

Romanul, fantasmele și cultura pop

Alexandra OLTEANU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași
olteanualexandra99@yahoo.com

Abstract: The products of popular culture represent the milestones of an industrialised society, driven by demand and supply, which finds in consumerism a real engine of development. As literature is open to social movements, ideological oscillations and cultural tendencies, it embodies and reflects the rise of popular culture. Consumerism comes to shape or even resize identity and social representations. The novel, as an eclectic literary form, makes up concepts and describes them even before they have been theorized by the thinkers of the modern world. Alex Truscă's novel, *I put a spell on you*, creates a fictional exploration of a fantasy world filtered through the images of pop culture. The scenario chosen by the novelist relativizes the imaginary proportions of the concept of authenticity, as it combines familiar thematic horizons, conventional literary techniques and references to a colourful popular culture. The harmony with which these elements complement each other demonstrates that their apparent irreconcilability is originated in the “aura” theorized by Walter Benjamin.

Keywords: *mass culture, novel, society, art, production.*

Produsele culturii pop reprezintă jaloanele unei societăți industrializate, dirijate de cerere și ofertă, care găsește în consumerism un adevărat motor al evoluției. Cunoscutul eseu al filosofului Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, este considerat drept una dintre cele mai pătrunzătoare analize ale specificității artei moderniste. Noutatea și subtilitatea demersului lui Benjamin constă în articularea sa ca o reacție îndelung așteptată la un mănunchi de întrebări care, până la publicarea sa în 1936, nu influențaseră cursul reflecțiilor asupra artei. Chestiunea însemnătății inovațiilor tehnice în relație cu actul sau cu producția artistică ridicată de filosoful culturii nu putea obține o tratare edificatoare fără examinarea efectelor politico-filosofice ale joncțiunii dintre aria artelor și domeniul tehnic, fapt ce îl îndeamnă să declare că aura, cea pe care se fundamentează autenticitatea și originalitatea operei „s-a risipit, lăsând locul reproductibilității”. Pentru Benjamin, o asemenea consecință este favorabilă contextului cultural și, departe de a o deplânge, putem conchide că ea deschide un amplu orizont al posibilităților creatoare. Reversul acestei noi situații se răsfrânge asupra naturii artei înseși întrucât, în momentul în care criteriul autenticității încetează să mai fie operant în relație cu producția artistică, întreaga experiență estetică este răsturnată și, în loc să se bazeze pe ritual, „ea începe să fie bazată pe o altă practică – *politica*”. Caracteristica principală a artei pop este capacitatea de a se multiplica, de a se reproduce în mod similar în toate produsele sale. Serialitatea

și sentimentul previzibilului nu sunt decât consecința democratizării nu doar a accesului la produsul cultural, ci și a culturii înseși.

Cum literatura este permeabilă la mișcările sociale, oscilațiile ideologice și tendințele culturale, ea încapsulează și reflectă ascensiunea culturii pop. Consumerismul ajunge să modeleze sau chiar să redimensioneze reprezentările identitare și sociale. Romanul, ca formă literară eclectică, inventează concepte și le descrie încă dinainte ca acestea să fie teoretizate de gânditorii lumii moderne. Libertatea, individualitatea, ambiguitatea, inteligența și atitudinea critică devin obiecte de reflecție pentru roman dinainte de a fi teoretizate¹. Toate elementele pe care s-a fundamentat civilizația modernă au fost, așadar, anticipate de romancierii în operele lor. Pentru Milan Kundera, romanul, ca expresie a supremației artei și a esteticului, introduce în spațiul european ideea preeminenței culturii asupra ideologiei. Atunci când societatea tinde să exagereze importanța sistemelor politice, se produce, după Kundera, o anomalie ideologică: moștenirea marxismului vulgarizat ajunge să fie adoptat atât de susținătorii dreptei, cât și de cei ai stângii. Un alt simbol al modernității este triumful individualității, consacrat de Jean-Jacques Rousseau prin *mitul bunului sălbatic*, adică omul pervertit de societate, care aspiră la starea naturală perfectă a singurătății.

După Kundera, romanul celebrează individul în toată libertatea și temeritatea sa de manifestare. Totodată, creația romanescă dublează individualismul eroilor printr-o pluralitate seducătoare a deschiderii către crearea unor lumi posibile, în care indivizii pot trăi, iubi, imagina, dezvolta, crea și reconfigura propriul parcurs existențial. Pentru teoreticienii culturii pop, nuanțele stridente ale culturii de masă augmentează solitudinea indivizilor, somând literatura să răspundă noii schimbări de paradigmă. Pentru Dominic Strinati, societatea care susține osatura culturii pop, acea *mass society*, se compune din oameni „atomizați”, ale căror interacțiuni interpersonale sunt golate de coerență morală și însemnătate comunitară:

A mass society consists of people who can only relate to each other like atoms in a physical or chemical compound. Mass society consists of atomised people, people who lack any meaningful or morally coherent relationships with each other. These people are clearly not conceived of purely and simply as isolated atoms, but the links between them are said to be purely contractual, distant and sporadic rather than close, communal and well integrated. (Strinati 2004: 21)

Pentru Strinati, efectele uniformizante ale societății pop se manifestă printr-o înșolitară sistematică a omului, care nu mai poate stabili decât relații pur contractuale, incidentale și distante. Sociologul insistă asupra naturii fragmentare a relațiilor umane, ignorând faptul că, în mod paradoxal, excesele individualității se consumă într-o cultură a identificării. Cultura pop

¹ În *Arta romanului*, Milan Kundera descrie intensitatea cu care creația romanescă a sondat toate temele existențiale importante: „toate marile teme existențiale pe care Heidegger le analizează în *Ființă și timp*, considerându-le neglijate de toată filozofia europeană anterioară, au fost dezvăluite, prezentate, puse în lumină de patru secole de roman (patru secole de reîncarnare europeană a romanului. Romanul a descoperit pe rând în modul său specific, cu logica ce îi este caracteristică, diferitele aspecte ale existenței.” (Kundera, 2008, p. 13)

supralicitează stereotipiile identitare și livrează scenarii-șablon, create pentru a fi apreciate de pătri sociale extinse. Pe de altă parte, Walter Benjamin insistă asupra forței unificatoare pe care emergența unei *mass culture* o imprimă experienței estetice. Benjamin consideră că procedeele tehnice de reproducere pot oferi un fundament pentru o artă populară, modelând percepția publicului larg, adică a maselor, asupra a ceea ce numim fenomen artistic în epoca modernității aflate sub semnul mijloacelor inovatoare de reproducere. Filosoful argumentează că arta are potențial de democratizare, devenind accesibilă lor în măsura în care reproducerea mecanică a artei modifică reacția maselor față de artă. În viziunea lui Benjamin, o asemenea mutație a gustului estetic al maselor va impulsiona nu numai aprofundarea și șlefuirea a percepției oamenilor, cât mai ales o democratizare a artelor. Se produce astfel și o schimbare de paradigmă în percepția și în receptarea operei de artă, divertismentul înlocuind contemplația. Filosoful găsește în această modificare fundamentală o nouă formă de percepție, animată de un însemnat potențial revoluționar. Putem privi tehnicile reproductibilității și ca pe un mijloc simbolic de multiplicare a câtorva scenarii clasicizate, stratagemă pe care cultura pop o continuă, adăugându-i un colorit contrastant și niște *device*-uri literare și tehnologice mai evolute.

Romanul lui Alex Trușcă, *I put a spell on you*, se articulează ca o explorare ficțională a unei lumi fantastice filtrate prin grilele culturii pop. Una dintre legendele cele mai permeabile la specificul și fizionomia spirituală a fiecărei comunități locale, cea a miresei-fantomă care bântuie pădurile întunecate ale satelor și răpește bărbați pentru a-i face să dispară, se transformă, acompaniată de *soundtrack*-ul potrivit, în alegorie a fanteziei și a senzualității dezlănțuite și eliberatoare. Aventura spontană și sordidă a lui Cristian cu o străină întâlnită într-o cârciumă sătească se transformă într-un refren obsesiv, care ajunge să îi acapareze existența atunci când începe să bănuiască faptul că escapada sa extraconjugală s-a consumat cu Irina, mireasa-fantomă ce își face apariția prin pădurea Radova. Textul se compune ca o îmbinare armonioasă de *flashback*-uri, senzații fulgurante și impresii fruste ori halucinante, pe fundalul cărora răsună variantele și variațiile aceleiași melodii puse pe *repeat*, *I put a spell on you*. Scenariul ales de romancier relativizează proporțiile imagineare ale conceptului de autenticitate, întrucât îmbină orizonturi tematice familiare, tehnici literare convenționale și referințe la cultura pop recentă. Armonia cu care aceste elemente se completează demonstrează că aparenta lor ireconciliabilitate este originată în „aura” teoretizată de Walter Benjamin.

Capcanele conceptului de aură își extrag seva din controversata teorie benjaminiană referitoare la consecințele reproducerii tehnice. Filosoful argumentează că reproducerea operei de artă prin intermediul tehnicii ar distruge aura acesteia și, odată cu ea, tradiția și autenticitatea sa, alături de potențialul ritualic sau religios. Alex Trușcă nu ironizează cultura pop și vivacitatea ei dezarmantă, ci actul de fetișizare a experienței estetice, devenit incompatibil cu prezentul corporatiștilor care vânează fantasme și caută să evadeze din monotonie căsniciei. Așadar, transformarea fundamentală a statutului ontologic al operei artistice nu se poate produce decât prin această

înlăturare a aurei, proces elogiât de Walter Benjamin ca punct de cotitură în câștigarea autonomiei față de categoriile estetice căzute în desuetudine:

Receptarea operelor de artă se petrece sub diferite accente, în rândul cărora se disting cu precădere două, opuse unul altuia ca doi poli. Unul dintre aceste accente cade pe valoarea de cult, celălalt pe valoarea de expunere a operei de artă. Producția artistică debutează la origine cu niște creații ce se găsesc încă integral în slujba magiei. (Benjamin 2015: 159)

Modificările prin care trece valoarea de cult a unei creații artistice originale devin ilustrative pentru terenul din ce în ce mai important pe care îl câștigă valoarea expozițională a artei, proces facil de observat în cazul filmului. Proiecțiile cinematografice sunt definite de dominanța valorii expoziționale, nemaifiind racordate la un spațiu și un timp precis delimitat. În film, tehnica reproducerii mecanice generează însăși tehnica producției operei artistice. Rezultatul artistic există exclusiv sub forma copiilor și își atinge menirea estetică doar prin difuzarea sa în masă, scontând un public cât mai numeros. În versiunea a patra a eseului, Benjamin consideră filmul ca fiind maniera revoluționară care poate arăta suita de transformări mediate de virtuțile tehnicii ce acționează asupra statutului ontologic al artei întrucât filmul apare drept opera de artă perfectibilă prin natura sa, iar acest atribut se explică prin faptul că el implică, antrenează o renunțare definitivă, radicală, la ideea autotelică de valoare eternă.

Ironia, autoironia, destinul și liberul arbitru sunt prinse în țesătura ideatică densă a romanului *I put a spell on you*, în care cititorul va fi suprins să întâlnească referințe la cultura pop contemporană, de la filme cu Ryan Gosling sau Ben Affleck, până la serialul *Lucifer* și la titluri cunoscute de cărți de dezvoltare personală, de tipul *Călușarul care și-a vândut Ferrari-ul*. Textul este împânzit de prezențele culturii consumerismului, care acaparează până și mitul local al miresei părăsite care, în urma decepției amoroase, se sinucide. Alex Trușcă se slujește de marcatorii culturii pop pentru a institui suveranitatea ironiei, instanța căreia i se subordonează până și universul atins de suflul fantasticului. Întregul imaginar fantastic la care ne-am aștepta să fie țesut în jurul întâlnirii cu prezența fantomatică menită să zdruncine credințele convenționale asupra iubirii și fidelității este dinamizat în favoarea unei abordări mai degrabă cinemateice și senzuale. Structura cinematică a textului lui Alex Trușcă imită funcționalitatea proiecțiilor cinematografice și eficacitatea cu care acesta dinamizează faptul divers. Această strategie narativă care mizează pe efectul cinematic trădează preferința autorului pentru dezvoltarea intrigii în detrimentul hiperreflexivității de tip eseistic. Brian Lindsey Thompson surprinde rivalitatea dintre literatură și film, insistând asupra modului de semnificare particular fiecărei arte:

But just as a text can never produce a photographic image of the world, nor can it perfectly capture the action of a character. When a character does something in a book, it is both a textual event and something else: a happening on a different plane than language, an event in the 'deep structure' of the story. Film represents action quite easily, but has far more difficulty commenting on the actions it presents; novels tend to

work the other way around. Both media, however, rely on their respective audiences in order to realize the significance of the action. (Thompson 2009: 67)

Walter Benjamin statuează că producția capitalistă este definită de obținerea reproductibilității sale tehnice. Astfel, reflecția asupra ontologiei artei este nevoită să se desfășoare pornind de la examinarea raportului tensionat ce se stabilește între unicitate și reproductibilitate. Chiar dacă opera de artă a fost întotdeauna reproductibilă, respectiv imitabilă, discuțiile în jurul mutațiilor ontologice ale statutului artei își găsesc legitimitatea odată cu începutul secolului al XX-lea, epocă în care tehnica reproducerii câștigă un avânt impresionant, atingând un prag evolutiv istoric. Odată cu avântul pe care îl câștigau inovațiile în societate, se transformă perceptibil și contextul de receptare al operelor artistice, situație reflectată și în tehnologiile de reproducere și în emergența derivatelor estetice ale acestora, fotografia și filmul fiind cele două cazuri paradigmatic care au început să exercite o influență covârșitoare asupra manierei în care publicul se raportează la creația estetică. Benjamin recurge la principiul singularității produsului artistic din estetica tradițională doar pentru a o aplica panopliei artelor vizuale, afirmând că, prin intermediul vastelor capacități ale tehnicii reproductibilității, dispar două atribute autarhice ale lucrării estetice: „aici” și „acum-ul” lucrării, mai exact „existența sa unică în locul în care ea se găsește” (Benjamin 2015: 153).

În termenii lui Benjamin, autenticitatea este circumscrisă tocmai de acești doi factori ce delimitează existența sa istorică într-un anumit spațiu și timp, și îl face tributari unei anumite tradiții identificabile. Remarcabilă este și definiția benjaminiană atribuită autenticității. Benjamin consideră autenticitatea un cumul de elemente care circumscriu obiectul tradiției, „de la originile sale și până în prezent, începând cu dănuirea sa materială și până la mărturiile istorice care-l privesc” (Benjamin 2015: 155). Atunci când o operă de artă este autentică, apartenența sa la o tradiție reprezintă o condiție inerentă, tacită, ca ea să beneficieze de ceea ce Benjamin numește „aură”, concept împrumutat din terminologia religioasă. Aura înconjoară aprioric imaginea cultică a obiectului unic, și este caracterizată în manieră cvasi-paradoxală de către autorul studiului, întrucât ea este o „apariție unică a unei depărtări, oricât de aproape e ea altminteri” (Benjamin 2015: 156). Așa cum relicva religioasă emană inaccesibilitate, și opera de artă menține această caracteristică, mediată de aură. Din acest motiv, produsul artistic secularizat, prin analogie cu valoarea de cult a obiectului religios, își păstrează înrădăcinat ritualul magic ori religios pe care l-a servit în starea sa inițială, originară.

După Benjamin, valoarea unică a operei „autentice» se fundează mereu în ritual” întrucât produsul artistic își găsește statutul de utilizare primă și originară în cadrul unora dintre cele mai profane forme specifice cultului frumuseții, sub aspectul unui rit secularizat (Benjamin 2015: 156-157). O ideologie estetică precum cea a artei pure, *l'art pour l'art*, ce aspira să purifice operele de toate legăturile cu lumea familiarului și a concretului, urmărirea cu consecvență să perpetueze aura doar pentru ea însăși, patentând, în accepțiune benjaminiană, o „teologie negativă a artei”. Ideea de artă pură nu este însă operantă într-o analiză complexă asupra fenomenului artistic deoarece

desemnează o formă de artă ce nu doar respinge orice funcție socială, ci renunță totodată să se lase limitată de modelele concrete desprinse din realitate (Benjamin 2015: 158). Cultura populară, prin forța multiplicării sale și caracterul de serial, schimbă mizele discursului artistic, eliminând ritualul și fetișizarea obiectului artistic.

Unul dintre exegeții operei benjaminienne, Gianni Vattimo, remarcă în eseul *Arta oscilării*, cuprins în volumul *Societatea transparentă*, că Walter Benjamin intenționează să elogieze la acest sinuos proces de dezavuare a unicității aurei tocmai faptul că imixtiunea factorului reproductibilității tehnice în domeniul artelor impulsionează dispariția valorii cultice a operei în favoarea celei expositive. Pentru teoreticianul italian, viziunea benjaminiană echivalează cu a admite că opera nu mai deține o „valoare de întrebuințare” separată de valoarea sa de schimb sau că relevanța ei estetică este arbitrară, identificându-se cu norocul, receptarea și apoi cu interpretarea sa în context cultural și social (Vattimo 1995: 65). Eseul lui Benjamin propune însă câteva clarificări importante, care limpezesc acest unghi hermeneutic, filosoful explicând că această disoluție a originalității în cadrul proiecției cinematografice poate fi înlocuită printr-un surogat de aură, sau o așa-zisă aură secundară, oferind exemplul cultului starului, care are rolul de a introduce pe piață produsul artistic și totodată de a-i ocaziona o consacrare la nivel înalt:

Filmul răspunde la închircirea aurei prin construcția artificială a unei „personality” în afara studioului. Cultul starurilor, pe care capitalurile din cinema îl promovează, conservă acel farmec al personalității, ce nu mai constă deja de multă vreme decât în magia fetidă a caracterului ei de marfă. (Benjamin, 2015: 166)

Theodor W. Adorno luase contact în timpul exilului său american cu posibilitățile avansate ale industriei reproducerii în masă a operelor de artă, motiv pentru care intră într-o polemică răsunătoare cu Walter Benjamin. Exigențele spiritului critic adornian se materializează într-o replică destul de radicală. Într-o epistolă adresată lui Max Horkheimer, Adorno susține că Benjamin „mitologizează mitologizarea însăși, făcând nu doar din râsul scârbos al publicului de cinema, ci și din multe alte atrocități similare (din «distracție», din «probă» și din alte tabuizări infantile) o veritabilă ontologie”, semn că „nu a depășit încă stadiul angoasei specifice artistului burghez dinaintea «ostilității față de artă» a revoluției” (Adorno, Horkheimer 2012: 322). De asemenea, Adorno merge mai departe cu critica sa, afirmând că „Benjamin se încrede în proletariat ca într-o providență orbă, îmbrățișând tocmai acele trăsături ale sale, produse de mașinăria burgheză” și că acesta „inventează, pe latura artei capitaliste tehnificate – a cinemaului, care e, în fond, cea mai alienantă dintre arte –, teorii ce ar putea să servească drept ideologie celei mai vulgare practici capitaliste (ce nerozie, bunăoară, să spui că filmul distruge aura, când tocmai el o produce într-un chip demonic. Iar ideea de a vorbi în acest context despre maleficele «capitaluri cinematografice» e de bună seamă simplă vorbărie” (Idem). În viziunea lui Adorno, reproducerea tehnică și noua manieră de popularizare a artei nu duc către o distrugere a aurei, consecință elogiată de Walter Benjamin, ci creează condițiile pentru o falsificare a aurei. Theodor

Adorno rămâne însă doar în sfera muzicii și nu își aplică observațiile referitoare la regresia auzului și asupra proiecției cinematografice. Scepticismul adornian față de efuziunea democratizării domeniului artistic pune sub semnul îndoielii însăși posibilitatea tehnicilor de reproducere de a impulsiiona inovația.

Autorul romanului *I put a spell on you* construiește o poveste cinematică, cu intuiție și inventivitate narativă, iar personajele își confruntă imaginea într-o oglindă procustiană, alcătuită după toate standardele șabloanelor hollywoodiene. Impresia generală este că materializările culturii pop nu sunt introduse doar ca instrumente ale ironiei sau criticii, cât mai ales ca strategii de nuanțare narativă. Naratorul și personajele nu disprețuiesc lumea consumerismului, dar caută să se adapteze și să îi supraviețuiască. Romanul se deschide cu o scenă erotică convențională, desprinsă parcă dintr-un film de duzină, gustat de un public larg, iar naratorul histrionic le comentează ironic gesticulația și scenografia nerealistă: „Protagoniștii sunt dezbrăcați, femeia îl călărește ca o profesionistă în arta păcatelor carnale, cum alfel ar fi luat rolul ăsta? El pare cam crispat, cu mâinile pe șoldurile ei (...) Camera rămâne fixată pe mutra satisfăcută a idiotului, și în plan îndepărtat femeia goală, învelindu-și artistic corpul cu rochia.” (Trușcă 2020: 11).

Mecanicitatea reacțiilor studiate ale actorilor servesc drept *prequel* propriei experiențe amoroase a protagonistului. Cristian, un corporatist căsătorit care fuge de rutina domestică și de reproșurile familiei hoinărind prin crâșmele mizere din afara orașului și ascultând poveștile de pahar ale sătenilor inspirați de licorile de calitate îndoielnică, o cunoaște într-o noapte pe Ileana. Urmărit de traseul social fixat în jurul relației cu Marcela, soția sa, este ușor sedus de femeia atrăgătoare care apare de nicăieri în cârciuma sordidă. Momentul întâlnirii cu Ileana este declanșat tot de un pretext cinematic, fularul uitat la masa la care Cristian băuse: „Aproape ca-n filmele românești, alea de după Revoluție, când încă nu-i copiam pe americani în toate cele, am intrat din nou în baracă și-am văzut-o pe Ileana așezată la masa mea, jucându-se cu fularul pe care-l uitasem.” (Trușcă 2020: 28). Primul schimb de replici nu poate fi altfel decât stângaci, „gen romanele Norei Roberts”, iar trecerea la plimbarea cu mașina și apoi la experiența erotică nu este deloc încetinită de alte convenții sociale.

Apariția misterioasă a femeii și dispariția sa neașteptată imediat după consumarea actului din mijlocul pădurii întunecate nu sunt singurele indicii ale unei prezențe venite din altă lume. *Otherworldness*-ul se face simțit atunci când mai intervine un alt personaj și le tulbură interacțiunea. Chelnerița și bătrânul alcoolic pe care îl conduce acasă nu par a o vedea pe Ileana întrucât îl privesc doar pe Cristian, iar atunci când sunt întrebați, își amintesc doar că l-au văzut singur. Printre aceste câteva *red flags* discutabile, cărora le găsește seturi de posibile justificări, Cristian află că numele femeii cu care și-a înșelat soția coincide cu cel al miresei care bântuie pădurea Radovan în încercarea de a-și răzbuna nefericirea răpind bărbați și cauzând accidente tulburătoare. Un alt element important al biografiei miresei-fantomă este fuga acesteia din Moldova, iar singurul aspect precis pe care personajul și-l amintește din întâlnirea cu prezența cameleonică rămâne accentul moldovenesc. Ileana posedă o fizionomie cameleonică atrăgătoare, care ajunge să se suprapună peste cea a soției urmând ca, în final, să se substituie acesteia.

În mod previzibil și realist, Cristian percepe bizareria întâlnirii doar retrospectiv, când reface etapele prefacerii sale în soț adulterin. Aflându-se în prezența femeii care îl fascinează și îl atrage, celelalte detalii își pierd importanța. Până în acel moment, el este victima propriilor dorințe reprimite și eliberate de femeia cu profil și vestimentație de starletă. Vinovăția are efecte caustice asupra liniștii și lucidității sale. Amintirea fantomatică a femeii cu care și-a înșelat soția îl face să respecte scenografia tipică pe care mitologia urbană o atribuie bărbatului care își înșală soția pentru prima dată: începe să manifeste dorința de a-și reface căsnicia și de a petrece mai mult timp cu Marcela. Încercările de a scăpa de tășurile conștiinței vinovăției, corporatistul dezlanțuie o serie de transformări surprinzătoare în înfățișarea, vestimentația și comportamentul soției sale. Tranziția dinspre o femeie discretă și o soție monotonă către o seducătoare care atrage privirile tuturor și își contrariază partenerul este înregistrată de Cristian cu surprindere și suspiciune. Trecutul de familie reapare în mintea bărbatului a cărui existență a gravitat în jurul îndeplinirii sarcinilor familiale, sociale și de serviciu, fiind nevoit să ignore tensiunea mediului nesănătos pe care avea să-l perpetueze inconștient:

Am îmbătrânit vreo zece ani și l-am văzut în oglindă pe tatăl meu, înnebunit de gelozie, reproșându-i mamei că a stat prea mult de vorbă cu vecinul în fața blocului sau că nu-știi cine a văzut-o pe stradă într-o mașină cu un bărbat. Nu spusese nimănui vreodată că într-o zi tata a plecat de acasă cu un cuțit în buzunarul de la piept, s-o întâmpine pe mama, supărat că întârzia de un sfert de oră. (Trușcă 2020: 117)

Singurele întâmplări care fragmentează dinamica noii relații dintre soți sunt coșmarurile bărbatului și fenomenele nefirești care se petrec în casa lor. Bănuielile lui Cristian că soția încearcă să se schimbe pentru a fi atrăgătoare în ochii altcuiva sunt întrerupte de robinetul, aragazul și lampa de pe hol, care se aprind singure, și de sunetul straniu de pași pe care îl aude noaptea. Influențele coplesitoare *mass culture* modelează nu doar reflexele culturale ale personajului, ci și modul în care se reprezintă pe sine: „Ca-n serialul ăla cu Lucifer Morninstar, când te întreabă Scaraoțchi rebranduit de americani: *So, what's your deepest desire?*, brusc realizezi că te-ai mințit, că nu-ți dorești să fii cel mai bun soț, tată, manager, angajat, nici fiul sau fratele perfect, ci doar să reușești să trăiești fie și numai o singură zi fără să te gândești la consecințe, la minciuni, să nu te mai amăgești pe tine, mai ales.” (Trușcă 2020: 33).

Maniera în care eroii romanului experimentează viața, vinovăția sau schimbările sunt și ele mediate de cultura pop. Pentru Cristian, comoditatea și familiarul relației cu soția sa, Marcela, reprezintă factorii catalizatori ai vinovăției și ai dorinței de a-și schimba viața de cuplu. Personajele se disting printr-o pasivitate care le transformă în mijloace de propagare ale așteptărilor inoculate prin expunerea îndelungată la șabloanele adoptate prin convenție socială. John Storey privește pasivitatea procesului consumului ca pe un aspect relativ, determinat de percepția consumatorului de cultură. Contruindu-și o autonomie pe fundamentele permeabilității sale la registre diverse și contrastante și reușind să comunice cu arta „înaltă”, cultura pop depășește cadrele unui simplu mecanism de manipulare ideologică și comercială:

To deny the passivity of consumption is not to deny that sometimes consumption is passive; to deny that the consumers of popular culture are cultural dupes is not to deny that the culture industries seek to manipulate. But it is to deny that popular culture is little more than a degraded landscape of commercial and ideological manipulation, imposed from above in order to make profit and secure social control. (Storey 2012: 234)

Relația platonică pe care eroul romanului o va dezvolta pur întâmplător cu Marina într-un *teambuilding* sădește germenul schimbării profunde, reale, dar și inițiativa de a obține controlul asupra propriei vieți. Scenariul este surprinzător de asemănător cu cel al unei proiecții cinematografice hollywoodiene. Elementul fantastic este mai degrabă insinuat deoarece își face apariția doar pentru a răsturna echilibrul fragil al realității convenționale, încărcând atmosfera cu irizații crepusculare. Acest fantastic este unul de sorginte umană și acționează niște supape discrete, care sunt gata să-l mascheze prin glisarea către vis. În timpul zborului cu avionul companiei aeriene Osiris, care adună pasageri din ambele lumi, cea a viilor și cea a morților, Cristian depășește șocul inițial și își concentrează eforturile în direcția lămuririi identității femeii cu care avusese o aventură de o noapte.

Cu romanul *I put a spell on you* se realizează un experiment literar reușit de încorporare a unui mit local în orbitoarea cultură pop printr-un stil cinematic reușit, cu inflexiuni sonore obsedante, întocmai ca melodia celor de la Creedence Clearwater Revival. Stilistic și imaginativ, Alex Trușcă reușește să reproducă literar notele înalte ale *soundtrackului* ales și să pledeze pentru democrația artelor, prezentând volubil și ludic imixtiunea culturii pop în modalitățile de reprezentare literară.

BIBLIOGRAFIE

- Adorno 2012: Horkheimer Adorno; Theodor Adorno; Max Horkheimer, *Dialectica luminilor*, traducere de Andrei Corbea, Iași, Editura Polirom.
- Benjamin 2015: Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, traducere de Christian Ferencz-Flatz, Cluj-Napoca, Editura Tact.
- Thompson 2009: Brian Lindsay Thompson, *Graham Greene and The Politics of Popular Fiction and Film*, New York, Palgrave Macmillan.
- Storey 2012: John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, London, Pearson Longman.
- Strinati 2004: Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London, Routledge.
- Trușcă 2020: Alex Trușcă, *I put a spell on you*, București, Editura Litera.
- Vattimo 1995: Gianni Vattimo, *Societatea transparentă*, traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica.

