

Lucrare finanțată prin contractul POSDRU/89/1.5/S/61968, proiect strategic ID 61968 (2009), cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

Cătălin Ghiță este lector universitar doctor la Facultatea de Litere a Universității din Craiova. A publicat volumele: *Lumile lui Argus. O morfotipologie a poeziei vizionare* (2005), *Ipostaze ale actului critic. Eseuri și cronici literare* (2005), *Revealer of the Fourfold Secret: William Blake's Theory and Practice of Vision* (2008), precum și numeroase articole în reviste de specialitate din țară și din străinătate (Franța, Germania, Japonia, Spania). Câștigător al secțiunii „Literatură” și finalist al Marelui Premiu Prometheus pentru Opera Prima (2006), laureat al Premiului pentru Eseistică al Uniunii Scriitorilor din România – Filiala Craiova (2009). La Institutul European a mai publicat *Darurile zeiței Amaterasu* (2008) în colaborare cu Roxana Ghiță.

Cătălin Ghiță, *Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească*
© 2011 Institutul European Iași, pentru prezenta ediție

INSTITUTUL EUROPEAN, editură academică recunoscută de Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior
Iași, str. Grigore Ghica Vodă nr. 13, O. P. 1, C.P. 161
euroedit@hotmail.com.; www.euroinst.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
GHIȚĂ, CĂTĂLIN

Deimografia : scenarii ale terorii în proza românească / Cătălin Ghiță; cuvânt înainte: Ștefan Borbély – Iași: Institutul European, 2011
Bibliogr.
ISBN 978-973-611-733-6

I. Borbély, Ștefan (pref.)
821.135.1.09-32

Reproducerea (parțială sau totală) a prezentei cărți, fără acordul Editurii, constituie infracțiune și se pedepsește în conformitate cu Legea nr. 8/1996.

Printed in ROMANIA

CĂTĂLIN GHIȚĂ

Deimografia

Scenarii ale terorii în proza românească

Cuvânt înainte de Ștefan BORBÉLY

INSTITUTUL EUROPEAN
2011

Cuprins

Cuvânt înainte de Ștefan BORBÉLY / 9

Mulțumiri / 21

Introducere / 23

1. Topografia unui sentiment estetizat. Teroarea, între reflecție și analiză / 33

1.1. O radiografie conceptuală. Distanța dintre „teroare” și „groază” / 33

1.2. Teroarea în diacronie. Evoluția modelului în literatura universală / 41

1.3. Defazări și sincronizări. Alternative ale terifiantului autohton / 68

2. Teroarea în narațiune. Convenții și inovații în literatura română / 101

2.1. Prefigurări. *Letopisețul Țării Moldovei* de Miron Costin / 101

2.2. Teroarea naturală / 106

2.2.1. Sadismul istoric. *Alexandru Lăpușneanul* de Constantin Negruzzi / 107

2.2.2. Naturalismul visceral. *O făclie de Paște* de I.L. Caragiale / 114

2.2.3. Evadarea eșuată. *La Vulturi!* de Gala Galaction / 121

2.3. Teroarea de frontieră. Între natural și supranatural / 128

2.3.1. Deformarea psihologică. *În vreme de război* de I.L. Caragiale / 129

2.3.2. Metamorfozele obsesivului. *Frigul* de Gib I. Mihăescu / 135

- 2.3.3. Thanaticul vindicativ. *Îmbrățișarea mortului* de Alexandru Philippide / 142
 - 2.4. Teroarea supranaturală / 154
 - 2.4.1. Maleficul suicidar. *Moara lui Călifar* de Gala Galaction / 156
 - 2.4.2. Goticul redimensionat. *Aranka, știma lacurilor* de Cezar Petrescu / 162
 - 2.4.3. Erosul vampiric. *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade / 170
 - 2.5. Postfigurări. *Orbitor* de Mircea Cărtărescu / 182
- Concluzie* / 189
Bibliografie / 195
- Résumé* / 209
Zusammenfassung / 213

Cuvânt înainte

În mitologia greacă, Deimos („groază, spaimă, teroare”) a fost fiul lui Ares și al Afroditei, fiind cunoscut pe linie paternă ca personificare a fricii de moarte pe câmpurile deătălie, unde obișnuia să-și însoțească tatăl, și, pe cea maternă, ca latură întunecată a iubirii, legată de toate spaimetele pe care ea le exercită, de la părăsire tristă și mistuire de sine dureroasă, înfricoșătoare, până la moarte sau sinucidere. În august 1877, când astronomul american Asaph Hall a descoperit cei doi sateliți ai lunii, celui mai mic și mai îndepărtat de orbita terestră i-a dat numele de Deimos, ca și cum ar fi dorit să sugereze că satelitul natural al Terrei are două fețe, una prietenoasă și una terifiantă, cu cea din urmă nefiind deloc bine să te întâlnești. Devine firesc, așadar, ca eseul de față al lui Cătălin Ghiță să se intituleze *Deimografia*, din dorința de a lansa o disciplină în spațiul literar autohton și un cuvânt cu totul nou, care să o susțină. *Deimografia* ar fi, pe scurt, știința studierii și descrierii formelor de terifiță în domeniul culturii, ceea ce o apropie atât de istoria și sintaxa comparată a imaginarului, cât și de aceea, mult mai largă, a genealogiei diacronice a mentalităților. Pe de altă parte, nu putem să trecem mai departe fără a sesiza că, așa interdisciplinar cum este, termenul propus de către Cătălin Ghiță se înscrie într-o mică serie de inovații terminologice sugerate în ultimul timp de către cercetători din România, celelalte două pe care le cunosc fiind *anarhetipul* lui Corin Braga și *cosmodernismul* lui Christian Moraru, cei trei termeni având toate șansele de a deveni baze euristice de pornire pentru discipline umaniste și epistemologice dintre cele mai atractive.

Deimografia e un cuvânt bine ales și datorită asocierii dintre destrucție și sexualitate, pe care el o sugerează. Istoria comparată a

în siguranță. Și, de ce să nu fim sinceri, chiar ne dorim să fie astfel¹; altminteri, eu nu aș fi scris această carte, iar dumneavoastră nu ați citi-o acum. Voltaire credea că are dovezi în sprijinul tezei că universul este o alcătuire informă de evenimente simultan absurde și oribile. Mult mai umil, autorul acestor rânduri va încerca să vă furnizeze probe în favoarea ideii că, oricât de lipsite de sens ar fi lumea și faptele din interiorul ei, dacă acestea pot stârni interesul și provoca anxietatea, ele merită să fie studiate.

¹ Gina Wisker subliniază caracterul ambivalent al ficțiunii terifiante (pe care o asimilează, neglijent, celei *horror*), notând că aceasta „întrupează ceea ce este, paradoxal, temut și dorit deopotrivă” (2005: 13).

1. Topografia unui sentiment estetizat Teroarea, între reflecție și analiză

Iată-ne, așadar, la începutul unui drum care se anunță, atât din punctul de vedere al concepției științifice, cât și din cel al temei în sine (deimografia), periculos. Virtual, orice exegeză, fie ea și umilă, dar cu caracter inaugural, își asumă un cert risc metodologic: autorul poate fi întrebat de lectorul său atent, într-un mod oarecum leibnizian, de ce a ales o cale mai degrabă decât alta. Răspunsul pe care îmi permit să-l ofer este acesta: după cum am precizat și în Introducere, pentru mai buna înțelegere a subiectului, mi se pare imperativ să suplimentez interpretarea cu o secțiune axată asupra dezambiguizării unor concepte deseori uzitate, dar arareori clarificate.

1.1. O radiografie conceptuală

Distincția dintre „teroare” și „groază”

Semanticienii vor fi, o dată în plus, mirați de neglijența semasiologică a majorității, care se grăbește să echivaleze teroarea cu groaza (astfel se poate „rata” o carte întreagă, precum se întâmplă cu pompos intitulata *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, al cărei autor, Noël Carroll, nu sesizează, atunci când discută despre „paradoxul groazei”, că are în vedere teroarea à la Ann Radcliffe sau că noțiunea sa de „art-horror” subîntinde estetica terifiantului gotic și post-gotic. În limbile romanice și în engleză (care, ca rezultat al invaziei normande din secolul al XI-lea, a fost romanizată considerabil), s-a păstrat dubletul latin *terror/horror*. Ultimul termen a fost substituit,

în română, cu unul de origine slavă, *groază* (provenit din *groza*), dar care are același sens ca și *horror*. *Terror* este un substantiv provenit din verbul *terrere*, care înseamnă *a speria*, *a înfricoșa* (la origine, *a tremura*). *Horror* este, de asemenea, un substantiv provenit din verbul *horrere*, care înseamnă *a zbârli* sau, mai idiomatice, *a i se face cuiva părul măciucă* (*de frică*)¹. De vreme ce înțelesurile acestor cuvinte devin, astfel, suficient de transparente, o discuție lingvistică extinsă nu-și are utilitatea aici, după cum nici citările din dicționare nu mai sunt imperative. Totuși, se impune marcarea unei distincții nete între cei doi termeni, care sunt echivalenți doar la o privire superficială. În lumina ultimelor precizări, devine, cred, clară o exacerbare a sensului primului termen în semnificația celui de-al doilea: groaza este o teroare net augmentată, chiar viscerală, însă monocordă.

Deși, din păcate pentru noi, nu diferențiază între teroare și groază, Edmund Burke este cel dintâi estetician care formulează considerații originale și demne de interes în privința primului concept, pe care îl discută în raport cu emergența sublimului. Astfel, în eseu (publicat anonim) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), filosoful irlandez subliniază contaminarea subtilă dintre teama de durere și durerea propriu-zisă, care devin fața și reversul aceleiași monede, a sublimului estetic: „De vreme ce frica este o aprehensiune de durere sau de moarte, ea operează într-o manieră asemănătoare durerii reale. De aceea tot ce este terifiant [...] este, în același timp, sublim [...], deoarece este imposibil să privești un lucru periculos ca lipsit de importanță sau demn de dispreț” (1997: 230).

Dacă Edmund Burke asociază teroarea cu suferința fizică, nu altfel va gândi poeta și eseista Anna Laetitia Aikin (mai târziu, Barbauld). Durerea (reală, dar, prin aceasta, nu mai puțin seducătoare)

¹ Ambele cuvinte latinești sunt înrudite cu un binom terminologic sanscrit. Verbul *terrere* poate fi pus în relație cu sanscritul *tras*, care înseamnă *a tremura* sau *a se teme*, în timp ce verbul *horrere* poate fi comparat cu sanscritul *hrish*, care înseamnă *a-i face cuiva părul măciucă*. Pentru mai multe amănunte, cf. Skeat, 1993: 208, 499.

pe care o simte lectorul în fața unui spectacol terifiant este subliniată explicit în eseu *On the Pleasure Derived from Objects of Terror* (1773), în care autoarea avansează următoarea ipoteză cu substrat paradoxal: „Durerea suspansului și dorința irezistibilă de a ne satisface curiozitatea, odată ce aceasta a fost trezită, explică nerăbdarea noastră de a parcurge până la capăt o aventură, deși simțim o durere reală pe parcurs” (Sandner 2004: 32) Ea conchide într-o notă de exaltare preromantică: „Cooperând, pasiunea și fantezia înalță sufletul până la cele mai înalte culmi și durerea terorii se pierde în uimire”. (Sandner: 2004: 32).

Inspirată, într-o măsură considerabilă, de eseu lui Burke, prozatoarea britanică Ann Radcliffe¹ este, probabil, prima care operează diferențieri bine argumentate între conceptele puse în discuție, privilegiind teroarea în raport cu groaza. Astfel, în cunoscutul său eseu cu structură dialogică, *On the Supernatural in Poetry* (1826), unul dintre personaje, W(illoughton), îi spune interlocutorului său, Domnul S(impson): „Teroarea și groaza sunt opuse până într-atât, încât prima lărgeste sufletul și trezește la o viață intensă facultățile, iar a doua le restrânge, le îngheață și aproape le anihilează” (Sandner 2004: 47). Potrivit acestei definiții sintetice, teroarea ar fi creativă, aptă de a fertiliza și chiar de a activa emoțiile estetice latente, în timp ce groaza are efect paralizant, distrugător pentru potențialul empatic.² Bref, prima are valențe estetice pozitive, în vreme ce ultima transportă un bagaj artistic negativ. Steven Bruhm notează, la rândul său, că „[t]eroarea este, așadar, acea experiență estetică atent calibrată, care poate utiliza sentimentul intens pentru a căuta obiecte din univers” (1994: 37). Prin contrast, groaza „îl forțează pe spectatorul țintuit de spaimă să se apere și să se închidă în sine” (1994: 37), scurtcircuitând deci raportul dintre eu și exterior, dintre individ și lume. De altfel, ceva mai târziu,

¹ Ann Radcliffe a devenit celebră în urma publicării romanului gotic *The Mysteries of Udolpho*.

² Într-un mod asemănător lui Radcliffe va gândi și Devendra P. Varma, care, în flambaianul său volum *The Gothic Flame* (1966), opune acțiunea de a adulmea moartea, caracteristică terorii, celei de a da peste un cadavru, tipică groazei.

Bruhm precizează că teroarea funcționează în parametrii imaginației, în timp ce groaza își împinge frontierele referențiale până la durerea corporală¹.

Mai recent, o definiție empirică, nefiltrată cultural, dar tocmai de aceea credibilă este oferită de Rogers Terrill, care, într-un dialog cu autorul de literatură *horror* Frederick Davis, declară că „groaza este emoția pe care o simți atunci când vezi că altcuiva i se întâmplă ceva îngrozitor. Teroarea este ceea ce simți când acel ceva este pe cale să îți se întâmple ție” (Sullivan, 1986: 339). O simplă modificare de perspectivă, operată instantaneu și la adăpostul intruziunilor raționale, este, uneori, suficientă pentru a ne determina să sesizăm diferența specifică dintre cele două stări. Dihotomia pare să se mențină și în cazul cinematografului, Jonathan Penner și Steven Jay Schneider diferențiind între teroare, care, „ascunsă îndărătul ușii, promite suferința”, și groază, care este „realizarea fricii, executarea promisiunii” (2008: 9).

Ajung, în acest punct, la propriile mele definiții ale terorii, respectiv groazei scripturale, pe care le prezint, în continuare, ca pe simple ipoteze de lucru. Astfel, în beletristică, *teroarea, ca rafinare a ideii de teamă, constituie o emoție estetică multifocală și variabilă ca intensitate, a cărei manifestare principală este anxietatea generată și întreținută de un conglomerat echilibrat de elemente artistice: subiect, atmosferă, personaje*. Tot în câmpul prozei literare, *groaza, ca exacerbare a ideii de teamă, reprezintă o emoție estetică unifocală și paroxistică, provocată de accelerarea indiscernabilă a tempo-ului narațiunii până la cote care nu mai permit rafinament sau varietate a trăirii, ci doar repulsie patologică*.

Se poate intui, în continuare, că, în vreme ce groaza este denotativă, exprimând frust și violent și căutând doar să șocheze, teroarea este conotativă, sugerând (acolo unde prima se mulțumește să redea fără menajamente) și urmărind să creeze o atmosferă rarefiată de straniu. Literatura canonică preferă, instinctiv, să cultive teroarea, care este selec-

¹ Pentru detalii suplimentare, cf. Bruhm, 1994: 37-38.

tivă și elitistă, în detrimentul groazei, ca expresie a senzaționalismului vulgar și a fiorilor de mucava¹. Teroarea macină cu rafinament; ea exploatează falii din psihic cărora le permite, la anumite intervale, să se relaxeze, tempo-ul fiind fixat de circumstanțe. Uneori în cavalcadă, alteori în ralanti, teroarea contribuie la estetizarea unui peisaj pe care simpla groaza paroxistică îl proiectează în insuportabil. Aceasta acționează tocmai invers: din cauza faptului că nu admite întâzieri sau derogări, ci exercită presiune continuă asupra receptorului, groaza se banalizează, iar psihicul cedează în cele din urmă. Dacă mi se permite aluzia intertextuală la Henry James, aș putea afirma, fără mari riscuri teoretice, că eroii literaturii *horror* sunt victimele unei corzi prea întinse. Probabil că Virginia Woolf are dreptate atunci când, referindu-se, într-un pasaj inspirat din eseul „The Supernatural in Fiction” (1918), la povestirile supranaturale cu fantome (dar argumentul ei este valabil, prin extrapolare, pentru proza terorii în ansamblu), spune că „[t]eamă pe care o simțim atunci când citim povestirile [...] este o esență rafinată și spiritualizată de frică. Este o teamă pe care o putem examina și cu care ne putem juca. Departe de a ne disprețui că suntem înfricoșați de o povestire cu fantome, suntem mândri de această dovadă de sensibilitate [...]” (Enright, 1994: 537). Așadar, avem de a face cu aceeași conotație fertilă a terorii, care ne hrănește deopotrivă emoțiile și intelectul, în opoziție cu groaza paralizantă.

Spre deosebire de imaginarul terorii, cele mai multe teme și motive *horror* au, inevitabil, caracter pronunțat repetitiv, până la pasișă². Dacă teroarea constituie un *Doppelgänger* estetizat al luptei

¹ În *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, editat de Jean-Charles Seigneuret, se vorbește despre trei mari tipuri de opere care exploatează filonul groazei: cele în care ideea constituie subiectul însuși al cărții, cele în care groaza este utilizată ca vehicul pentru transmiterea unor alte idei și cele în care aceasta apare ca pur pretext senzaționalist. Pentru mai multe amănunte, cf. Seigneuret, 1988: I, 623.

² Acest fapt este vizibil mai ales în prozele *horror* din perioada contemporană (William Peter Blatty, Stephen King, Richard Matheson, Anne Rice, Peter Straub etc.), care reiau diverși topoi șocanți: „unele au de a face cu diavolul și cu apropierea acestuia sau cu monștri, altele sunt centrate asupra copiilor, fie malefici, posedați, fie având puteri ieșite din comun; altele au ca subiect o casă

pentru existență, groaza reprezintă o caricatură dizgrațioasă a acesteia, dificil de tolerat pe spații largi și pasibilă de derapaje actanțiale în sfera ridicolului. Oricum, teroarea se construiește cu migală, iar starea de tensiune se realizează printr-o economie severă a mijloacelor de expresie artistică: prea puțin și senzația nu se coagulează, generând frustrare, prea mult și copleșește, provocând dezgustul¹. Literatura terorii depinde cel mai mult de dozajul de la nivelul vocabularului.

De altfel, echilibrul lexical își pune amprenta nu numai asupra calității generice a textului, ci și asupra construirii atmosferei. Definită, în enciclopedia editată de Jack Sullivan, drept „unitate a stilului și a sensibilității, care evocă o dispoziție, un mediu sau un gând puternic” (1986: 15), atmosfera este marca indelebilă a vocii auctoriale, semnătura însăși a artistului. Pentru a se impune în ochii lectorului ca înspăimântătoare, atmosfera trebuie să degajeze o stare de încordare periculoasă cu un minimum de elemente exterioare. Unul dintre cei mai influenți muzicieni ai terorii, Iannis Xenakis, oferă o definiție sintetică a atmosferei moderne, pe care o opune celei gotice. Prima ar putea fi comparată cu nebunia incipientă, „atunci când o persoană realizează, brusc, că mediul care-i păruse familiar s-a modificat acum într-un sens profund, amenințător” (Sullivan, 1986: 17). Exemplul cel mai pregnant care îmi vine în minte pentru a descrie această stare de derapaj psihic este tot din sfera muzicii. Lucrarea pentru instrumente cu coardă *Polymorphia* (1961) a compozitorului polonez Krzysztof Penderecki pornește de la encefalogrammele unor psihopați și dezvoltă astfel una dintre cele mai tulburătoare atmosfere imaginabile. În proza terorii

sau o clădire bântuită; altele sunt variații ale legendei vampirilor” (Seigneuret, 1988: I, 633).

¹ În acest punct, trebuie notat că există două opinii distincte, chiar opuse: una concesivă, aparținându-i lui H.P. Lovecraft, potrivit căreia ar trebui să savurăm insulele de virtuozitate în marea de platitudini scrise, alta radicală, aparținându-le lui Philip Van Doren Stern și L.P. Hartley, potrivit căreia povestirea terifiantă (cu referință la proza cu fantome, însă discuția poate fi extinsă fără probleme) nu poate fi decât o reușită sau o ratare: un singur pas greșit poate distruge totul. Este de prisos să adaug că, în funcție de anumite circumstanțe narative, și unii, și alții au dreptate: ca de atâtea ori în viață, generalizările sunt ineficiente.

propriu-zisă, de orice natură ar fi aceasta, atmosfera este relaționată în mod obligatoriu cu elementele care coagulează suspansul și, implicit, credibilitatea țesăturii narative în psihicul lectorului. Există, așadar, două chipuri distincte de fundamentare a suspansului epic: edificarea stării de tensiune grație unui crescendo al intrigii, cum procedează Joseph Sheridan Le Fanu, sau bulversarea completă a cititorului prin plonjarea narativă în nefamiliar sau chiar în alteritatea deplină încă din expozițiune, cum procedează Edgar Allan Poe. Corelativ, în enciclopedia editată de Jack Sullivan, se vorbește despre două modalități opuse de îndepărtare a îndoielii cititorului (deși se ia în calcul terifiantul de extracție supranaturală, îmi permit să extrapolez fără mari riscuri teoretice)¹. Prima dintre acestea pornește de la organizarea naturală a lucrurilor și construiește prin acumulare, precum în cazul lui Henry James. A doua debutează *in medias res*, lectorul fiind basculat direct în centrul tramei, în absența oricărui indiciu preliminar, precum în cazul lui Franz Kafka.

În opinia mea, există trei mari tipuri de proză terifiantă (pe care le-am menționat, succint, în Introducere: a venit însă momentul să reiau discuția). Prima categorie include teroarea naturală, în care intriga și personajele sunt integrate sferei plauzibilului, anxietatea rezultând doar din combinațiile actanțiale insolite sau din straniețatea atmosferei. Clasa opusă acesteia implică teroarea supranaturală, în care intriga și personajele violează *ab initio* legile verosimilului, anxietatea fiind consecința directă a unor scenarii fantastice. Între cele două tipuri, trebuie plasată teroarea de frontieră, care nu se înscrie nici pe traiectoria naturalului, nici pe cea a supranaturalului. Sub aceste auspicii incerte s-ar putea grupa acele episoade în care statutul ontologic al unor personaje rămâne puternic ambiguizat sau în care anumite fapte, relevante în ordinea discursului, pot fi recuperate de către protagonist/protagoniști atât din unghiul realului, cât și din perspectiva fantasticului. În funcție de poziția auctorială adoptată, lectorul poate însă realiza cu luciditate la intervale variabile ale povestirii cu ce tip de teroare scripturală se confruntă.

¹ Pentru o expunere exhaustivă a problemei, cf. Sullivan, 1986: 412-14.

Un cuvânt final despre distincțiile dintre cei doi termeni se impune. Astfel, devine evident pentru oricine că, dat fiind gradul de subiectivitate pe care îl implică discuția despre un binom conceptual identificabil inițial intuitiv și numai ulterior rațional, nu se poate trasa o frontieră precisă între teroare și groază (granițele fixe produc permanent suspiciune). Aici, mai mult decât oriunde altundeva în câmpul esteticii, trebuie să funcționeze flerul criticului: acesta poate separa producțiile literare care rămân subordonate unui scop estetic de acelea care urmăresc doar să șocheze sau să-i provoace dezgust lectorului. În general, precum sugeram anterior, prozele canonice degajează teroare, în timp ce groaza rămâne atributul facil și ușor reproductibil al literaturii de consum. Oricum, nu este de prisos să ne amintim, în finalul acestui subcapitol, observația pertinentă a lui Leonard Wolf: „Povestirile terorii, fiindcă sunt centrate asupra unei singure emoții umane – frica – trebuie, în mod paradoxal, să realizeze ceva mai mult decât să ne înfricoșeze înainte de a transcende această limitare a genului lor” (Sullivan, 1986: 16). Altfel spus, proza terifiantă convertește frica într-o insolită trambulină semasiologică, aptă de a aduna, într-un curcubeu al semnificațiilor spontane, stări estetice dintre cele mai diverse. Iar elementul cel mai spectaculos din interiorul acestui univers formulat pe o premisă unicordă este acela că știm întotdeauna de unde pornim, însă rareori intuim unde ajungem.

*
* *

După ce am încercat, în măsura în care mi-a permis spațiul, să realizez o radiografie conceptuală a terorii scripturale, vă propun, în continuare să fim atenți la subtilele metamorfoze pe care le cunoaște ideea, aplicate tendințelor de dezvoltare istorică a literaturii universale.

1.2. Teroarea în diacronie

Evoluția modelului în literatura universală

Înainte de a trece în revistă scriitori și opere, trebuie să precizez că generarea unei stări de anxietate în psihicul lectorului prin intermediul narațiunii nu poate fi complet separată de intenția auctorială. Se întâmplă extrem de rar (în literatura română, îmi vine în minte doar cazul lui Miron Costin) ca o proză, destinată în mod explicit unui alt *telos* să devină cu adevărat și în mod constant terifiantă. Or, nu putem vorbi despre teroare (în sensul curent, utilizat de exegeza occidentală al termenului) înainte de 1760-1765. Scriitura recuperabilă pe coordonatele goticului și anterioară nașterii sale glisează numai parțial pe direcția acestui model.

Primul autor tentat să traseze o genealogie a ideii de „teroare” în literatura universală este îndelung lăudatul H.P. Lovecraft, însă acestuia îi lipsesc criteriile exegetice ferme și clare cu care este obișnuit un filolog profesionist. În deja citata sa lucrare, autorul american plasează, absolut arbitrar, începuturile temei în Biblie (*Întâia Carte a lui Enoh*) și într-o veche carte de magie, *Cheia lui Solomon*, elaborată de un scriitor evreu necunoscut. Cu riscuri teoretice considerabile, se trece, apoi, la citarea unor opere din Antichitate (lista este eteroclită și relativ departe de orice criteriu axiologic sau metodologic): *Satyricon* al lui Petronius (incidentul plat cu un vârcolac, prezent în capitolele 61-62), *Metamorfozele* (sau *Măgarul de aur*) al lui Apuleius, o scrioare relativ lipsită de valențe artistice a lui Pliniu cel Tânăr către Sura etc. Lovecraft ajunge, în fine, la perioada medievală, oferind, în acest caz, exemple precum eposurile islandeze *Edda* și *Saga* sau povestirile despre nibelungi din Germania¹.

Dacă trebuie luate în calcul volumele mai recente, redactate cu acribie științifică remarcabilă, trebuie să precizez că una dintre cele mai echilibrate expuneri se găsește în consistenta lucrare editată de Jean-Charles Seigneuret, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*.

¹ Pentru detalii suplimentare, cf. Lovecraft, 2000: 23-26.