-o structură politică pe care nu păruse totuși capabil, intelectual fiind, să o domine. În mod necesar, firesc pentru ceea ce este o ontologie deviantă, Prospero nu putea să părăsească insula-utopie și să acceadă la o realitate care-l respinsese deja, semn că, dacă moare undeva, autorul moare mai mereu sub lepedea propriei opere, captiv în proiectul unei dorințe pe care ajunge să o împărtășească numai aparent altora. Insula din *Furtuna* conține o colecție de cărți (și ele obiecte insulare evocate confuz printre membrii unei comunități de personaje fanteziste, fiecare aparținând altei morfologii și altei specii), ce reflectă un proiect de reprofilare insulară (din nou utopică). Trecutul însuși apare ca o arhivă pe care Prospero o deschide, odată ce, prin hipnoză, îi implantează memoria unor evenimente necunoscute fiicei lui, Miranda, plasând-o pentru prima oară în ordinea timpului ce se opune suspendării lui de până atunci, necesare, se poate subînțelege, ieșirii pasagere din realitate.

Orice asemenea ieșiri din realitate ori din fluxul evenimentelor, fie ele subdiviziuni ale istoriei mari ori ale cotidianului, au un potențial capital utopic: fie că sunt falii dintr-o „bibliocultură” (spațiu ideal în care umaniștilor le făcea plăcere să se lase antrenați steril) sau reflexii intelectuale (generări instantanee ale unor etaje de sens ori note de subsol, telescopic desfășurate în forme de decriptare și de extensie în interpretarea datelor realității), discursurile *despre* lume nu sunt niciodată lumea însăși și, foarte probabil, nici măcar traduceri fidele ale ei. *Discursurile despre* sunt mereu forme enclave, supraetajate, anexe, conexe, alipite sau impuse lumii, sunt extensii nenaturale, care atentează la sensul original prin hibridizare.

Experiența sălii de cinema este echivalentă intrării în utopia bibliotecii, cu marcajul suplimentar al suspensiei luminii externe și, deci, cu sublinierea condiției imersive, prin care este stimulată participarea la realitatea de grad secund a cinemaului, dincolo de disconfortul posibil obiectiv al unui scaun incomod ori al unor vecinătăți ce pot altera

receptarea. Sala de cinema este similară escatologic utopiei. Bezna care se instalează prin decuplarea temporară de la realitatea externă spațiului circumscris ficțiunii păstrează sistematic mărcile transgresării, ale trecerii în lumea de Dincolo, pragul lumină-obscuritate apărând ca o limită senzitivă în decuparea spațiului insular al ecranului, la rândul său un cabinet de curiozități și de lecturi al unui autor ce-și expune obiecte colecționate, notițe și conspecte. În utopia sălii de cinema, există o încrucișare a intimității lecturii solitare și a solidarității gazdei care-și deschide cabinetul de curiozități spectatorului, celui care asistă la o virtualitate cândva inertă, dar acum, în cinema, dinamică, auto-guvernată. Sala de cinema este, apoi, o cetate închisă, animată de dezideratul unui consens fără sonorități, menit să se juxtapună sistemului de coordonate ale filmului, în raport cu care spectatorii, deja parte a lumii din ecran, își formulează explicit autonomia regimului imaginar.

4. Concluzii ale lumii cunoscute. x.Ai

Procesul de substituire a Paradisului terestru creștin cu utopia umanistă, cu extensii în toate formele culturale care concurează realitatea, marchează, arată Corin Braga, modificarea radicală a regimului de imaginație al omului european:

La Cité de l'homme apparaît ainsi comme le revers de la Cité de Dieu. L'aversion de la théologie chrétienne envers l'utopie (à partir du récit du Yahviste sur l'attitude de Dieu face à la tour de Babel jusqu'aux considérations de saint Augustin sur les deux cités) ne fait que démontrer encore plus la continuité de substrat des deux projets, divin et humain. Si le Royaume de Dieu et l'Utopie s'excluent d'une manière si drastique, c'est que les deux *topoi* sont des alternatives ou des valeurs d'une même catégorie, entre lesquels la foi demande de faire un choix. (Braga 2010: 45).

Acest nou regim de imaginație concentrează fondul contestatar al versiunii oficiale de lectură a lumii, propunând nu numai împlinirea unei cosmografii noi, ci formulând oferta unei cunoașteri prin care

marginile grădinii cerești se extind, cuprinzând fructele tuturor pomilor, în indiferențierea toxicității ori a riscului unei bulimii a savorilor. Pe 12 iulie 2023, Elon Musk anunța crearea unui nou domeniu al inteligenței artificiale, x.Ai, cu un terminal deplasat într-o comunitate care abandonează indicele .com uman în beneficiul unui .ai trans-uman; la capătul a 507 ani de la proiectul lui Morus, dezideratul utopic x.ai este „to understand the true nature of the universe”.

SURSE

- Cervantes Saavedra, M., 1969, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură.
- Morus, T., 2003, *Utopia*, traducere de Elefterie și Șt. Bezdechi, București, Editura Mondero.
- Rabelais, F., 1993, *Gargantua și Pantagruel*, traducere de Alexandru Hodoș, Chișinău, Editura Hyperion.
- Shakespeare, W., 1990, *Opere complete. Volumul 8. Furtuna*, traducere de Leon D. Levițchi, București, Editura Univers.
- x.ai (sursă online).

BIBLIOGRAFIE

- Boucheron, P. (sous la direction de), 2009, *Histoire du monde au XV^e siècle. 1. Territoires et écritures du monde*, Paris, Librairie Arthème Fayard / Pluriel.
- Braga, C., 2010, *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Éditions Classiques Garnier.
- Burke, P., 2004, *O istorie socială a cunoașterii. De la Gutenberg la Diderot*, traducere de Liliana Scărlătescu, Iași, Institutul European.
- Eco, U., 2018, *Istoria târâmurilor și locurilor legendare*, traducere de Oana Sălișteanu, București, RAO.
- Manguel, A., 2019, *Sfârșitul bibliotecii mele. O elegie și zece digresiuni*, traducere de Bogdan-Alexandru Stănescu, București, Nemira.
- Ortega y Gasset, J., 1973, *Meditații despre Don Quijote și Gânduri despre roman*, traducere de Andrei Ionescu, București, Editura Univers.
- Paquot, T., 2018, *Utopies et utopistes*, Paris, Éditions La Découverte.