

LIBRIS

We know
books

Gheorghe Glodeanu

ISTORIA
PROZEI FANTASTICE
ROMÂNEȘTI



Cluj-Napoca
2023

CUPRINS

Pledoarie pentru literatura fantastică	5
I. REPERE TEORETICE	9
Conceptul de literatură fantastică.....	11
II. ISTORIA PROZEI FANTASTICE ROMÂNEȘTI.....	67
1. PROZA FANTASTICĂ ROMÂNEASCĂ ÎN EPOCA	
MARILOR CLASICI. ÎNTEMEIETORII GENULUI.....	69
Mihai Eminescu și provocările fantasticului metafizic	69
Fascinația fabulosului folcloric (I.L. Caragiale)	105
Între real și imaginar (Barbu Ștefănescu Delavrancea).....	114
2. CONDIȚIA FANTASTICULUI LA ÎNCEPUTUL	
SECOLULUI XX.....	119
Alexandru Macedonski și jocul seducător al măștilor	119
3. FASCINAȚIA FANTASTICULUI ÎN LITERATURA	
INTERBELICĂ	128
Adrian Maniu și provocările misterului.....	128
Gala Galaction și miraculosul mitologiei autohtone.....	135
Miraculosul mitico-magic la Ion Agârbiceanu	151
Urmuz și fantasticul absurd	157
Mateiu I. Caragiale și poetica misterului.....	169
Liviu Rebreanu și provocările romanului metafizic	182
Cezar Petrescu sau seducția fantasticului interior	195
Sub pecetea regimului nocturn al imaginarului	
(Ion Minulescu).....	204
M. Blecher și mirajul irealității imediate	222
V. Beneș și fantasticul vizionar.....	229
Alexandru Philippide și fantasticul terifiant	238
Savantul cu imaginație de scriitor (Victor Papilian)	251

Pavel Dan și mirajul mitologiei autohtone	261
Toposul miraculosului argezian	266
Vintilă Horia și tentația fantasticului	270
Reabilitatea demnității metafizice a narațiunii (Mircea Eliade)	290
4. PROZA FANTASTICĂ ROMÂNEASCĂ DUPĂ	
AL DOILEA RĂZBOI MONDIAL	363
Oscar Lemnaru sau elogiul narațiunii fantastice	363
Universul mitico-magic al povestirilor lui V. Voiculescu	381
Destinul orfic al prozatorului (Laurențiu Fulga)	392
Poetica fantasticului (A.E. Baconsky)	402
Regatul imaginarului sau prozatorul care măsoară lumea cu basmul (Ștefan Bănulescu)	409
Dumitru Radu Popescu sau despre adevărul care alunecă peste ficțiune	417
Octavian Paler sau tentația romanului-parabolă	424
Măștile însângerate ale lui Adrian Păunescu	434
Povestirile fabuloase ale Deltei (Tudor Dumitru Savu)	448
Mirajul tainelor proliferante (Radu Albala)	455
Ana Blandiana și fantasticul poetic	468
Ioan Groșan și mirajul trenului de noapte	484
5. DESCHIDERI DUPĂ 1989	491
Ioan Petru Culianu și vocația narațiunii labirintice	491
Mircea Cărtărescu sau lumea ca ficțiune	513
Constantin Cubleşan și provocările fantasticului	530
Doina Ruști și tentația imaginarului	543
Un amplu repertoriu de teme și motive fantastice (Octavian Soviany)	550
Literatura ca o mare iluzie (Dan Stanca)	565
Resurecția fantasticului: treisprezece prozatori	572
Bibliografie	587

PLEDOARIE PENTRU LITERATURA FANTASTICĂ

Am descoperit frumusețea prozei fantastice deja pe vremea adolescenței și pasiunea pentru acest gen de literatură m-a însoțit toată viața. Însemnând altceva decât realismul tradițional transparent și previzibil, fantasticul promite o fascinantă incursiune în inima misterului, descoperirea unor insolite lumi imaginare. Parcurgând narațiunile patronate de Oneiros, cititorul trăiește o mirifică aventură spirituală, fiind obligat să recurgă la un complex și ingenios act hermeneutic pentru deciptarea simbolurilor, miturilor, a tainelor proliferante din interiorul textului. Proza fantastică ne învață că realul este banal doar în aparență, adevăratele semnificații fiind bine camuflate în spatele cotidianului, dincolo de suprafața lucrurilor. Puterea de atracție a acestei literaturi se explică prin faptul că facilitează accesul la necunoscut, îndemnându-l pe omul modern să redescopere pasiunea pentru semnificațiile ezoterice.

Există o predispoziție certă a literaturii române pentru fantastic, îndeosebi pentru cel de inspirație folclorică. O demonstrează numeroși scriitori, de la Eminescu și Caragiale, până la Eliade și Cărtărescu. În timpul totalitarismului, fantasticul a constituit o formă de evaziune de sub presiunea tot mai puternică a ideologiei, refugiul în lumea imaginarului oferind o serie de iluzii compensatorii la marile probleme existențiale ale epocii. Genul sfidează normele, contribuind la înnoirea literaturii prin repudierea regulilor rigide ale prozei de factură tradițională. În locul excesului de rațiune și de rigoare, autorul de literatură fantastică preferă cufundarea în reverie, ceea ce îi permite o libertate absolută. Considerată de Charles Nodier „singura literatură esențială”, povestirea fantastică reprezintă o fascinantă călătorie în inima tainei. Ea i se adresează unui cititor care, în concurența acerbă dintre mister și adevăr, preferă întotdeauna misterul. Aducând mărturii despre existența unor lumi paralele, situate dincolo de

barierele cotidianului banal și cenușiu, literatura fantastică deschide noi căi în investigarea profunzimilor psihicului uman.

Este curios faptul că, pe parcursul secolului al XIX-lea, în paralel cu dezvoltarea pozitivismului și a marelui roman realist, a existat și o puternică resurrecție a interesului pentru ocultism și doctrinele ezoterice, fapt ce a determinat o înnoire semnificativă a literaturii bazate pe forța de seducție a imaginarului. Proza fantastică reușește să își vrăjească cititorii prin promisiunea dezvăluirii unor lucruri mai puțin accesibile, interzise profanilor. De aici rolul inițiativ al cărților, care promit o încântătoare incursiune în lumea misterelor. Arta reprezintă o modalitate de a pătrunde în profunzimile sufletului uman. Ea este capabilă să dezvăluie semnificațiile adânci și legăturile tainice dintre fenomenele care scapă gândirii raționale. Îi revine cititorului de vocație provocarea să decodifice fețele ascunse ale operei, lectura transformându-se într-un fascinant proces inițiativ.

Nu este întâmplător faptul că prima mea carte i-a fost consacrată lui Mircea Eliade, maestrul incontestabil al genului în literatura română. Chiar dacă nu a apărut decât în 1993, lucrarea a fost elaborată încă în anii '80, când operele reputatului savant erau greu accesibile în țară. A urmat studiul dedicat prozei lui Mihai Eminescu, un alt virtuoz al speciei. Apoi monografia despre Mateiu I. Caragiale, un adevărat maestru al creării misterului și a suspansului. Dar capitole dedicate autorilor de literatură fantastică se pot întâlni în majoritatea cărților pe care le-am publicat de-a lungul timpului: *Eseuri* (1996), *Poetica romanului românesc interbelic* (1998), *Dimensiuni ale romanului contemporan* (1998), *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței* (1999), *Liviu Rebreanu. Ipostaze ale discursului epic* (2001), *Măștile lui Proteu. Ipostaze și configurații ale romanului românesc* (2005), *Max Blecher și noua estetică a romanului românesc interbelic* (2005), *Fascinația ficțiunii. Incursiuni în literatura interbelică și contemporană* (2006), *Romanul. Aventura spirituală a unei forme literare proteice* (2007), *Narcis și oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română* (2012), *Incursiuni în imaginarul ezoteric* (2022). La acestea se adaugă marile sinteze consacrate literaturii fantastice românești și universale: *Orientări în proza fantastică românească* (2014), *Între real și imaginar. Incursiuni în proza fantastică franceză a secolului al XIX-lea* (2020), *Rătăcind printre himere. O panoramă a literaturii fantastice* (2020).

Spre deosebire de lucrările care au avut un caracter fragmentar, *Istoria prozei fantastice românești* reprezintă visata sinteză consacrată fenomenului. O lucrare care se referă la 49 de autori, dar care, evident, nu își propune să fie exhaustivă. Scopul nu a fost acela de a crea tipologii – subiective și vulnerabile când este vorba despre fantastic –, ci să urmărim un fenomen în devenire, relevând astfel metamorfozele lui de-a lungul timpului. Am început cu întemeietorii (Mihai Eminescu și I.L. Caragiale), am insistat pe proza fantastică de la începutul secolului al XX-lea (prin Al. Macedonski), am evidențiat dezvoltarea extraordinară a genului în perioada interbelică, am relevat metamorfozele fenomenului după Al Doilea Război Mondial și am atras atenția asupra câtorva deschideri mai importante de după 1989. Desigur, reperatele temporale utilizate se dovedesc, adesea, subiective, deoarece există autori care și-au pus amprenta pe mai multe epoci. Cazul cel mai sugestiv este cel al lui Mircea Eliade, care a semnat câteva capodopere ale genului deja în perioada interbelică, dar care și-a continuat activitatea și după 1945. În ceea ce privește perioada totalitară, nu am vorbit separat despre scriitorii români din exil și despre cei aflați în țară. Aceasta deoarece, în mare parte, recuperarea literaturii exilului s-a încheiat. În plus, sunt destul de puțini autorii români din diaspora care au ales proza fantastică. Situația a fost diferită în țară, preferința pentru fantastic alcătuiind, adesea, o formă de evaziune de sub presiunea tot mai puternică a ideologiei totalitare. Autorii comentați în volum demonstrează vocația literaturii române pentru fantastic, o vocație contestată timp îndelungat de o parte a criticii literare românești.

Dar vitalitatea genului nu este ilustrată numai prin numărul mare al autorilor de proză fantastică, ci și prin numeroasele studii dedicate în mod constant fenomenului. Pe lângă lucrările deja clasicizate semnate de Ion Biberi, Adrian Marino, Sergiu Pavel Dan, Matei Călinescu, Ioan Vultur, Al. George, Nicolae Ciobanu, Ovidiu Ghidirmic etc., exegezele dedicate fantasticologiei se îmbogățesc continuu, lansând noi puncte de vedere. Dintre scrierile mai recente, merită să le menționăm pe cele semnate de Iliana Gregori, Ioan Răducea, George Bădărău, Cătălin Ghiță și Cosmin Perța. Ele au fost comentate pe larg în prima parte a studiului de față, unde se discută *Conceptul de literatură fantastică*.

Spre deosebire de debutul investigației care are eminent caracter teoretic, partea a doua conține analizele de text consacrate celor 49 de autori. De cele mai multe ori, includerea lor în volum a ținut cont de anul tipăririi operelor analizate, consecința fiind o amplă istorie a prozei fantastice românești, de la începuturi până azi. Un spațiu mai generos am acordat celor doi maeștri incontestabili ai genului, Mihai Eminescu și Mircea Eliade. Autorii cărora, de-a lungul timpului, le-am dedicat studii monografice, sunt prezentați în cercetarea de față într-o manieră esențializată, în capitole ce rezumă activitatea lor prodigioasă. Orice sinteză își are riscurile ei, avantajele și dezavantajele inerente. O istorie a prozei fantastice românești nu poate fi însă decât benefică, chiar dacă panorama realizată, oricât ar fi ea de complexă, riscă să rămână incompletă.

În esență, lucrarea de față reia studiul *Orientări în proza fantastică românească* din 2014. Nucleului inițial i s-au adăugat câteva capitole noi (despre Barbu Ștefănescu Delavrancea, Adrian Păunescu, Doina Ruști, Constantin Cubleșan, Octavian Soviany, Dan Stanca și despre noile promoții de autori de proză fantastică), în timp ce altele (consacrate lui Al. Macedonski și Ion Minulescu) au fost amplificate. De asemenea, a fost actualizată bibliografia cărții prin noile titluri apărute în domeniul fantasticologiei.

CONCEPTUL DE LITERATURĂ FANTASTICĂ

În definirea conceptului de „fantastic” se pornește, de regulă, de la etimologia cuvântului. Potrivit *Dicționarului de termeni literari*, cuvântul „provine din fr. *fantastique*, lat. lit. *phantasticus* «privitor la imaginație» (*phantasma* «plăsmuire»), și semnifică lucruri imaginate, de necrezut, ajungând să definească, prin extensie, literatura populată preponderent de produse ale *imaginației și fabulosului*”.¹

În *Dicționarul de idei literare*², Adrian Marino furnizează o explicație similară: „Inițial, fantasticul (lat. med. *phantasticus*, gr. *phantastikós*) desemnează ceea ce nu există în realitate, ceea ce pare ireal, aparent, iluzoriu, lumea *fantasmelor* (gr. *phantasmata* = apariție, viziune, imagine). Termenul cunoaște diferite accepții: imagine sensibilă (în psihologia scolastică), imagine mentală, construcție a imaginației creatoare (în psihologia modernă), scenariu imaginar al unei dorințe inconștiente (în psihanaliză), stabilizate în sfera suprarealității, ficțiunii supranaturale”. Adrian Marino nu uită să precizeze faptul că sensul termenului se depreciază în cadrul prozei romantice, devenind un veritabil loc comun.

Pentru a analiza modul de funcționare a fanteziei și structura estetică a fantasticului, exegetul vorbește despre necesitatea deplinei autonomizări a fanteziei, care se realizează prin negarea vechii sinonimii dintre *fantezie* și *imaginație*. Cum *fantasma* – precizează Adrian Marino – este un produs al *imaginației* sau al *fanteziei*, fantasticul a definit timp îndelungat produsele celor două facultăți. Abia în estetica germană începe să se facă distincție între *Phantasie*, imaginație, și *Einbildungskraft*, activitatea productivă a spiritului. De aici distincția dintre fantezia considerată drept o lume imaginară și fantezia văzută ca o activitate creatoare. Fantasticul se sustrage oricărui control rațional, oricărei ordini previzibile – menționează

Marino – ceea ce îi conferă un caracter haotic, inconstant și arbitrar. De aici dezordinea instaurată de fantastic, confuzia, abaterea de la normalitatea întruchipată de cotidian.

Adrian Marino afirmă: „În realitate, fantasticul nu-și poate lua zborul decât din mijlocul fanteziei, singura care-l produce, legitimează și impune ca produs estetic specific”. Fantasticul își are originea în fantezia creatoare și are un caracter a rațional, prelogic. Feeria este considerată o variantă poetică a fantasticului, tot așa cum visul este pentru suprarealiști o feerie interioară. Teoreticianul literar vorbește apoi despre capacitatea fanteziei de a realiza o lume autonomă, secundă. De aici concluzia: „Orice literatură, care scapă categoriei adevărului sau falsului obiectiv, devine prin definiție fantastică”. Fantasticul presupune emanciparea de sub o serie de categorii precum cele de timp, spațiu, cauzalitate, alcătuiind o veritabilă agresiune asupra realității. În ciuda caracterului său fictiv, creației fantastice i se recunoaște verosimilitatea. Identitatea creatoare dintre spiritul poetic și cel fantastic este văzută în capacitatea de a stabili raporturi insolite între diferitele categorii de imagini, de a crea raporturi fantastice. Adrian Marino lansează o ipoteză interesantă, demnă de luat în seamă, dar nu neapărat adevărată: „fantasticul nu constituie o calitate a obiectelor, ci doar a raporturilor dintre obiecte”. Orice raport fantastic distruge un echilibru preexistent, o stare de stabilitate ori de armonie, pentru a impune un nou echilibru care, la rândul lui, poate fi subminat. Spre deosebire de contemplația poetică – își continuă demersul Marino – care presupune armonia, fantasticul aduce cu sine ruptura. Fantasticul alarmează, tulbură, este privit ca anormal sau inexplicabil. El exprimă o stare de confuzie, tulburare, o stare de criză, o stare de spirit ce se poate amplifica de la simpla neliniște la spaimă. Fantasticul produce incertitudine, răsturnări de situație, inoculează o stare de inexplicabil, de straniu, de mister. El sugerează o primejdie iminentă. Citându-l pe Roger Caillois, Adrian Marino afirmă că sensul sistemului fantastic de relații este contrazicerea, ruperea inopinată a ordinii sau a coerenței preexistente, răsturnarea unor situații constante. Ruptura fantastică nu poate fi însă totală – se specifică în continuare – fiindcă, în acest caz, s-ar ajunge la ininteligibil, la haos, la absurd. Deoarece ruptura presupune negația, definiția fantasticului presupune existența unor determinări negative, ce țin de sfera imposibilului sau a anormalității. Din această

cauză, se poate vorbi de esența demonică a fantasticului și, implicit, de existența unor personaje malefice.

Vorbind de tipologia situațiilor fantastice, Adrian Marino afirmă că orice temă fantastică intră în una din următoarele patru categorii: violarea flagrantă a *realității*, *raționalității*, *semnificației* și *temporalității*. Fantasticul constă într-o răsturnare sistematică a aspectelor realității. Apariția lui presupune o adevărată fisură a ordinii existente, o irupere brutală a misterului în cadrul mecanismelor cotidiene ale vieții. Ruperea ordinii imperturbabile – continuă exegetul – produce mai întâi confuzie, apoi neliniște, iar mai apoi spaimă. Vechile legi ale cauzalității cu care ne-a obișnuit proza realistă sunt depășite. Mai mult, fantasticul devine sinonim cu criza ideii de cauzalitate și de legalitate. Arbitrarul ia locul normelor specifice realității, provocând senzație, derută sau chiar spaimă.

Abordând problema mecanismului fantastic antirealist, criticul menționează faptul că acesta se realizează prin alternarea sau combinarea a patru procedee: suprapunerea sub toate formele și pe toate planurile posibile, dilatarea și comprimarea perspectivelor și proporțiilor, intensificarea observației, detaliilor, concretului, ceea ce conferă realității aspecte halucinante și multiplicarea și proliferarea obiectelor. Răsturnarea ordinii previzibile a realității presupune, în plan rațional, apariția contradicției dintre logic și illogic, intruziunea normalului în plin regim normal. În felul acesta se explică de ce toate temele fantastice se bazează pe contradicții fizice și pe contradicții logice. Cum visul reprezintă o manieră străveche de depășire a rațiunii, este firesc ca el să constituie un domeniu exploatat din plin de către autorii de proză fantastică. În ceea ce privește limbajul utilizat, fantasticul recurge adesea la un limbaj criptic, inițiativ sau simbolic, în măsură să potențeze atmosfera de taină a relatării. Există o *iconologie* fantastică – remarcă Adrian Marino – după cum există o *simbolică* și o *semiotică* fantastice. Acestea sunt produse de analogii și de echivalențe surprinse în interiorul unui univers cu „cheie”.

Alte observații ingenioase vizează problema timpului. Adrian Marino precizează faptul că ruperii de realitate, de rațiune și de semnificație îi corespunde modificarea insolită a ordinii temporale obiective. De regulă, acest lucru înseamnă părăsirea timpului prezent. Și dacă literatura S.F. își plasează întâmplările în viitor, fantasticul tradițional înseamnă, de regulă,

o întoarcere în trecut. Nu întâmplător, literatura S.F. mai este denumită literatură de anticipație. Potrivit teoreticianului literar, fantasticul introduce în literatură o nouă dimensiune a duratei, o cronologie insolită și un alt ritm al desfășurării evenimentelor. Fenomenul se realizează prin intermediul a patru metode: *înghețarea timpului*, *încetinirea lui*, *accelerarea și inversarea acestuia*. Pentru ca aceste lumi posibile să existe, este nevoie de talentul scriitorului, care trebuie să fie capabil să creeze ficțiuni plauzibile. Pentru cei care trăiesc în orizontul misterului, pentru care mitul și miracolul reprezintă niște realități naturale, fantasticul devine imposibil. Cum spiritualitatea primitivă nu cunoaște ruptura dintre *ficțiune și realitate*, normal și imaginar, sacru și profan, Marino afirmă că mitologia și istoria religiilor reprezintă un imens depozit de teme fantastice.

Pe urmele lui Roger Caillois, teoreticianul literar face apoi distincție între *fantastic și feeric*. Chiar dacă până prin secolul al XVIII-lea cele două concepte se confundă, identificarea lor nu mai este posibilă în fantasticologia modernă. Aceasta deoarece feericul povestirilor tradiționale se bazează pe mitul acceptat. Eroi și cititorii se complac în ficțiune, acceptă pactul cu supranaturalul încă de la început. Drept consecință, apariția supranaturalului nu mai produce spaimă sau teroare, nu șochează. Dimpotrivă, fantasticul se dovedește straniu și agresiv, fiind plasat la antipodul reveriilor poetice. Feericul ne seduce – afirmă criticul –, în timp ce fantasticul ne sperie.

Marino vorbește despre „vocația fantastică a umanității”, despre nevoia de fantastic, ceea ce asigură succesul acestei literaturi. Toate acestea într-o lume pragmatică, rațională, scientiștă, în aparență ostilă miturilor și simbolurilor. Fantasticul traduce însă visele individului, reprezintă o compensație pentru insatisfacțiile și dorințele nerealizate ale acestuia. De aici concluzia: „Fantasticul exprimă visul treaz al individului, saltul dincolo de aparențe, escamotarea realității cenușii, mecanizate sau brutale. Ieșirea din rutină corespunde nu numai destinderii psihologice, ci și unui act de igienă «iratională» mortală”. Spre deosebire de cauzalitatea riguroasă care este antifantastică, cauzalitatea miraculoasă devine fantastică prin definiție. În mod aparent paradoxal, fantasticul continuă să existe în plină mentalitate științifică. Aceasta deoarece surpriza, metamorfoza anormalului în normal se dovedesc posibile în plin determinism. Asemenea altor teoreticieni, Marino remarcă metamorfoza continuă a genului. Mai mult, el vorbește

chiar de o „lege a descompunerii fantasticului”, prin alterarea și degradarea treptată a semnificațiilor originare, a temelor și simbolurilor. Ultima fază a acestei degradări ar fi persiflarea și parodia fantasticului. Demitizarea este un atribut esențial al literaturii postmoderne. Cu toate acestea, putem constata faptul că fantasticul se metamorfozează continuu și că știe să țină pasul cu evoluția literaturii. Ca urmare, diagnosticul lui Adrian Marino privind decăderea literaturii fantastice nu se confirmă. Mai mult, literatura contemporană continuă să impună adevărați maeștri ai genului. Este vorba de autori de real prestigiu precum Mircea Cărtărescu, Ioan Groșan sau Tudor Dumitru Savu. Sunt autori care infirmă concluzia sceptică a exegetului privind degradarea genului.

Analizând tehnica realizării fantasticului, Marino constată faptul că ea se suprapune integral peste actul de creație literară. Cu toate acestea, există câteva trăsături caracteristice. Un procedeu specific utilizat de către autorii de proză fantastică este cel al *distanțării*, care este amplificat la maximum. Este vorba de distanțarea de viziunea normală asupra realității, dar și de proiecția la distanță a acestei imagini răsturnate a lumii. Creatorul de literatură fantastică este înzestrat cu conștiință de sine, are clarviziunea procesului artistic, nutrește dorința de a face literatură fantastică. De aici afirmația: „*A imagina istorii teribile cu spectre și vampiri, a te lăsa înspăimântat de propriile fantome și a nu crede câtuși de puțin în realitatea lor, aceasta este condiția adevăratului creator de fantastic, produs de «export», nu de «consum intern»*”.

Amplificarea distanțării este coroborată cu un alt procedeu caracteristic, *intensificarea lucidității*. Câtă luciditate a viziunilor și fantasmelor, atâta fantastic, afirmă Marino în manieră camilpetresciană. Distanțării și lucidității i se asociază tehnica suspendării surprizei, *suspansul fantastic*. Aceasta deoarece legea psihologică a fantasticului presupune existența unor trăsături, precum: contradicția, alternativa, indecizia perpetuă. Vorbind de raportul dintre *fantastic* și *senzațional*, Marino atrage atenția că fantasticul nu exclude senzaționalul, ci îl implică sub forma misterului. În felul acesta se explică vocația fantasticului pentru romanul de senzație și pentru cel polițist. Spre deosebire însă de senzațional care este explicat la sfârșitul relatării, fantasticul nu elucidează misterul, ci păstrează confuzia până la capăt. De aici eroarea acelor autori care explică fantasticul. La fel ca în

lirica simbolistă, scopul nu este descifrarea, ci adâncirea misterului și încurcarea pistelor. Orice explicație distruge fantasticul, transformându-l într-un text senzațional.

Prin dificultatea de a o delimita cu exactitate, literatura fantastică poate fi comparată cu romanul sau cu poezia. După cum a relevat G. Călinescu în studiul intitulat *Universul poeziei*, aceasta (poezia) nu poate fi definită, ci suntem în măsură să spunem doar cum este ea. Același lucru este valabil, credem, și pentru fantastic, orice definiție riscând să devină de la bun început incompletă, neîncăpătoare, pentru faptul că, situându-se sub zodia lui Proteu, însușirea de bază a fantasticului o reprezintă varietatea, multitudinea de aspecte sub care el se poate manifesta. Pe cât de greu e de definit, pe atât de ușor e însă de recunoscut, căci, până și un cititor destul de puțin avizat reușește să îl identifice numai după câteva pagini. Este foarte simplu, prin urmare, să arătăm *cum* este literatura fantastică, dar este mult mai dificil să spunem *ce* este ea. Totuși, definițiile nu au întârziat să apară, unele, cum ar fi cele oferite de Tzvetan Todorov și de Roger Caillois, fiind repede asimilate și de critica literară românească. Deși aceste tentative sunt deosebit de ingenioase, ele rămân limitate, rezumarea la anumite aspecte – chiar dacă esențiale – fiind generată de însăși complexitatea fenomenului și de metamorfozele lui succesive de-a lungul timpului.

Încercând să stabilească principalele coordonate ale artei fantastice, Marcel Brion, unul dintre cercetătorii avizați ai problemei, insistă asupra caracterului proteic al „formelor în care neliniștea seculară a omului, hăituit de spaimă și de frică, a proiectat imaginile anxietății sale, încercând poate să se elibereze astfel de ele, și chiar, în anumite cazuri, să le «exorcizeze»”.³ Multitudinea de aspecte pe care le îmbracă fantasticul îngreunează delimitarea lui exactă, făcând imposibilă emiterea unei definiții universal-valabile. Asemenea lui Roger Caillois, Marcel Brion consideră drept esențial în circumscrierea conceptului elementul terifiant, prezența unei angoase ce scandalizează prin manifestarea ei imaginea noastră cotidiană asupra realității obiective. Traducând o stare de spirit specifică, o neliniște existențială, fantasticul se metamorfozează odată cu evoluția societății, preluând mereu noi înfățișări. Este, de altfel, ceea ce explică viabilitatea fenomenului, permanenta lui actualitate.

Tot pe ideea de spaimă își clădește eșafodajul teoretic un alt interpret de marcă al fantasticului, René de Solier: „O parte însemnată a lumii imaginilor s-a născut fără doar și poate din ideea de teamă și de potrivnicie a elementelor, noaptea. Totul a iscat spaimă – totul pare a fi fost reprezentat. Omul a dat formă «demonilor săi», puterilor vrăjmașe. [...] Arta fantastică îngăduie surprinderea, parțială, a rețelei de terori, a anumitor urme ale unei stări pe care nu o pricepem bine – dar calea misterioasă unde teama ne pândește la tot pasul, precum scrie André Breton, nu poate fi contestată. Frica impune o lege, și orice înaintare, în acest domeniu, prin tenebre, se lovește de superstiții, de obstacole naturale, de focare; partea de lumină din depărtare reprezintă nădejdea; devine un centru ocult, iar întunericul rămâne ca un fel de lume dușmănoasă pe care căutăm să o ocolim”.⁴ Înfățișarea agresivă pe care o îmbracă fantasticul s-ar datora „somnului rațiunii”, absenței unei explicații logice în măsură să spulbere „monștrii tenebrelor”. După René de Solier, arta fantastică este generată de absența luminii, de regimul nocturn al imaginarului, ceea ce declanșează o perpetuă stare de nesiguranță.

Se pare că întâlnirea cu pictura a influențat în mod decisiv și opiniile unui alt cercetător al fantasticului, Roger Caillois. Dacă în artele plastice accentul este pus într-adevăr pe elementul terifiant, literatura aduce, prin însăși mijloacele sale diferite de expresie, o serie de aspecte inedite, fantasticul literar neputând fi redus la „*povestirile de groază*”. Interesul nu mai este acaparat exclusiv de plămuirea unor imagini șocante, ci se deplasează înspre atmosferă, pe crearea unor stări de spirit insolite. Roger Caillois reușește să facă o foarte convingătoare delimitare între literatura fantastică și cele două frontiere ale sale, feeria și literatura științifico-fantastică. Adoptând însă fără discernământ cele spuse de criticul francez, riscăm să ne restrângem doar la unul din numeroasele aspecte ale fantasticului (chiar dacă acesta este, se pare, cel mai răspândit în literatura universală), și anume la *fantasticul terifiant*: „E important să distingem între aceste noțiuni apropiate și foarte des confundate. Feericul e un univers miraculos care i se suprapune lumii reale fără să-i pricinuiască vreo pagubă sau să-i distrugă coerența. Fantasticul, dimpotrivă, vădește o amenințare, o ruptură, o rupere insolită, aproape insuportabilă, în lumea reală”.⁵ Dacă în universul basmului supranaturalul nu îngrozește deoarece „face parte din ordinea lucrurilor”, constituie „însăși

substanța universului, legea, climatul său”, în domeniul fantasticului, manifestarea supranaturalului „apare ca o spărtură în coerența universului”. Miracolul nu mai este asimilat ordinii cosmice, ci reprezintă o agresiune ce amenință însăși stabilitatea lumii, „e imposibilul care survine pe neașteptate într-o lume de unde imposibilul e prin definiție izgonit”. Fantasticul se va găsi, prin urmare, în imediata vecinătate a realului, deoarece manifestarea lui presupune existența „unui univers perfect determinat, de unde se credea că misterul fusese izgonit pentru totdeauna”. Spre deosebire de iruperea brutală a insolitului în banalitatea cotidiană pe care se bazează fantasticul, feeria se situează de la bun început într-o metarealitate, unde prezența miracolelor nu scandalizează, ci face parte din însăși esența acestei lumi. „Jocul cu frica”, tentația spaimei apare – precizează Roger Caillois – „ca o compensație a excesului de raționalism”, ceea ce motivează manifestarea lui în literatura europeană odată cu eflorescența romantismului. Potrivit cercetătorului francez, fantasticul presupune „o agresiune, o amenințare, distrugând stabilitatea unei lumi ale cărei legi erau până atunci socotite drept riguroase și imuabile”. Din cele enunțate decurge în mod absolut necesar prezența unei atmosfere de groază, dispariția elementului perturbator având drept consecință firească revenirea la „normal”, la obișnuit. Parcurgând cu atenție cunoscuta antologie de proză fantastică realizată de către Roger Caillois, constatăm că nici criticul francez nu a rămas consecvent cu propria-i definiție, creațiile selectate depășind sfera fantasticului terifiant. Mai mult, studiul său introductiv se dovedește lacunar, deoarece nu ne oferă nici o sugestie despre locul unde trebuie să plasăm o proză mitico-filosofică precum cea cultivată de Mircea Eliade. Atât studiul lui Roger Caillois cât și cel al lui Tzvetan Todorov, de altfel, pun un mare accent pe tehnica narativă și neglijează conținutul operelor, semnificațiile lor adânci. E destul ca într-o lume în care domnește ordinea să apară un factor puternic perturbator, în măsură să răstoarne legea impusă de tradiție, pentru ca acea narațiune să fie etichetată drept fantastică. Ordine, ruptură, revenire la ordine, iată cele trei momente ale oricărei scrieri fantastice, aceasta după definiția lui Caillois. Ce ne facem însă cu proza de meditație filosofică sau cu parodiile povestirilor cu strigoi, la fel de „fantastice” și ele ca și variantele lor „grave”? Fantasticul nu poate fi redus doar la aspectul lui terifiant, ar fi deci greșit și inoperant să aplicăm ingenioasa teorie a criticului francez la întreaga operă a lui Mircea Eliade.

În mod paradoxal, prin faptul că până la urmă se alege o soluție, criticul, definind, de fapt neagă existența fantasticului, susținând că el se transformă fie în straniu, fie în miraculos, lucru cu care nu putem fi de acord. Aceasta pentru că există o serie de creații fantastice în care problema ezitării nu se pune deloc, cititorul acceptând de la bun început convenția propusă de către scriitor, oricât de neobișnuită ar fi aceasta. Este vorba, în primul rând, de creațiile filosofice sau de cele care prelucrează mituri străvechi, dar am putea aminti și cunoscuta poveste cu strigoi a lui Mircea Eliade, *Domnișoara Christina*. Pe de altă parte, există și narațiuni în care demitizarea din final (echivalentă cu sugerarea unei explicații raționale privind natura întâmplărilor extraordinare) distruge atmosfera creată cu migală de către prozator, ceea ce duce nu numai la subminarea efectului fantastic, ci a întregii narațiuni. În literatura română, cazul lui Ion Agârbiceanu cu povestirile sale inspirate din mitologia Apusenilor rămâne elocvent. Teoreticianul literar ignoră un aspect esențial, anume faptul că cele mai reușite proze fantastice sunt cele care au un final deschis, care nu oferă soluții în privința naturii întâmplărilor. În felul acesta, efectul fantastic nu este subminat nici în final. Dincolo de limitele ei, lucrarea lui Tzvetan Todorov se impune ca o operă de referință în interpretarea conceptului de literatură fantastică. Teoreticianul literar are meritul de a fi atras atenția asupra existenței unui „gen” fantastic, pe care încearcă să îl definească stabilindu-i diferențele specifice față de basm (alegorie) și poezie.

Tot asupra efectului terifiant insistă și alți cercetători ai problemei precum P.-G. Castex, Louis Vax, Marcel Schneider sau H. P. Lovecraft, citați și în cartea lui Tzvetan Todorov. Pierre-Georges Castex, de exemplu, în *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, consideră fantasticul drept „o intruziune brutală a misterului în cadrul vieții reale”.⁷ Pentru Louis Vax, povestirea fantastică „vrea să ne prezinte niște oameni asemenea nouă, locuitori ai lumii reale în care ne aflăm și noi, azvârliți dintr-o dată în inima inexplicabilului”.⁸ Pornind de la examinarea unor experiențe estetice comune, aceste definiții par să se repete una pe cealaltă, relevând cel mult nuanțe inedite ale problemei, dar trădând aceleași „limite ale interpretării”. Fără a nega rolul acestor teorii, nu putem neglija faptul că, deși apare adesea, spaimea, teroarea nu reprezintă condiții obligatorii ale manifestării fantasticului. Fenomenul este mult mai complex decât reiese din aceste teoretizări destul de vulnerabile datorită caracterului lor

unilateral. Definiția „ideală” a fantasticului încă nu a fost găsită și e puțin probabil să se găsească vreodată una în măsură să-l circumscrie sub toate aspectele sale. Motivele trebuie căutate în caracterul deschis și proteic al genului, trăsături ce îl apropie de extraordinara capacitate de metamorfoză a romanului. Fapt cert, o mai atentă investigație din partea cercetătorilor din Occident a particularităților fantasticului oriental și ale celui de tip latino-american ar fi nuanțat sensibil conceptul.

Adoptând definiția lui P.-G. Castex, Marcel Schneider insistă, în *La littérature fantastique en France* (1985), asupra explorării psihicului uman și relevă legăturile fantasticului cu imaginarul: „Fantasticul explorează spațiul lăuntric; el este legat de imaginație, de angoasa de a trăi și de speranța izbăvirii”.⁹ În viziunea criticului, identificarea povestirilor fantastice cu narațiunile despre fantome, vampiri și strigoi constituie o prejudecată moștenită de la romantism, când o asemenea perspectivă circumscria destul de bine opera unui scriitor de talia lui E.T.A. Hoffmann, socotit creatorul genului. Meritul lui Marcel Schneider constă în faptul că, spre deosebire de Roger Caillois, el nu reduce fantasticul la aspectul său terifiant, la povestirile cu strigoi, ci insistă asupra caracterului său interior, psihologic: „În mod esențial interior și psihologic fantasticul nu se confundă cu fabulația convențională a narațiunii mitologice sau a feeriilor, care implică o derută a spiritului. El se caracterizează dimpotrivă printr-o intruziune brutală a misterului în cadrul vieții reale; el este legat în general de stările morbide ale conștiinței care, în fenomenele de coșmar și de delir proiectează în fața ei imagini ale angoaselor sau ale terorilor sale”.

Cunoscut drept unul dintre cei mai importanți autori de literatură fantastică, Howard Phillips Lovecraft este și un bun teoretician al genului. Scriitorul a consacrat o lucrare supranaturalului în literatură¹⁰, unde insistă asupra rolului esențial al creării unei atmosfere specifice. Nu contează atât intriga cu structura și mecanismele ei, cât intensitatea tensiunii emoționale pe care ea o provoacă. Acesta este motivul care face din sentimentul de spaimă resimțit de către cititor criteriul esențial al delimitării fantasticului. Vorbind de *Nașterea povestirii fantastice*, Lovecraft relevă faptul că „deși îndemnul și atmosfera spre literatura fantastică sunt vechi de când lumea, ca gen literar trebuie să recunoaștem că nu este decât copilul secolului XVIII”. Criticul remarcă fascinația exercitată, din cele mai vechi timpuri,

de tot ceea ce este mistic și morbid, frica, îngrozitorul și macabru formând datele esențiale ale problemei deja la pionierii genului. Moștenirea unor epoci precum Evul Mediu sau Renașterea generează apariția unor mituri și legende care vor alimenta repertoriul literaturii fantastice. Lovecraft distinge un lucru esențial, și anume distanța existentă între fantasticul occidental și cel de tip oriental. Dacă în tradiția Europei apusene literatura fantastică se bazează pe efectul de spaimă dozat în mod savant de către scriitor, în Orient, el a evoluat pe o altă cale, „devenind încetul cu încetul o superbă și fascinantă melodie plină de culoare și poezie, depășind aproape orice spaimă prin strălucirea fanteziei imaginative”.

O perspectivă interesantă asupra literaturii fantastice din secolul XX ne oferă Jean-Baptiste Baronian în lucrarea intitulată *Un nouveau fantastique* (1977).¹¹ Intenția criticului este aceea de a circumscrie condiția literaturii fantastice de azi și de a-i releva principalele metamorfoze. El tinde să demonstreze faptul că literatura fantastică nu numai că există, dar, în zilele noastre, ea are o arhitectură singulară și o tematică sensibil diferită de tot ceea ce a existat înainte, îndeosebi de marea tradiție romantică. Proza onirică a cunoscut o serie de metamorfoze succesive și evoluează fără încetare, îndepărtându-se de schemele narrative întâlnite la autorii de referință ai genului ca: Poe, Hoffmann, Gautier, Gogol sau Maupassant. Sub influența unor scriitori precum Henry James, Robert Louis Stevenson, Franz Kafka, o dată cu scriitorii moderni de limbă germană, cu Bulgakov și curentul rus din secolul XX, cu Borges, Cortazar, Calvino și mulți alții, ea și-a schimbat profund înfățișarea, fără să-și piardă însă originalitatea sau identitatea prin interferențele ce au loc, de exemplu, cu literatura S.F. Studiul lui J.-B. Baronian trasează principalele coordonate ale acestei evoluții și demonstrează că fantasticul evoluează pe noi direcții, constituind atât una din cele mai înalte manifestări ale literaturii, cât și una din cele mai imperioase necesități ale omului. Poate niciodată nevoia de fantastic nu a fost atât de acută ca în prezent, afirmă criticul, ideea actualității literaturii fantastice fiind susținută, în mod fervent, și de Mircea Eliade. Am putea afirma că literatura fantastică se schimbă odată cu lumea pe care ea o reflectă. Temele tradiționale au fost abandonate pentru a se lansa, cu alte efecte și alte procedee narrative, o nouă interogație asupra condiției umane și a existenței cotidiene. Scriitorul de azi creează, cu un instrumentar