

WHEN THE LAWS OF PHYSICS WORK IN ARRHYTHMIA

Anca CHIOREAN

Abstract: Fantasy literature would generally seem to have questionable literary value, an assumption that this paper aims to contradict. An overall view on Romanian fantasy literature will show that its importance resides in the core and construction of worlds in which the supernatural, the surreal or the absurd occur in order to cause productive short-circuits. The birth of the unnatural in human imagination is a natural response to the human need for the bizarre. We will explain how mythology, psychology, folklore and anti-physics work together to form this type of literature that sets almost no boundaries in critical approach.

Keywords: Fantasy, mythology, folklore, plausible and implausible reality, archetypes.

Abandonarea sau aflarea necunoscutelor

Literatura fantastică reprezintă o ramură exclusă din canon, dar în liniile căreia se înscrie un număr considerabil de capodopere, așezate sub semnături importante – *Istoria critică a literaturii române* tratează fugitiv acest subiect, dar susține faptul că „În anii '70 s-a redeschis o mai veche discuție pe tema valorii fantasticului românesc, ca urmare, foarte probabil, a tipăririi la noi a nuvelor din exil ale lui Mircea Eliade. Părerile, împărțite, n-au putut totuși neglija excelența povestirilor fantastice ale lui Eminescu, D. Anghel, Al. Philipide, Vasile Voiculescu, Ștefan Bănuțescu și, firește, nu cel din urmă, Mircea Eliade”¹. În ciuda redeschiderii discuțiilor și în ciuda controverselor care ar fi trebuit să atragă mai multă atenție, genul pară să fi fost abandonat în ultimele decenii.

Într-o asemenea epocă în care evoluția socială și științifică îngreunează consolidarea caracterului supranatural al fantasticului, de unde apare „controversata problemă a supraviețuirii și valorificării fantasticului în plină perioadă modernă, raționalistă, scientiștă, profund ostilă (cel puțin în aparență și în anumite zone) miturilor și simbolurilor misterioase.

¹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, pp. 1393, 1394.

În măsura în care realitatea arhetipurilor și a inconștientului colectiv nu este pusă la îndoială, totalitatea reflexelor sale literare asigură și azi o continuitate fantastică. Ea poate fi latentă sau deliberată, spontană sau cultivată programatic. Într-un caz ne regăsim în fața fantasticului empiric. În celălalt, în prezența creației literare *voit* fantastice, care descoperă și speculează, într-o deplină conștiință estetică, implicațiile literare ale fantasticului”².

Însă moartea literaturii fantastice nu poate fi luată în calcul. Evoluția fantasticului a decurs împreună cu evoluția societății, situație în care se poate, totuși, vorbi despre o adaptare a supranormalului la fiecare stadiu de „normal”. Realitatea arhetipurilor este acceptată în continuare, populând o *energeia*, în sens humboldtian la fel de vie. Circumstanțele în care se manifestă fantasticul, înt-adevăr, s-au schimbat de-a lungul timpului, dar nevoia umană de supranormal rămâne constantă. Modul de integrare a fantasticului în realitatea cotidiană nu schimbă structura efectivă a fenomenului supranormal, ci îl inserează cu naturalețe în contexte care creează neliniște, angoasă, spaimă, etc – cultura modernă „dovedește o capacitate reală de asimilare, recuperare și «camuflare» a miturilor (...). Creștinismul ce absoarbe multe mituri și simboluri antice, romanele medievale pline de minuni, magicieni și vrăjitoare, constituie doar două exemple elementare. (...) Cît timp stăruie convingerea rațională sau irațională într-o ordine ascunsă, cifrată, a lumii, dublată de ideea inițierii, revelației «misterului», există și mediul de cultură, bun conducător, al fantasticului”³. Scenariul astfel construit creionează imagini exotice ale unei lumi neaccesibile în mod natural, dar care implică o lectură activă și, mai mult, un ochi critic permisiv și creativ.

Reductio ad impossibilem posibil

În cadrul mecanismului de creație a literaturii fantastice se regăsesc patru pași inițiali: fantezie creatoare, ca parte a procesului cognitiv, inspirația ca parte a sensibilității estetice, imaginația creatoare, fantasticul ca reprezentări artistice, religioase, folclorice și fantasticul sub formă de categorie estetică⁴. Adrian Marino susține faptul că „definiția fantasticului implică în mod necesar o serie de determinări «negative», de ordinul unor imposibilități sau anormalități latente ori manifeste. Din această cauză, vocația fantasticului se relevă, figurat vorbind, de esență «demonică», personajul fantastic tipic fiind Satan, simbolul tuturor

² Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1973, p.678.

³ *Ibidem*, p. 678.

⁴ George Bădărău, *Fantasticul în literatură*, Iași, Editura Institutul European, 2003, p. 16.

degradărilor, pervertirilor și răsturnărilor posibile”⁵. Există, într-adevăr, o serie de determinări negative, însă nu este un imperativ ca acesta să fie în directă legătură cu elementul fantastic. Adesea, ceea ce este negativ într-o operă fantastică este o consecință a acțiunilor unui personaj, elementul fantastic fiind, inițial, de bun augur.

Fantasma, ca sursă de inspirație în creația literară este, psihanalitic, determinată de reverii. Reveriiile „se adaptează la impresiile schimbătoare ale vieții, se transformă odată cu modificarea situațiilor de viață, fiecare nouă impresie profundă marcându-le cu ceea ce s-ar putea numi «pecetea timpului». Raportul dintre fantasmă și timp este, de altfel, extrem de important. S-ar putea spune că o fantasmă are legătură cu toate cele trei timpuri, cu cele trei momente temporale ale procesului nostru imaginativ. Acesta pornește de la o impresie actuală, de la un prilej oferit de prezent, capabil să trezească una din dorințele puternice ale persoanei; apoi se întoarce în trecut, la amintirea unei trăiri mai vechi, de cele mai multe ori infantile, când dorința respectivă a fost împlinită; în sfârșit, creează o situație viitoare care reprezintă împlinirea acelei dorințe, adică reveria sau fantasma care poartă în sine atât urmele evenimentului care a prilejuit-o, cât și pe cele ale amintirii.”⁶ Împletirea dintre real și supranormal, în literatura fantastică, este astfel explicată printr-un element declanșator din prezentul scrierii, respectiv din realitatea cotidiană, intrând în combinație cu elemente aproape ludice, de tip infantil.

Construcția universului literaturii fantastice este cea care individualizează genul și ridică probleme de definiție. George Bădărău afirmă faptul că „Fantasticul desemnează ceea ce nu există în realitate, ceea ce este ireal, aparent, iluzoriu, sau lumea fantasmelor”⁷. Însă, din punctul de vedere al firului narativ și al atitudinii personajelor, termenul „ireal” trebuie să lipsească cu desăvârșire – „Prin genul literaturii fantastice înțelegem tărâmul epic în proză întemeiat pe un raport insurecțional, deci descumpănitor, dintre *realul* verosimil și *realul* supranormal (paranormal sau supranatural), inexplicabil, deci inacceptabil rațional, raport sugerat sau afirmat literal”⁸.

Nefirescul, miracolul, nu este o finalitate – scopul miracolului în literatura fantastică este de a genera un artificiu, un scurtcircuit al legilor fizicii și, astfel, un punct în jurul căruia se vor desfășura următoarele evenimente care se înscriu, totuși, în liniile firescului. Atitudinea personajelor în fața acestei răsturnări temporare a legilor fizicii diferă. Obișnuite cu

⁵ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 663.

⁶ Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, Editura Univers, București, 1980, p. 11.

⁷ George Bădărău, *op. cit.*, p. 4.

⁸ Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului: delimitări, clasificări și analize*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 18.

funcționarea normală a universului, prima reacție este de scepticism, sau șoc, dar va fi întotdeauna urmată de acceptarea nefirescului: vorbind despre protagonistul din *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso, Sergiu Pavel Dan afirmă faptul că „pricina răvășirii existenței lui nu este ivirea în sine a supranaturalului, cât ecoul social al anomaliei încălcării elementarei legi optice. El nu-și pune câtuși de puțin întrebarea ontologică: cum a fost posibil?, ci se mulțumește să înregistreze efectul”⁹. Conturarea literaturii fantastice apare, totuși, ca o treaptă firească în evoluția gândirii umane și în proiecția imaginarului comun. Gândirea arhaică încorporează supranaturalul în realitatea cotidiană, după cum reiese din credințele sau legendele populare, însă evoluția societății nu elimină fantasticul – el este inclus acum într-un nou cotidian, în care miraculosul nu încalcă doar legile ordinii universale din punct de vedere religios, ci și cele științifice.

Un cititor contemporan, familiarizat cu „noile” legi ale ordinii universale și ale mecanicii cuantice ar fi tentat să ofere explicația mai mult sau mai puțin rațională evenimentelor pe care literatura le-a inclus în domeniul fantasticului. Însă raționalizarea, sau sufocarea unor asemenea evenimente sub eticheta superstiției, încalcă o lege fundamental luciferică, în sens blagian – „Rătăcirea într-un «labirint» fără ieșire nu este senzațională, ci fantastică. De unde eroarea, lipsa de intuiție artistică a autorilor care «explică», fie și în ultimul moment, misterul fantastic. Legea sa nu este descifrarea, ci adâncirea și încurcarea pistelor. (...) Orice explicație îl distruge, sau îl transformă într-un text senzațional, care poate avea calitatea sa, adesea foarte onorabilă, nu însă și «fantastică»”¹⁰.

Însă, dacă explicația rațională trebuie să lipsească, apare un spațiu gol în procesul comprehensiunii textului. Acest spațiu gol se va umple cu o serie de polemici care se bucură de mai multă libertate decât în cazul unor texte dominate de un verosimil mai ușor de acceptat. Raționalul, în cazul interpretării literaturii fantastice, nu lipsește și nu este înlocuit iremediabil de „irațional”, ci se transformă într-o judecată rațională aplicabilă unei lumi cu legi diferite.

Scenarii cu scurtcircuit controlat

O clasificare sintetică a temelor sau a personajelor nu „umanizează” subiectul literaturii fantastice, ci tinde să îl scalde în banalitate. O asemenea privire „de suprafață” nu scoate în evidență acel infinit de straturi inferioare, profund filosofice ale majorității operelor fantastice și nu va intriga un potențial cititor într-o suficient de mare măsură. Însă poate fi

⁹ *Ibidem*, pp. 13, 14.

¹⁰ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 685.

apropiată cititorului, dacă o asemenea clasificare sintetică este pusă în legătură cu fondul comun al imaginarului și este privită ca o ierarhizare sistematică de arhetipi, admițând că varietatea situațiilor supranormale depășește puterea formalistă de schingiuire prin clasificare – „Din unghiul varietății, *tipologia* nu se aseamănă deloc cu tematica literaturii fantastice. Pe cât de unitare, previzibile și reductibile la câteva trăsături de largă răspândire sunt *personajele*, pe atât de felurite și anevoie clasificabile sunt categoriile situațiilor suprafirești care configurează *motivele* genului”¹¹.

Personajele literaturii fantastice, într-adevăr, nu au o profunzime considerabilă. În multe cazuri, ele sunt așezate în mijlocul situațiilor pentru a oferi scenelor o anumită mobilitate și fac parte dintr-un tablou complex, în cadrul căruia ele au un rol foarte bine definit, dar limitat – „Personajul *uneltitor, inițiator* al tramei fantastice («intrigantul», cum s-ar zice): ființa umană conștientă (în viață sau trecută la cele veșnice; lesne sau anevoie calificabilă), zeitate, duh, geniu, magician în felurite ipostaze, viețuitoare, mijloc de reprezentare sau chiar obiect”¹² și a doua categorie, delimitată de Sergiu Pavel Dan, populată de tot de asemenea personaje „pretext”: „Personajul *receptacol, experimentator* și totodată *destinatar* al aventurii epice. Fizionomia sa caracterologică reprezintă, desigur, o inerentă variabilă, care nu exclude nuanțele”¹³.

Literatura fantastică adesea nu este caracterizată prin narațiuni în întregime miraculoase, asupra cărora fizica nu mai are autoritate. Reprezintă, mai curând, o teoremă scrisă pe larg, cu o ecuație greșită, luată ca axiomă și în funcție de care sunt elaborate mai departe ecuații corecte. Astfel, elementul fantastic din cadrul firului narativ este adesea izolat undeva în mijlocul unei construcții de realitate firească. În funcție de modelarea acestei realități firești în jurul nucleului miraculos vor apărea clasificările operelor fantastice.

Pe de altă parte, o definiție strictă a literaturii fantastice invită o nesfârșită polemizare. Dumitru Țepeneag alege să o privească din punctul de vedere al receptării, în funcție de reacția sau poziția lectorului față de elementul supranormal al narațiunii: „Fantasticul, așadar, ca gen literar, nu există decât într-o ipostază ideal-teoretică. De aceea aș propune ca operele susceptibile să fie receptate ca fantastice, pentru că declanșează fie o stare de incertitudine, perplexitate, fie una de frică, să fie considerate ca aparținând miraculosului (basmelor, feeriile), straniului (romanul negru, gotic, o parte din povestirile lui Poe și Hoffmann),

¹¹ Sergiu Pavel Dan, *op. cit.*, p. 66.

¹² *Ibidem*, p. 66.

¹³ *Ibidem*, p. 66.

oniricului, iar fantasticul să fie nu o categorie literară, ci o noțiune a psihologiei estetice”¹⁴. Însă, în ciuda intenției autorului, și această fragmentare a genului poate fi considerată o formă de structurare a categoriilor așezate sub umbrela mai mare a *literaturii fantastice*.

În viziunea lui Sergiu Pavel Dan se regăsesc, totuși, anumite categorii: fabulosul feeric, miraculosul mitologic, fantasticul ca revers inacceptabil al verosimilului, fantasticul doctrinar, fantasticul „voinței de mister” și fantasticul absurd. Toate categoriile, însă, apelează la un fond comun al imaginarului, în care „ecuațiile greșite” funcționează ca arhetipi – „Operele care se comportă arhetipic sunt opere care se conjugă cu idealul modernist al subiectului unic și centrat. Sunt opere care secretă, la un nivel transcendent față de suprafața ficțiunii, un sens unificator, un scenariu explicativ. (...) Astfel de opere sunt gândite și scrise în funcție de un nucleu de semnificație ordonator, cosmoidal, care face ca materia narativă să graviteze pe orbite concentrice, așa cum un magnet dă o formă piliturii de fier pe foaia de hârtie”¹⁵. Nucleul devine, în acest caz, evenimentul fantastic ca centru de gravitație pentru celelalte evenimente „reale”. Distincțiile dintre categorii se vor face atât în funcție de caracteristicile cercurilor concentrice ale operelor, cât și din punctul de vedere al tipologiilor repetitive ale nucleelor.

Astfel, fabulosul feeric include: cărțile populare, cu caracter moralizator, în care mirificul se împletește cu realul plauzibil și apologul feeric, anecdotic, dominat de un realism nuvelistic, reprezentat de Costache Negruzzi (*Toderică*), Ion Creangă (*Stan Pășitul*), Ioan Slavici (*Petrea Prostul*), I. L. Caragiale (*La Hanul lui Mînjoală*), Ion Minulescu (*De vorbă cu necuratul*) etc. De remarcat este, totuși, faptul că, deși rigorile canonului privesc cu scepticism operele menționate, ele fac parte din literatura copilăriei și nu au fost ignorate în măsura în care afirmă criticii. Comportamentul arhetipic al operelor include motive precum: aventura exemplară, aducătoare de înțelepciune, competiția om-ființă fabuloasă, eroul fals-nătâng, chefliu sau sucit, dar isteț și bun, dracul, moartea¹⁶ etc.

Miraculosul mitologiei autohtone a fost explorat de Gala Galaction, Ion Agârbiceanu, Mihail Sadoveanu, Pavel Dan și Ștefan Bănulescu. În acest caz apare o foarte puternică latură folclorică a fantasticului, prin „Povestirea fantastică «clasică» de tonalitate folclorică”¹⁷. Acest lucru aduce în discuție componenta evolutivă a fantasticului în raport cu societatea –

¹⁴ Dumitru Țepeneag, „Fantasticul și granițele sale”, în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, ed. șt., pref. de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2007, p. 222.

¹⁵ Corin Braga, „Despre anarhetipuri”, în *Concepte și metode în cercetarea imaginarului: dezbaterile Phantasma*, coord.: Corin Braga, Iași, Editura Polirom, 2007, p. 18.

¹⁶ Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, București, Editura Minerva, 1975, p. 137.

¹⁷ *Ibidem*, p. 177.

creința arhaică (vraja ca farmec malefic, predestinarea, tema blestemului sau binecuvântării, ființa nefastă, piaza rea, deochiul, strigoii etc.) evoluează și devine parte componentă a literaturii, dinspre superstiție investită cu credință vie, înspre ficțiune. Pe această treaptă a evoluției sociale, „Creatorii sînt tentați de permanența mentalității mitico-magice. Scriitorii din toate timpurile au valorificat mituri, eresuri, miracole cu ajutorul simbolurilor, alegoriilor, metaforelor desfășurate. Chiar dacă Dumnezeu s-a retras, a rămas nevoia de sacru a omului”¹⁸. Mirificul legendar, având o aură de basm, păstrează împletirea cu realul firesc – „Literatura română n-a rămas indiferentă față de acest gen al edenului. Îi vom întâlni ecourile nu numai în proza lui Eminescu, ci și în aceea, din tinerețe, a lui Mircea Eliade”¹⁹.

Bineînțeles, nu se poate nega deliciul lecturii literaturii fantastice de inspirație folclorică, oferind un cadru epic, dinamic, nevoii de concretizare a unui panteon românesc. Arhetipurile prezente adesea coincid cu cele din credințele și legendele populare: comoara blestemată, locul nefast etc. Prezența miturilor în literatura română fantastică, însă, nu încorporează doar elemente autohtone: „La Eminescu, cercetătorii au identificat mituri dace, egiptene, mesopotamiene, indiene, la care se adaugă și «mituri inventate». Pe de o parte, Mumele, Zâna Dochia, Sarmis, Decebal, Ursitoarele, Strigoii, Feciorul de împărat fără stea, pe de altă parte, Orphism și Demonism”²⁰. Miturile „inventate” ale literaturii fantastice au, astfel, potențialul de creare a unui panteon nou, cu o la fel de mare posibilitate de explorare. Mitul metempsihozei, în schimb, face parte din fondul comun al imaginarului și se regăsește în literatura română în romanul lui Liviu Rebreanu *Adam și Eva*, care „are ca punct de placare mitul platonician al despărțirii androginului în bărbat și femeie, care se caută într-un ciclu de șapte vieți terestre”²¹.

Fantasticul ca revers inacceptabil al verosimilului, în viziunea lui Sergiu Pavel Dan, aduce cel mai aproape fantasticul de modernitate. Intruziunea supranormalului în realitate este violentă și are parte de reacția firească a scepticului: dacă în operele din categoriile anterioare, suprarealul este fie parte integrantă din cotidian, fie se adaptează noilor condiții, în cazul fantasticului ca revers al verosimilului, suprarealul nu este atât de explicit – „Cititorului îi rămîne astfel alternativa opțiunii: miracolul a avut loc cu adevărat, sau nu e decît produsul halucinației unui «bețiv simpatic»”²². Însă granița dintre real și fantastic este mai bine

¹⁸ George Bădărău, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹ Sergiu Pavel Dan, *Fetele fantasticului: delimitări, clasificări și analize*, ed. cit., p. 40.

²⁰ *Ibidem*, p. 34.

²¹ *Ibidem*, p. 34.

²² Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, ed. cit., p. 192.

delimitată, experiența comună și cunoașterea firescului lăsând mai puțin loc permisivității în fața supranormalului.

Fantasticul doctrinar ia naștere pe un teren cu puternice legături religioase, ca în cazul prozei lui Vasile Voiculescu, Ion Agârbiceanu sau Gala Galaction, unde „Narațiunea se încheie prin urmare cu accentele unei învățături (...). Numai că terenul desfășurării acestui mesaj nu mai e în ambianța ecleziasto-monahală pe care debutase și evoluase cea mai mare parte a acțiunii, ci tărâmul de coloratură «eretică» al magiei”²³. Însă, în *Proza fantastică românească*, Sergiu Pavel Dan îi include în această categorie și pe Mihai Eminescu, Mircea Eliade, Liviu Rebreanu și Tudor Arghezi, caracteristicile îndreptându-se înspre o zonă mai filosofică decât simpla „pildă” descrisă inițial: „Codificarea ezoterică a relațiilor dintre parte și Tot, dintre individ și prototip, dintre planul fizic și metafizic. Implicita legitimare ontologică a miraculosului”²⁴, iar preferințele tematice fiind „În general, temele de meditație filozofică asupra posibilității omului de a realiza Absolutul”²⁵.

Aceeași structură o identifică George Bădărău în liniile fantasticului filosofic, în cadrul căruia se regăsește „prezentarea condiției umane într-o largă perspectivă cosmologică. Scriitorii preferă *temele de meditație filosofică* (mutația metafizică în timp și spațiu, viața ca vis, instrumentul miraculos, transformarea edenică a ambiaței, tema Marelui Secret) și *personajul inițiator*: magician, ascet, solomonar, vrăjitor demoniac etc. Din texte transpar temeuri explicit magice ale miraculosului, obsesia pentru mitul reintegrării (titanism, cultul euforiei naturiste, edenismul)”²⁶. Pe de altă parte prezența unor asemenea personaje inițiatore poate oferi scrierilor fantastice atât origini folclorice, cât și mitologice: „În cadrul mitologiei române, originea solomonarului este o problemă controversată. Această situație nu este motivată, ca în cazul altor «pete albe» din mito-folclorul românesc, doar de sărăcia informațiilor, ci și de faptul că datele existente sunt nu de puține ori ambigue sau contradictorii”²⁷. În acest caz, literatura fantastică vine tocmai pentru a umple „spațiile albe” cu o componentă ficțională compensatorie.

Fantasticul „voinței de mister” se apropie mai mult de legea sus-menționată, enunțată de Adrian Marino, cu privire la neexplicarea fantasticului în termeni raționali și într-o „conspirație a tăcerii” care apare uneori în text ca mutism sau minciună. Autorii principali

²³ Sergiu Pavel Dan, *Fetele fantasticului: delimitări, clasificări și analize*, ed. cit., p. 34.

²⁴ Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, ed. cit., p. 274.

²⁵ *Ibidem*, p. 274.

²⁶ George Bădărău, *op. cit.*, pp. 52, 53.

²⁷ Andrei Oișteanu, *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Ed. a 2-a, rev, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 199.

sunt Matei Caragiale, Adrian Maniu, V. Beneș, Oscar Lemnaru și A. E. Baconsky. Caracteristicile pe care le enunțează Sergiu Pavel Dan sunt: „Primatul «enigmei», ca finalitate a surprizei fantastice. Subiectivitatea marcată a naratorului. Morbiditatea frenetică. Tendința «evazionistă» de a distanța, în timp sau spațiu, faptele. Absența unei metafizici explicite. Decadentismul estetic. Refuzul detaliului plastic, vagul și indeterminațiunea, ca forme manifeste ale intenției de nondivulgare, deciptare a expresiei. Lirismul poetic: eunitmia muzical-evocatoare a frazării, dublată de ocolirea sistematică a dialogului”²⁸. Înclinația acestei categorii înspre ramura literaturii simboliste este evidentă. Însă, așa cum s-a întâmplat și cu alte înclinații ale literaturii fantastice, există un punct în care ele deviază și se individualizează.

Fantasticul absurd este reprezentat, în viziunea lui Serviu Pavel Dan, de autori și de opere care, în alte circumstanțe, aparțin categoric altor curente. Suprarealismul lui Urmuz și Max Blecher, deși se înscriu în liniile fantasticului, nu se conformează în totalitate și legilor absurdului. De exemplu, analizând literatura urmuziană, „critica tinde să încadreze scrierile lui Urmuz în categoria absurdului. Imaginile prozelor sale par să alcătuiască un mozaic derutant și lipsit de sens. (...) Totuși, absurdul este o ipoteză critică ce îmbrățișează totul fără să explice nimic”²⁹. În schimb, „Deformarea programatică a imaginii în raport cu referentul său măsoară distanța pe care scriitorul ține s-o așeze între ficțiune și realitate. Urmuz procedează la o refulare masivă a lumii reale, separând-o etanș de lumea fictivă. Pentru el, viața cotidiană este Infernul, spațiu subteran, teratologic, angoasant. În oglinzile deformate, de bălci, ale *Paginilor bizare* se reflectă, în mod grotesc și hilar, figurile oamenilor din lumea reală”³⁰. Absurdul este doar aparent, dar fantasticul, totuși, există.

Atractivitatea acestei subspecii o constituie tocmai această *aparență* a absurdului. În acest caz, caracteristicile prezentate de Sergiu Pavel Dan sunt aproape descurajante: „Înlocuirea confruntării dintre normal și supranormal cu suprapunerea «fără noimă» a acestor planuri. Drept consecință: substituirea surprizei deconcentrate (miraculoase sau bizare) cu insolitul de factură grotescă”³¹. Acest gen de fantastic este cel care oferă cititorului cea mai largă paletă de posibilități hermeneutice. Absurdul aparent al acestor opere conferă textului un fel de autonomie opțională în fața contextelor sociale sau politice și conturează o serie de tablouri (supra)încărcate cu o infinitate de posibile sensuri. Textele de acest fel sunt cele care

²⁸ Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, ed. cit., p. 293.

²⁹ Corin Braga, *Psihobiografii*, Iași, Editura Polirom, 2011, pp. 29, 30.

³⁰ *Ibidem*, p.32.

³¹ Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, ed. cit., p. 316.

dau naștere unor polemici interminabile, tocmai prin faptul că răstoarnă teoremele care ar fi caracterizat fantasticul „tradițional”: scurt-circuitul (ecuația greșită) este reprezentat de o intruziune sau un factor perturbator al normalului într-o lume guvernată de legi supranormale.

Lumina în o mie și una de prisme

Legătura terminologică dintre fantastic și fantezie nu este întâmplătoare. Capacitatea autorilor de literatură fantastică de a crea (micro)explozii sau impozii în mijlocul unor lumi reale a impus, de-a lungul timpului, necesitatea unor abordări psihocritice, la nivel extratextual, menite să completeze peisajul analitic „de adâncime”, intratextual. George Bădărău, vorbind despre relația autor-operă, susține faptul că „P. G. Castext preferă perspectiva diacronică și analizează contribuția scriitorilor francezi la dezvoltarea fantasticului. Interesat de relația autor-operă, exegetul interpretează textele fundamentale, făcând dese referiri la autorii acestora, la starea lor socială și psihologică”³².

Vizionarismul autorilor de literatură fantastică aduce în discuție o anumită formă de percepție a lumii, atât de diferită de cea obișnuită, încât influențează și relația cititor-operă. Coloratura puternică (uneori stridentă), în sens metaforic, a lumii fantastice are un efect hipnotizant asupra unui cititor obișnuit cu aura cenușie a realismului care pare să domine literatura română – „Lumina supranaturală și culoarea sunt comune tuturor trăirilor vizionare. Iar lumina și culoarea sunt însoțite, fără excepție, de recunoașterea semnificației mai intense”³³. Această coloratură puternică a fantasticului contribuie la adâncirea sensurilor tuturor obiectelor luminoase și determină o lectură activă a textului. Din această cauză poate fi considerată nedreaptă atenția limitată pe care au acordat-o criticii acestui gen al literaturii. Vizionarismul care produce această literatură pare să aibă acces mai direct la planul superior al imaginarului comun, populat de arhetipuri. Inspirația vizionară produce elemente „nefirești” mai greu de integrat în scenariile care se supun legilor universale.

Dacă experiența vizionară inițială a produs o legătură sau o trecere în planul superior, literatura fantastică este menită să coboare măcar unele elemente ale planului din imaginarul comun, în realitatea cotidiană, fără pretenția de a integra acest produs în folclor sau religie – creația, în acest caz, se prezintă publicului drept ficțiune, dar „vom fi frapați de strânsa asemănare dintre experiența vizionară indusă ori spontană și paradisurile și țările zânelor din

³² George Bădărău, *op. cit.*, p. 17.

³³ Aldous Huxley, *Porțile percepției: Raiul și iadul*, trad. de Mihai Moroiu, Iași, Editura Polirom, 2012, pp. 94, 95.

folclor și religie. Lumina supranaturală, intensitatea supranaturală a culorilor, semnificația supranaturală – acestea sunt trăsăturile tuturor Celorlalte Lumi și ale Vremurilor de Aur”³⁴.

De remarcat este faptul că și intratextual, vizionarismul, sau trecerile temporare în alte lumi, se produc prin intermediul unor mediatori cu calități „magice”. Înăuntrul ficțiunii, transportarea are loc *ad literam*, însă este legată de inducerea unei stări cognitive de tip vizionar și cazul personajului – „Constatăm, prin urmare, că în natură există anumite scene, anumite categorii de obiecte, anumite materiale ce au puterea de a transporta cugetul privitorului către antipozii săi, plecând dintr-un Aici banal spre Cealaltă Lume a Viziunii. La fel, în domeniul artelor, întâlnim anumite lucrări, chiar anumite categorii de lucrări, în care se manifestă aceeași putere de a transporta. Lucrările capabile să inducă viziuni pot fi executate din materiale capabile să inducă viziuni, spre exemplu din sticlă, metal, pietre prețioase sau imitații”, respectiv „obiecte magice”³⁵ care produc reflexia sau refracția luminii și, deci, culori.

Însă această camuflare a vizionarismului în ficțiune induce o oarecare deviere autoconservantă a atitudinii vocii auctoriale. Îndoiala se resimte în multe din relatările întâmplărilor fantastice – adesea, întâmplările sunt „atât de imposibile, atât de gogonate, încât autorul nu le ia în serios, dorind nu să-și impresioneze cititorul, ci să-l amuze cu produsele unei imaginații burlești”³⁶, însă poate că și acest lucru face parte dintr-o formă de camuflare a vizionarismului în ficțiune.

Deși ferm contrazis de critici, Mircea Eliade a susținut o teză asemănătoare, prin faptul că ficțiunea ar fi o formă de neasumare „oficială” a unor viziuni reale – „izbutisem să «arăt» în *Șarpele* ceea ce voi dezvolta mai târziu în lucrările mele de filosofie și istoria religiilor, și anume că, aparent, «sacru» nu se deosebește de «profan», că «fantasticul» se camuflează în «real», că Lumea este ceea ce se arată a fi și totodată un cifru. (...) Tema camuflării «fantasticului» în cotidian (...) constituie cheia de boltă a scrierilor mele de maturitate”³⁷. Credința vie în realitatea viziunilor din spatele ficțiunii este veridică, cel puțin în cazul *unora* dintre scrierile fantastice.

Chiar și în cazul respingerii acestor idei, trebuie luat în considerare faptul că, în momentul așezării prisme (eveniment supraréal) în calea razei de lumină albă (cotidiană, banală), refracția va da, incontestabil, naștere culorilor și, astfel, iluziei optice – „«fantasmele» încep

³⁴ *Ibidem*, pp. 98, 99.

³⁵ *Ibidem*, pp. 105, 106.

³⁶ Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului: delimitări, clasificări și analize*, ed. cit., p. 11.

³⁷ Mircea Eliade, *Memorii I*, 1991, p. 355, apud Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului: delimitări, clasificări și analize*, ed. cit., p. 25.

să genereze «fantasmagorii», arta de a proiecta «fantome» prin iluzii optice într-o cameră obscură. De unde ideea de spectacol fantastic, supranatural, lansat la Paris, în 1797, de un anumit Robertson, de «laternă magică», interpretată repede, în gust romantic, în sens lugubru și macabru. La polul opus apare «fantezia» literară strălucitoare, artificială, de caleidoscop și miraj, în genul «reveriiilor» și «fanteziilor» lui D. Anghel, noțiune care la E. Lovinescu devine o adevărată categorie estetică: poezia de «fantezie», nu îndeajuns de bine definită. Există, în sfârșit, și un fantezism funambulesc, în spirit diletant-fumist, de tip cabaret (...), dar și literar, minulescian³⁸. De aici poate porni ideea conform căreia, dacă legile opticii permit iluzii vizibile, crește plauzibilitatea „realității” fantasticului ca parte integrantă a mecanismului universal.

Optica ceasurilor rele

Abordarea luminii și a culorilor susține teza vizionarismului, în sens intratextual și extratextual, ca rezultat al trecerii prin prismă. Însă, corpul opac, aflat în calea razei de lumină aduce în discuție o temă îndelung elaborată în literatura fantastică – umbra. Fascinația rezultată din posibilitatea de a fi martor la un fenomen real, dar nepalpabil produce scenarii fantastice egale cu cele produse de stările alterate de conștiință – „Cînd se apropie amiaza, umbrele nu mai sînt decît margini negre, precise la picioarele lucrurilor și par pe punctul de a se retrage fără zgomot, pe nesimțite, în alcătuirea lor, în misterul lor. Atunci vine, în deplinătatea sa concentrată și furișă, ceasul lui Zarathustra, al gânditorului în «miezul vieții», în «grădina de vară». Cunoașterea desenează conturul riguros al lucrurilor asemenea soarelui la zenit³⁹.

Astfel, transparența sau opacitatea corpului în calea razei de lumină condiționează apariția fantasticului numai din punctul de vedere al unghiului sursei de lumină față de corp. Fantasticul de tip faustic încorporează adesea scene de „furare a umbrei” – „Protagonistul e abordat într-o bună zi de un misterios individ vîrstinc, purtător al unei haine cenușii, care dorește să-i cumpere «nobila umbră», oferindu-i drept preț: iarba fiarelor, rădăcina de mătrăgună, talerul hoților, fața de masă a pajului Roland și pălăria sau punga lui Furtunatus, care nu se golește niciodată. Naivul tânăr acceptă târgul, lăsându-se ispitit de ultima ofertă aducătoare de imensă bogăție⁴⁰.

³⁸ Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 656, 657.

³⁹ Walter Benjamin, *Iluminări*, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2002, p. 234.

⁴⁰ Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului: delimitări, clasificări și analize*, ed. cit., p. 13.

Apariția umbrei ca element central al fantasticului întărește presupunerea că legile elementare ale opticii favorizează manifestarea miraculosului. „Ceasurile rele” produc imagini aparente care vor fi apoi explorate și elaborate în interiorul ficțiunii. De remarcat este, însă, faptul că fantasticul nu operează cu legile universale în mod firesc, privind cu uimire înspre fenomenele nepalpabile, ci le insuflă viață proprie și le oferă o autonomie care doar mai apoi vor fi incluse în sfera nefirescului.

Soarele la zenit presupune o iluminare totală, lipsită de misterul capabil de a produce imagini mai mult sau mai puțin inexplicabile. Fantasticul transformă cele „trei ceasuri rele” „clasice” în douăzeci și trei de ceasuri producătoare de mister. Literatura fantastică, în primă instanță, face uz de conceptele legilor universale, dar le aplică într-o dimensiune menită să umple cu narațiune spațiile goale ale întrebărilor generate de anumite fenomene și le răstoarnă în așa fel încât să poată funcționa într-o realitate nouă: „*Mecanismul fantastic* «antirealist» constă, după toate indiciile, în alternarea sau combinarea a patru procedee: a. *Suprapunerea* sub toate formele și pe toate planurile posibile [subiect/obiect; perceput/imaginat; spirit/materie; viu/inert (fabricat); normal/anormal etc.], de unde o serie nesfârșită de metamorfoze, combinații și ambiguități; b. *Dilatarea și comprimarea* perspectivelor și proporțiilor, creatoare ale fantasticului apropierei și distanțării, micro- și macroscopiei, fenomenelor de miniaturizare sau gigantism, explorărilor în infinitul mare și infinitul mic etc.; c. *Intensificarea* observației, detaliilor, concretului, metodă care dă realității aspecte halucinante. Suprarealiștii «paranoici», ca Salvador Dalí, vorbesc de «ultra-concret», teoreticienii «școlii privirii» și ai «noului roman» de «fantasticul preciziei» și al «clarității extraordinare» etc.; d. *Multiplificarea* și proliferarea obiectelor, precum în *Scaunele* lui Eugen Ionescu, ocuparea subită a spațiului prin invazia formelor materiei în «erupție». Toate aceste procedee duc la rezultate fantastice, ale căror sinonime, în această sferă a raporturilor realitate/irealitate, se numesc: *straniu, insolit (...), bizar, extraordinar*”⁴¹.

Literatura fantastică preia anumite legi ale ordinii universale și le aplică în mod hiperbolic unor lumi „extreme”. În acest caz nu se mai poate vorbi de un scurtcircuit, cât de o condiție nouă a unei lumi noi, doar asemănătoare celei firești.

Pentru o controversă rodnică

⁴¹ Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 664, 665.

Clasificările temelor și motivelor prezente în literatura fantastică pot continua. Atenția, însă, trebuie deviată înspre substratul „formeii”. Neconcordanțele cu firescul reprezintă primul impact asupra cititorului, însă adâncimile ficțiunii sunt cele care vor elimina conotațiile negative ale „irealului”, „absurdului”, „anormalului”.

Realismul care se conformează în întregime, slugarnic, limitelor percepției empirice „nu numai că mărginește domeniul artei și oprește zborul fanteziei, dar încă slăbește sentimentul frumosului, reducându-l numai la deșteptarea instinctelor, a senzațiilor simple și a pasiunilor. Printr-o asemenea tendință punem în mișcare numai ceea ce este inferior în om, și neglijăm partea cea mai înaltă, cea mai superioară a ființei noastre, *ideația și intelectul nostru*”⁴².

Pledoaria pentru fantastic se face aproape singură, mai ales din cauza evidentei nevoi umane de fantastic. Paul Cornea, vorbind despre „asaltul iraționalului” afirmă faptul că „Acest mod de reprezentare și gândire a interiorității sufletești a lumii, în întreaga bogăție a aspectelor ei vizibile ori inaparente, dar care nu dispune de un domeniu rezervat, de vreme ce, în afară de mitologie, mistică, religie, magie, contaminează și știința, și artele, și literatura, constituie cea mai importantă provocare la adresa rațiunii”⁴³. Însă tocmai această provocare este capabilă de a crea în cititor conflictul cognitiv care să genereze cele mai colorate interpretări.

Setea de *fantasy* a acestei epoci este în creștere, chiar dacă, deocamdată, se rezumă doar la literatura de „masă”. Consumerismul, sărat cum e, nu e cel care a provocat setea, ci nevoia umană de a anima fantasmă.

⁴² Constantin Leonardescu, *Principii de filosofie literaturii și a artei: încercare de estetică literară și artistică*, ediție de Vasile N. Morar, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988, p. 300.

⁴³ Paul Cornea, *Interpretare și raționalitate*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 168.