

LIBRIS

We know
books

CARTEA ROMÂNEASCĂ DE STUDII LITERARE

Tomahawkul verde

Pistolari, vampe,
detectivi fără licență, supereroi
și alte iconografii americane

**ALEXANDRU
BUDAC**

Notă referitoare la traduceri	9
Mireasa de sub pod: o pledoarie pentru escapism	11
I. Să prinzi o nimfetă.....	35
Lola multiplicată	35
Margot, regina ecranului mental.....	58
II. Confesiunile unui defunct în viață	67
Mariposas de Havana	67
Ochii verzi să nu-i crezi.....	101
III. Fuga lui Perceval din Brooklyn	121
Pastorală psihedelică, iconografie catolică	121
Romanele trandafirilor	151
Femeile-pisică și elefantul baroc.....	173
IV. Arcadia în flăcări.....	202
Stăpânul deșertului de silitră	202
Călărețul nedeslușit	213
O Rapunzel mexicană	227
V. Războiul ca o cămașă hawaiiană și alte fantezii cathartice	245
Mecanismul diabolic	245
Rachete, fete, caracatițe și kryptonită.....	249
„Sie sind so Deutsch wie dieser Scotch“	262
VI. Vitrina păsărilor de noapte	273
Prima promoție	273

Aligatori, fedora lui Freud, ochi de lavandă și saci de verzișori	279
Le bleu et le blanc	294
Hit the gas, Doc!	310
VII. New York, un trop vertical	332
Versiunea irocheză	332
Cum și-a pierdut Lee Harvey Oswald liberul arbitru	340
Stropi de compasiune în ploaia informațională	356
Alegoria de gheață	376
Coda: Crepuscul sioux în Arizona	388
Mulțumiri	395
Bibliografie	396
Index de nume proprii	425

Mireasa de sub pod: o pledoarie pentru escapism

Care ar fi cea mai impresionantă dintre miresele sortite să ne ștanteze imaginația (se înțelege, sper, cu excepția mireseilor 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, prolepsă 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 aş 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 ispătea, 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 broșcoiul), 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 trimit 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 trăsuri 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 nuptiale 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 aripă 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* (Prințul 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 shakespearolog 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 pestriț.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 turaj 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 aceluia gen de critică universitară ce studiază creațiile artistice cu „o furie a explicațiilor finale“, fără să lase loc hazardului, neprevăzutului, 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 „palettei 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 numai de câțiva 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.