

Mireasa de sub pod: o pledoarie pentru escapism

Care ar fi cea mai impresionantă dintre miresele sortite să ne ștanțeze imaginația (se înțelege, sper, cu excepția mirese-
lor fiecăruia dintre noi)? Sulamita, trandafirul din Șaron? Andromeda lui Perseu, legată de stâncă din pricina părinților nesăbuiți, numai cu giuvaierele sclipindu-i pe trupul nud, proleptă a unui șirag de *damsels in distress*, cu un capăt la Angelica lui Ariosto și celălalt taman pe Marte, la prințesa Dejah Thoris? Isolda lui Gottfried von Strassburg, ascunsă după paravan în noaptea nunții, ascultând cum se descurcă slujnica Brangane în patul regal? Neobosita Șeherezada? Julieta, descrisă frugal-dinamic în scena a șasea din actul al doilea – „*O, so light a foot/ Will ne'er wear out the everlasting flint*”? Jumătatea arnolfină în rochie verde din oglinda convexă a lui Van Eyck? Rebecca, îmbrățișată consolator pe pânza lui Rembrandt? *La novia* în sângerată din piesa lui García Lorca? De ce nu Gradisca din *Amarcord* de Fellini, atât de albă la nuntă, atât de roșie în rest? Generația mea a crescut cu bălaia Buttercup, alias *the Princess Bride*. Să fie azi mai reprezentative mireasa îndoliată, îngerul *noir* din romanul lui Cornell Woolrich și varianta sa *ninjette*, Beatrix Kiddo, din două volume de Quentin Tarantino? Din păcate, mireasa la care mă gândesc nu a fost nemurită artistic, iar dacă a făcut-o cineva, nu știu cum aș putea afla unde se găsește opera. Am zărit originalul câteva secunde.

În august, 2000, mă întorceam împreună cu tatăl meu din Germania. Storși ca niște lămâi de monotonia autostrăzilor drepte, de caniculă, de harta ținută uneori anapoda, de benzinării, ne-am oprit să vizităm scurt Budapesta, lăsând mașina undeva sub podul Erzsébet. La revenirea în parcare – îmi amintesc detalii, umbra asfixiantă de culoarea prafului

răscolit pe bitum în suflul gazelor de eșapament, mirosul de pneuri și frâne prăjite, piciorul din beton al podului, pe care un afiș galben-banană te ispitea, deja la timpul trecut, cu Marele Premiu de la Hungaroring (îl câștigase Mika Häkkinen) –, dintre caroserii a apărut o mireasă de revistă, un miraj alb, aseptice, materializat instantaneu în îmbâcsita oază auto. Ne-a făcut să ne oprim în loc. Am avut senzația a două lumi intrate una în cealaltă, așa cum se întâmplă în cărți sau în picturile unde sunt înrămate șiret perspective diferite. În primul moment am crezut – am visat? – că mireasa era singură. Nu o însoțea nimeni, niciun *paparazzo* nu îi căuta cu lentile sărace eleganța de cinema, dar neostentativă, niciun mire briantinat sau domnișoară de onoare nu-i ținea companie, niciun tată nu-i oferea brațul. În jurul ei, asfalt și autovehicule. Cu tot cu traficul de deasupra, se instaurase liniștea. A zâmbit, amuzată de surprinderea noastră mută – nădăjduiesc că am avut atâta prezență de spirit să nu casc gura, cine știe, i-o fi rămas și ei în minte vreun amănunt scenic, ziua nunții nu se uită –, apoi a dispărut într-o mașină silențioasă, pe care nu o remarcasem făcând manevrele de ieșire. Ce căuta mireasa sub pod?

Întrebarea poate primi două tipuri de răspuns. Probabil că aștepta să se urce în mașina respectivă și să meargă la cununie. Ca să nu-și murdărească rochia, a preferat să stea pe un loc liber. Ceilalți nuntași se aflau la bord, de aici impresia mea că mireasa era singură (și totuși, radioasă). Cu puțin noroc investigativ, ne vom informa cu privire la temperatura aerului din acea zi de 19 august, temperatura la sol, concentrația noxelor și a particulelor de praf, aglomerația traficului din Budapesta, durata roșului la semafoare, ora cununiei civile, vom calcula timpul petrecut de mine și de tatăl meu în oraș, cât i-a luat chelnerului de la barul de lângă Basilica Sf. Ștefan să ne aducă apa minerală, cât ne-a luat nouă să ne scotocim prin buzunare de ultimul mărunțiș valutar, posibil să mă fi oprit să-mi leg șireturile – exclus, aveam niște încălțări sport albe, cu scai, știu, pentru că nu a trebuit să le spăl cât am stat la Nürnberg,

nici măcar după ce a plouat –, merită măsurată distanța de la cheiul Dunării până sub Erzsébet híd, ca de altfel orice mărime fizică necesară aprofundării contextului dens, iar starea economiei maghiare la momentul cu pricina va face fără îndoială obiectul unui studiu special, având în vedere că, după rochie, machiaj și coafură – din nefericire, nu-mi amintesc marca mașinii – deducem un anumit statut social. Nu în ultimul rând, date fiind genul, determinările culturale din 2000 și vârsta observatorului, vor trebui introduse în ecuație riscul percepției stereotipe, lipsa de educație, diferențele culturale dintre români și unguri, dar și efectele insolației la bărbați. Odată lămurite toate aspectele, vom avea libertatea să afirmăm că întâlnirea de sub pod a fost o simplă coincidență, a cărei însemnătate s-a gonflat în spiritul vacanței de vară. Chiar și în cazul unui scenariu negativ – mireasa nu mergea la cununie, ci fugise de acolo, lăsându-l pe mire neconsolat pe terasa de la Marriott – vom recalcula parametrii pentru starea de lucruri, cu mici schimbări de *input*.

Celălalt răspuns, mai plauzibil, ar fi că mireasa mă aștepta pe mine. Zâmbetul ei mi s-a adresat direct, punând astfel punctul de neuitat unei vacanțe însemnate din studenția mea. Să presupunem că tocmai terminasem de citit *The Princess and the Frog* (Prințesa și broscoiul), nu basmul clasic, firește, banda desenată a lui Brian Bolland. Pe prințesă o cheamă Gladys sau Norah, nu are importanță, iar regatul părinților ei se găsește într-una sau alta „dintre acele națiuni est-europene ce au dispărut ulterior sub călcâiul brutal al terorii staliniste, în încercarea lui fixistă și prostească de a rupe spinarea clasei rentierilor burghezi, ca să construiască marele monolit industrial care Uniunea Sovietică n-a ajuns nici în ziua de azi”¹ (Bolland scria rândurile acestea din legenda introductivă prin anii '90, dar

¹ *The Princess and the Frog*, text și ilustrație de Brian Bolland, letraj de Ellie de Ville, editat de Axel Alonso, în *Bolland Strips!*, Knockabout, Palmano Bennett, Londra, 2005, p. 93.

poanta stă în picioare, cu tot cu contrastul dintre numele fetei și zona geografică). Gladys (sau Norah) a fost educată de Rege și Regină să nu aprecieze aparențele – părinți severi până la imbecilitate, îi reproșează fiicei superficialitatea în relațiile afective și iresponsabilitatea (cuvântul *flibbertigibbet* de aici l-am învățat) – și o trimite în lume să caute o broască râioasă, în care, sărutând-o cu patimă genuină, să-și afle iubirea vieții. „O poveste improbabilă, admit“, ni se adresează direct artistul britanic dintr-o casetă din josul paginii, „însă pe atunci, înainte de televiziune și tehnologia globală a informației, și multe altele, oamenii credeau în tot felul de lucruri nebunești.“¹

Prințesa întâlnește broscoiul – surprinzător, relativ aproape de palat –, cocoțat pe un pietroi sferic, pe jumătate imersat în heleșteu, și se pune pe treabă, mireasă de poveste în expectativă. Dar nimic. Slujitorii îi aduc zilnic tinerei stăpâne hrană și toalete noi în trăsurile somptuoase, iar fata își lipește buzele clar conturate de batracianul exoftalmic și respingător, cu o devoțiune îmboldită la fiecare încercare de ambiția de a rupe definitiv blestemul aruncat asupra prințului (de ce ar sta broscoiul acolo dacă nu ar fi un Făt-Frumos urgisit?). Bolland dă măsura înzestrărilor sale grafice în concepția limbajului corporal și garderobei prințesei – îi întrezărim liniile fluide ale siluetei în alb și negru prin rochiile nupțiale de tul, părul legat într-o coadă pitonească îți fură ochiul, șireturile corsetelor-fetiș sunt mutate strategic de la o planșă la alta, floarea imensă prinsă hispanic la șold și un colibri zbârnâind din aripi transmit o anumită stare de spirit, funda cremoasă de pe rochia încrețită răspunde vizual undelor apei, doar coroana împărătească de pe creștet s-a păstrat din ilustrațiile cărților pentru copii –, privându-ne până la urmă de metamorfoza scontată. Broscoiul e imuabil ca o idee platonice. Anii trec, modelele vestimentare se schimbă, pe lângă heleșteu trece acum o șosea – în planul îndepărtat se distinge traficul greu –,

¹ *Ibid.*

prințesa îmbătrânește și moare, broscoiul sucombă și el, apucăm să-i vedem un picior amfibilan în picajul de adio. Pe o singură planșă distinctă, o altă bandă desenată, intitulată *The Prince and the Witch* (Printțul și vrăjitoarea)¹, ne prezintă prințul în ștrampi, cu figură de fraier, în vizită la o vrăjitoare instabilă emoțional, care, aparent fără vreun motiv întemeiat, îl transformă la nervi într-un pietroi sferic, și-l aruncă în heleșteul din fața casei – să juri că imobilul este copia motelului din *Psycho* de Alfred Hitchcock –, blestemându-l să-și recapete înfățișarea umană numai când va fi sărutat, nu contează de către cine. În ultima casetă, broscoiul râios și masiv se instalează greoi la soare, pe bolovan.

Menționarea basmului, reinterpretat în arta lui Brian Bolland, o pune altfel în context pe mireasa de sub pod, printr-un transfer de sens dinspre banda desenată spre întâmplarea din Budapesta. Cine ar putea spune că nu vede nicio asemănare fizică între tânăra femeie și prințesă? Suprapunerea figurilor feminine lasă loc și pentru oareșice suspans: fac aluzii criptice la vreun broscoi sau mint cu nerușinare, ca să manipulez cititorii?

Am verificat concisul jurnal de călătorie ținut atunci – de felul meu nu țin jurnale, sunt un anti-diarist radical – și, dezamăgitor, însemnarea menționează perfect plat, „mireasă de basm sub podul Erzsébet“. Apariția din parcare era însă fără îndoială cinematografică – decorul de *road movie*, inadecvarea ținutei de nuntă printre caroserii și betoane, poza glamoroasă ce îndemna la asocieri vizuale (azi aș putea să jur că femeia purta o rochie ca a lui Stephanie Seymour în videoclipul piesei *November Rain*, cu siguranță o falsă dantelărie mnemonică, inserată ulterior), dispariția ei în trombă –, iar memoria mea filmică nu ratează nimic. Pe scurt, am știut imediat să-i compun o biografie, iar ea a devenit astfel parte din propria-mi poveste de viață. De motivul așteptării s-a ocupat prințesa lui Bolland, descoperită mai târziu.

¹ *Ibid.*, p. 98.

Cartea mea e despre asemenea întâlniri și coincidențe, dar, întrucât nu-mi place să vorbesc ori să scriu detaliat și răspicat despre mine – nu m-aș avânta niciodată la un *memoir* –, am ales să-mi exprim gândurile în felul în care mă simt cel mai confortabil, și anume în procesul de descifrare a caracterelor fictive. Am senzația acută că, în epoca noastră artistică, personajul – în literatura occidentală, dar și în cinema – a trecut la o dietă nesănătoasă. Nu mai e de găsit decât în mod excepțional, oricum, nu în diversitatea cu care am fost deprinși veacuri de-a rândul. S-a vlăguit în convenții de succes comercial, în autocenzura artistică temătoare, alegorii uzate, activism și propagandă, teze de interes public, pesimism distopic, în disperări oneste – nimeni nu contestă –, amestecate cu o nevoie de afirmare agresivă, într-un soi de autism social, grăitor despre felul nostru de a interacționa unii cu alții. Admirăm astăzi cărți vizionare fără un singur personaj memorabil, filme tridimensionale cu scenarii șubrede și romane masive de circumvoluțiuni enciclopedice, de unde lipsesc gândirea și afectele. Căutăm în artă un realism de fațadă, programatic, și ne-am obișnuit să nu ne mai preocupe fleacuri cum ar fi coerența sau verosimilitatea – cine se poticnește de *mimesis*, de retorică? –, deoarece, pentru profesioniștii din domeniul umanist, mai ales pentru ei, asemenea pretenții trădează o predispoziție la fandoseală burgheză. Prin povestea miresei de sub pod am vrut să îngroș o analogie.

A.D. Nuttall, profesor de literatură, clasicist, critic și shakespeareolog britanic – cărților lui le datorez în bună măsură forma finală a demersului meu și ieșirea din impasul ideatic care m-a oprit în loc mai mult decât mi-aș fi dorit –, distinge în *A New Mimesis* (1983) cele două limbaje ale criticii literare: „limbajul opac” și „limbajul transparent”. Primul se referă la opera literară ca la un artificiu, cu moduri de reprezentare și reguli formale supuse investigației sistematice. Criticul „știe cum își face iluzionistul numărul, și în ce fel trucurile lui păcălesc audiența”, iar dacă nu știe, are misiunea să afle, cercetând

cu metodă. Întregul interes al criticului opac rezidă în decelarea mijloacelor formale de compoziție. După cum subliniază Nuttall, mutarea atenției critice spre o discuție mai relaxată cu privire la ce se întâmplă într-o carte înseamnă, pentru adeptul limbajului opac, să lași baltă critica.¹

În schimb, limbajul transparent acceptă lumea mimetică a operei de artă, fără să identifice vreun tabu în analogiile dintre ficțiune și realitate. Personaje și lucruri imaginare sunt luate în considerare *ca și cum* ar fi persoane cu biografie și obiecte fizice. Acolo unde limbajul opac pune distanță între cititor și critic, limbajul transparent apreciază farmecul, lăsându-se prins în convențiile propuse de către autor, firește, fără să pericliteze discernământul interpretativ. Criticul transparent știe că lumea pe care o investighează e artificiu și tehnică formală, dar, spre deosebire de criticul opac, nu se poticnește în restricții teoretice. El vrea mai mult.² Iată exemple de fraze din fiecare categorie (am ales câte două dintr-o listă mai lungă, ce include și artele plastice).

Pentru limbajul opac: „În deschidere la *Regele Lear*, elemente de folclor adecvate narațiunii sunt inserate într-o manieră dramatică pătrunzătoare” sau „În *Portretul unei doamne*, James descrie figurile umane într-un mod rezervat de regulă artefactelor; Isabel Archer e «scrisă într-o limbă străină», Daniel Touchett prezintă «o suprafață fină, ivorie», Henrietta Stackpole «nu are greșeli de tipar».“ Frazele formulate în limbaj transparent arată cam așa: „Cordelia nu poate îndura să-și facă iubirea pentru tatăl ei părtaşă într-un joc venal” sau „Isabel Archer e inocentă, dar în cu totul alt fel decât Henrietta Stackpole.”³ Pretențiile de obiectivitate și detașare științifică manifeste în limbajul opac îl închid spre lume, scoțând creația

¹ A.D. Nuttall, *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*, cu o prefață nouă a autorului, Yale University Press, New Haven și Londra, 2007, pp. 80-81.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

artistică din câmpul eterogen al activităților și emoțiilor umane, indispensabil producerii de ficțiune. Abia limbajul transparent „lasă înăuntru lumea de afară“, garantează libertatea de gândire și mediază între operă și publicul peștriț.¹

A.D. Nuttall precizează că nu și-a propus să reevalueze teoria predecesorului Erich Auerbach despre *mimesis*, și pledează pentru reconsiderarea vechii noțiuni aristotelice de „imitație“. După atâta vreme, modul nostru de a vedea lumea s-a schimbat, iar modalitățile prin care artiștii o reprezintă s-a schimbat în aceeași măsură, poate mai mult, căci, pentru ei, găsirea de noi posibilități de redare a verosimilității a constituit întotdeauna principala provocare. Cu toate acestea, apreciază Nuttall, în teoria literară se operează în continuare – și în pofida pretențiilor contrare – cu o viziune îngustă, desuetă, asupra noțiunii de „adevăr“, și cu o credință inflexibilă în atenția critică netulburată de formalismul personajelor ori al evenimentelor reprezentate. Noua *mimesis* – care nu înseamnă în niciun caz „realism“ – deschide posibilitatea ca întrebările „E adevărat?“ și „E posibil, e verosimil?“ să devină echivalente.²

Interpretările din capitolele următoare nu sunt altceva decât propriile mele exerciții de critică transparentă. Știu că un cuvânt precum „farmec“ – în sintagma „farmecul operei“ – produce ridicări circumspecte din sprânceană. Și eu cred că s-a tocit. Atunci, să-l înlocuim.

În *Not Knowing* (Fără să știi), publicat în 1987 – eseul dezvoltă o conferință cu vreo cinci ani mai veche, ținută la New York University –, Donald Barthelme reacționează cu binecunoscuta sa ironie demolator-joculară la inflația de teoretizare din studiile despre postmodernitate, pe atunci la turație maximă, după care nu ne-am revenit în mediile academice (modele șic s-au dus între timp, lăsându-ne într-un deșert ideatic, nivelat de, nu știu cum, mereu fragedul marxism). Inevitabil, o

¹ *Ibid.*, pp. 94-95.

² *Ibid.*, pp. 181-182.

parte din arsenalul polemic s-a perimat. Totuși, principalele obiecții merită recitite.

Barthelme, rafinat cunoscător de artă – o demonstrează atât prozele lui, cât și eseurile și textele scrise pentru diverse cataloage sau albume de vernisaj –, denunță agresivitatea ace-lui gen de critică universitară ce studiază creațiile artistice cu „o furie a explicațiilor finale“, fără să lase loc hazardului, ne-prevăzutului, ezitării și, mai cu seamă, libertății artistului, dincolo de condiționări istorico-sociale, o libertate imposibil de ajustat metodologic.¹ Barthelme nu are în vedere vreun factor ocult ca muzele, inspirația, harul sau mai știu eu ce înaripate nevăzute (scriitorul american detesta cuvântul „inefabil“, considerându-l un eufemism slab pentru adevăruri imposibil de obținut deductiv sau matematic², iar concepțiile sale estetice poartă influența lui Kierkegaard și Wittgenstein). El se referă la gradul de ignoranță indispensabil cunoașterii artistice, inventivității și noutății. Artistul nu știe tot timpul încotro se îndreaptă. A scrie literatură înseamnă în primul rând să faci față anxietății alimentate de conștientizarea faptului că, la pornire, cel puțin, habar nu ai cum vei negocia prohibițiile care-ți limitează posibilitatea de a te exprima după bunul plac. Unor autori precum John Hawkes, Thomas Pynchon, William Gass, Italo Calvino, Peter Handke și Barthelme însuși li s-a imputat că, în scrisul lor, întorc spatele lumii, preocupându-se rece nu de lume, ci de procesele ei și modurile de gândire adecvate să le surprindă, rezultând de aici o literatură prea sofisticată (mă întreb ce ar fi zis astăzi autorul *Tatălui mort* despre mono-imperativul social-comunicativ, căruia destui dintre scriitorii noilor generații îi fac concesii din – nu vom ști niciodată în ce măsură – convingere sau dintr-un oportunism mercantil).

¹ Donald Barthelme, *Not-Knowing*, în Kim Herzinger (ed.), *Not-Knowing: the Essays and Interviews of Donald Barthelme*, cu o Introducere de John Barth, Random House, New York, 1997, p. 19.

² Vezi Donald Barthelme, William Gass, Grace Paley, and Walker Percy, *A Symposium on Fiction*, în Kim Herzinger (ed.), *Not-Knowing*, ed. cit., p. 65.

Arta nu este dificilă pentru că-și dorește să fie dificilă, ci pentru că dorește să fie artă. Oricât ar tânji scriitorul să fie, în munca lui, simplu, onest și clar, asemenea virtuți nu-i mai sunt disponibile. El descoperă că în a fi simplu, onest și clar nu se întâmplă mare lucru: spune numai ce se spune îndeobște, dar ceea ce noi căutăm e de nerostit încă, e încă-nespusul.¹

Când ne referim la artă, numim adesea „mister“ consecința ignoranței, a noastră, și a artistului. Nu știm de ce lucrurile s-au aranjat așa, și nu altfel. Cuvintele generează sensuri noi atunci când „sunt lăsate să meargă în pat unele cu altele“² (am să adopt metafora sexuală a lui Donald Barthelme ori de câte ori voi fi tentat să invoc „farmecul“ și „magia“ literaturii).

Ca să-și illustreze ideea fără să recurgă la rândul său la abstracții dubioase, Barthelme dă exemplul „paletii de obiecte“ *Monogram* (1955-59) de Robert Rauschenberg – un țăp de angora împăiat, trecut printr-un cauciuc de mașină –, întrebându-ne cum facem diferența, în asemenea cazuri, între un *objet d'art* și o idee tâmpită? În opera lui Rauschenberg, țăpul și pneul par „alegeri inevitabile“.³ Un ochi versat ca al criticului Robert Hughes recunoaște numaidecât elementele de sorginte dadaistă și supra-realistă sau alte adaosuri inspirate de colajele lui Kurt Schwitters, admitând că forța *Monogramei* vine din aspectul „amuzant și neliniștitor totodată“. Compoziția evocă un fetiș sexual străvechi, o imagine a sexului anal, cu diferența că de data aceasta satirul e trecut prin sfincter.⁴ Dacă însă, cum sugerează hâtru Barthelme, scot anvelopa de pe țăp ca să verific ce firmă a produs-o, B.F. Goodrich sau Uniroyal, nu rămân cu nimic.

În critica de artă, în cea literară, mai ales, s-a impus tabăra „opacă“, pentru care obiectele artistice sunt obligatoriu sistem de un fel sau altul (lingvistic, istoric, social-politic, ideologic,

¹ *Ibid.*, pp. 14-15.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ Robert Hughes, *American Visions: The Epic History of Art in America*, Alfred A. Knopf, New York, 1997, pp. 517-518.

evoluționist ș.a.m.d.). Neajunsul ar fi că lumea nu intră nici în viețile noastre, nici în artă, ca viziune sistematică și ordonată. Lumea este percepută întotdeauna de o subiectivitate particulară, haotică. Arta, conchide Donald Barthelme, este o meditație asupra realității din afară – din afara unui anumit cap, aș completa, ca să folosesc un loc comun din filozofia minții –, nu reproducere a realității. Asemenea observații de bun-simț nu sunt posibile dacă perspectiva estetică iese din joc. Estetica este o disciplină filozofică, una dintre cele flexibile – filozofii, se știe, pot fi asini greu de urnit –, având în vedere că ține pasul cu felul în care ni se schimbă sensibilitatea și se înnoiesc datele științifice despre facultățile perceptive. Lui Daniel Dennett îi place să sublinieze că filozofii sunt mai buni în a formula întrebările corecte, decât în a da răspunsuri. Când discuți despre artă, o întrebare corectă face, uneori, cât o mie de imagini.

În cartea mea precedentă, *Byron în rețea sau Cum a rămas liberă canapeaua doctorului Freud* (2009), am distins conceptul științific de metafora literară. Cercetarea neurologică a creierului unui artist nu se confundă cu judecățile estetice referitoare la obiectele produse de artistul respectiv, iar identificarea unor mecanisme de adaptare biologică în nevoia umană de narațiuni fictive nu înseamnă că interesul nostru pentru romane poate fi explicat doar ca trăsătura evolutivă de a învăța lucruri noi, așa încât să înțelegem adecvat relațiile cauzale din mediul înconjurător. În ciuda mileniilor care-i despart, Aristotel și psihologul evoluționist Steven Pinker au în comun definirea spectatorului, respectiv cititorului, ca „utilizatori finali“ în căutarea *catharsis*-ului terapeutic sau a „prăjiturii mentale.“¹ Nu spun că explicațiile lor nu sunt corecte, dar literatura ne procură și altceva decât plăcere și informație pragmatică.

Literatura prezintă gândirea în limbaj figurativ. Orice formă literară constituie expresia unor procese mentale la nivel

¹ Vezi William Flesch, *Comeuppance: Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 2009, pp. 10, 13.

lingvistic. Filozoful, observă Angus Fletcher, studiază fenomenele mentale, gândirea ca gândire, ideile și adevărul. Ficțiunea atinge performanțe epistemice dincolo de logică și sistemele filozofice, prin simularea unor experiențe pe care gânditorul profesionist le-ar considera neclare, inconsistente și incomplete. Am moștenit de la greci *poetica* – abilitatea meșteșugarului de a armoniza părțile componente ale poemului său –, dar și *noetica*, activitatea poetului de a-și pune gândurile în poem, de a ne arăta cum „ideile, reflecțiile, amintirile, judecățile, intuițiile și viziunile sunt implicate“ în facerea poemului. Gândurile autorului sunt adeseori atât de bine întreșesute cu gândurile personajelor sale ori cu descrierile și acțiunea, încât analiza noetică „extrage fărâmituri de gândire încapsulată ca și cum ar fi stafidele dintr-un chec.“ Spre deosebire de filozof, autorul de literatură nu-și ordonează conținuturile mentale în structuri argumentative. Se folosește de teologie ca să creeze noi forme poetice, precum Dante și Milton, sau chestionează pretențiile epistemice, așa încât să deformeze perspectiva naratorului convențional, ca William Faulkner în *Zgomotul și furia*.¹

Nu pot și nici nu-mi propun să scriu *Poetica* secolului XXI sau *O și mai nouă mimesis*. E departe de mine ambiția de a oferi încă o teorie. Nu știu de ce citim, însă știu de ce și cum citesc eu, iar în calitate de profesor de literatură și filozofie le explic și altora, fără să aștept adeziune preferențială. Confuziile conceptuale persistă fatal în studiile umaniste, din motive ce țin de felul cum a fost preluată necritic „paradigma“ lui Thomas Kuhn, de jargonul confuz al poststructuralismului, premisele dogmatice ale noului istorism și de alte teorii defuncte, din ale căror cadavre continuă să se nască specii de noțiuni-mutante și departamente specializate în îndoctrinare.

Mă preocupă în egală măsură forma – metamorfoza genurilor și transgresarea convențiilor vechi prin resemnificări

¹ Angus Fletcher, *Colors of the Mind: Conjectures on Thinking in Literature*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991, pp. 1-5.

tropologice – și conținutul noetic. Vreau să înțeleg cum adaptează John Crowley pastorală antică la sensibilitatea newyorkeză, și la ce-i servește lui Cormac McCarthy *western*-ul, având în vedere că primele lui cărți se înscriu hotărât în genul *Southern Gothic*, în ce fel păstrează Quentin Tarantino tropi vizuali de *western spaghetti* în subgenul *macaroni combat*, și cât de premeditată este structura tragediei antice în romanele *hard-boiled* ale lui Ross Macdonald. Pe de altă parte, mă interesează, deschizând tetralogia *Ægypt*, să urmăresc reflectarea filozofiei hermetice a lui Giordano Bruno și a culteranismului spaniol în milenarismul New Age din America anilor '70, să analizez percepția cromatică în romanul de debut al lui Steve Erickson și sursa *voice-over*-ului afectuos din *Inherent Vice* (Viciu ascuns) de Thomas Pynchon, să diagnostichez mania grandorii în cazul lui Lee Harvey Oswald din *Libra* (Zodia Balanței), și trăirea în negare a personajelor din *Bleeding Edge* (Tehnologie de vârf).

De-a lungul anilor, mi-am prezentat unele idei în cadrul conferințelor – unde ajung sporadic –, în reviste academice și în presa culturală. Câteva subcapitole au crescut din lucrări publicate (am trecut la bibliografie lista lor completă), însă și pe acelea le-am revizuit integral. Întrucât procesul de concepere și scriere a cărții a fost îndelungat, mi-am dat seama cum, odată cu trecerea timpului, mi s-a schimbat optica.

De exemplu, m-am încăpățânat într-o perioadă să nu-i recunosc ficțiunii lui Cormac McCarthy componenta pronunțat alegorică, preferând s-o citesc în cadrul tradiției naturalismului american. Apoi, în 2013, am văzut filmul *The Counselor* (Avocatul), ca mulți alții, și, tot ca mulți alții, am fost dezamăgit. Tandemul Ridley Scott-Cormac McCarthy se anunța o *dream team*, dar filmul s-a dovedit o bombă inubliabilă, în primul rând din pricina scenariului. De multe ori, eșecurile artiștilor pe care-i admirăm ne semnalează aspecte ale tehnicii lor sau, pur și simplu, slăbiciuni, bine camuflați în operele împlinite. Scenariul mi s-a părut, printre alte rele, enervant de alegoric, așa că m-am întrebat dacă nu cumva alegoria a fost întotdeauna

mai importantă pentru McCarthy decât m-am arătat eu dispus să accept. Prin urmare, în capitolul despre *Trilogia frontierei*, mi-am corectat viziunea, deși nu renunț la convingerea că universul violent al lui Cormac McCarthy cade la granița dintre alegoria disciplinată și naturalismul cel mai deșănțat. Cu alte cuvinte, susțin că el nu știe prea bine ce face, și că în această indecizie benefică se întărește carcasa parabolică, gnostică, a romanelor sale.

Niciodată nu am regretat că am publicat o lucrare sau un articol. Cu o singură excepție: *Cum să prinzi o nimfetă* (i-am schimbat titlul în formula evident hitchcockiană *Să prinzi o nimfetă*). După *Byron în rețea*, o vreme nu mi-am găsit vocea, n-am știut despre ce aș putea scrie în continuare, așa că m-am gândit când la un proiect despre *Ada sau ardoarea* de Vladimir Nabokov și verdele edenic de acolo, când la un studiu despre consecințele religioase și epistemologice pe termen lung generate de falsul *Corpus Hermeticum*, consecințe puse de John Crowley în relație cu motive din cultura noastră populară, dar și cu ideologiile veacului trecut. Eseul publicat în 2013 – scris cu vreo doi ani înainte –, o încercare în prima direcție, încropită sub presiunea *deadline*-ului, mi-a ieșit confuz și afectat (nu mai știu de câte ori l-am refăcut ulterior). Oricum, i-am păstrat intactă miza inițială: nimfeta, așa cum ne-o reprezentăm de la Dolores Haze încoace, este personajul unicat al lui Nabokov, un hibrid între nimfa antică, fetișcana tolstoiană, *pin-ups* de reviste americane, pusă în scenă într-un stil poetic ce trage cu ochiul spre arta concurentă, cinemaul.

Odată cu tipărirea lucrării, interesul meu pentru Nabokov a scăzut (câteva semestre de predare a romanului *Lolita* au contribuit la senzația de satsisire). Nu spun că acum nu găsesc defel provocări în cărțile lui, dar nu mă mai atrag ca odinioară. Le-aș reproșa pedanteria de suprafață, de unde transpare încrederea Vrăjitorului din Oz în potențialul jocurilor intelectuale neîntrerupte. În schimb, mă fascinează impactul pe care Vladimir Nabokov l-a avut și încă îl are asupra altor scriitori,

americani, și nu numai. Astăzi mă simt recompensat citindu-l prin ochii altora. Al doilea și al treilea capitol sunt, într-o măsură considerabilă, despre avatarurile Lolitei și Adei.

Dintre autorii studiați în paginile următoare, doar Nabokov și Guillermo Cabrera Infante nu sunt nord-americani. Scriitorul cubanez exilat la Londra plantează tropi nabokovieni pe solul tropical al imaginației lui. În armătura demonstrației mele, verdele grădinilor din Ardis se intensifică erotic pe țărmul Mării Caraibilor și în ochii divelor hollywoodiene din cinematografele Havanei, apoi, prin John Crowley, primește consistența silvestră a pădurilor din Upstate New York, arde în preriile și deșerturile lui Cormac McCarthy, ca să renască neon-psihedelic în California lui Pynchon. *La Habana para un Infante difunto* (Havana pentru un copil defunct, 1979) – asemenea romanului despre maturizare *Paradiso* (1968) de José Lezama Lima – reface din amintiri capitala cubaneză de dinaintea Revoluției și a dictaturii lui Fidel Castro. Varianta tradusă în engleză de Cabrera Infante, în colaborare cu Suzanne Jill Levine, *Infante's Inferno* (Infernul lui Infante, 1984), diferă de original (prozatorul din Havana și-a ajustat jocularitatea lingvistică la cerințele limbii de adopție, inventându-și propriul idiom). Pentru studierea competentă a acestor diferențe este nevoie de un hispanist. Eu mă opresc asupra englezei colorate din *Infante's Inferno*, discern motive de *thriller* și *film noir* aduse în diegetică, și încerc să evaluiez admirația lui Guillermo Cabrera Infante pentru *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock și *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino.

Nu cred că trebuie să-mi justific *in extenso* pasiunea pentru literatura nord-americană, dar nădăjduiesc să pot concentra explicația satisfăcătoare, citându-l pe nonconformistul Leslie Fiedler:

Proza noastră de ficțiune se distinge imediat, într-un fel palpabil, de cea din Europa, deși americanilor le vine greu să recunoască. În acest sens, romanele noastre par nu primitive, presupun, ci inocente, încă fără de păcat într-un fel tulburător, aproape juvenil. E de notorietate că multe dintre capodoperele

ficțiunii americane își găsesc locul la secțiunile din bibliotecă dedicate copiilor, gradul lor de sentimentalism fiind exact acela al pre-adolescenței. Cam la asta ne referim când aducem în discuție incapacitatea romancierului american de a evolua. El revine compulsiv la o lume a experienței limitate, asociată de regulă copilăriei, scriind mereu și mereu aceeași carte, până când cade în tăcere și parodiare de sine.¹

Contra Fiedler, eu nu disting o slăbiciune. Dimpotrivă, de când mă știu m-a atras vitalitatea așa-zis juvenilă a prozatorilor nord-americani, tonusul sportiv al imaginației lor fortificate în aerul Munților Stâncoși, antrenată în prerie, stropită cu sarea oceanelor ori pusă la încercare de primejdiile conviețuirii în metropole. Mă înspăimântă că ficțiunea americană vrea să devină, sub presiunile din media și ale ortodoxiilor socio-politice, serioasă și responsabilă (găsim câteva excepții notabile de la regulă, dar n-ai cum să nu observi tendința generală și autocenzura scriitorilor). Să fie semn de senectute culturală?

Îmblânzitori de mustangii prin savane și șoferi de Ford Mustang înroșind cilindri și frâne pe autostrăzi, iată tropiile mei favoriți. L-am citit pe Alexandre Dumas în clasa a treia – *Cei trei mușchetari* (sic!) –, însă descoperirea lui James Fenimore Cooper m-a determinat să dau floreta pe tomahawk. Pentru mine, Uncas, ultimul mohican, a fost primul personaj literar nord-american de care m-am simțit atașat (pe atunci nu aveam cum să știu și să înțeleg că viziunea lui Cooper asupra popoarelor algonkine era impregnată de rousseauism). Mă îndoiesc că am citit vreodată un roman fără niște așteptări escapistice. Să fie clar, nu am plăceri vinovate. Leslie Fiedler mai observă cum „a scrie despre romanul american înseamnă să scrii despre soarta anumitor genuri literare europene într-o lume a experienței străine”². Exact asta fac și eu. Nu văd nicăieri vreo diminuare a genurilor respective, ci o fastă reîmprospătare.

¹ Leslie A. Fiedler, *The Novel and America*, în *A New Fiedler Reader*, Prometheus Books, New York, 1999, p. 132.

² *Ibid.*, p. 139.