THE BEGINNINGS OF THE FANTASTIC CATEGORY IN THE UNIVERSAL AND ROMANIAN LITERATURE

Oana BĂDĂLUȚĂ
PhD student, University of Bucharest

Abstract: The researchers of the phenomenon consider that the beginnings of the fantastic in universal literature are difficult to establish. However, there are some reference works, such as: The Epic of Gilgamesh, the Mahabharata or the Ramayana, in which the real elements alternate with the unreal, imaginary, dreamlike, miraculous, mythical or symbolic ones.
The fantastic in Romanian literature includes two literary periods: the classical one and the interwar one. In the early years of Junimea, within the cenacle, the first fantastic Romanian texts are read, due to Eminescu, Macedonski and Caragiale. The affirmation of the Romanian fantasy came from the miraculous folklore, a point from which it developed, starting with the work of Ion Heliade Rădulescu, Zburatorul (Flying incubus; the eponymous incubus-like being who visits nubile girls at night), and with Ion Budai-Deleanu's Tiganiada (Gypsy Epic).
In addition to the works of well-known Romanian writers, such as Eminescu, Caragiale, Rebreanu, Arghezi, Eliade, Voiculescu, which abound in the use of fantastic elements, there are a number of lesser-known writings of the genre, as follows: Cella Delavrancea The Sign, Cezar Petrescu Aranca, the Naiad of the Lakes, Dumitru M. Ion The Devil of St. Stephen, Nicolae Davidescu A Thousand Nights and the Second Night, Oscar Lemnaru The Man Who Sold His Sadness, Pan Izverna The Mermaid's Song, Vasile Beneș The Red Inn and Vladimir Colin An Invisible Fish.

Keywords: fantasy, literature, authors.

Cercetătorii fenomenului consideră că începuturile fantasticului în literatura universală sunt greu de stabilit. Cu toate acestea, există câteva opere de referinţă, cum ar fi: *Epopeea lui Ghilgameş, Mahabharata* sau *Ramayana*, în care elementele reale alternează cu cele ireale, imaginare, onirice, miraculoase, mitice sau simbolice. În studiul intitulat *Fantasticul și granițele sale*, Dumitru Țepeneag susţine ideea conform căreia: „spre deosebire de literatura realistă, primele forme epice surprind, printr-un cumul de elemente supranaturale, feerice sau stranii.”[1]

Scrierea babiloniană *Epopeea lui Ghilgameş* îmbină deopotrivă elementele reale cu cele fantastice, prin traseul iniţierii lui Ghilgameş în căutarea nemuririi, pe care acesta ar putea-o dobândi, numai prin intermediul strămoşului său Uta-napistim, prin lupta purtată cu uriaşul Humbaba, stăpânul Pădurii Cedrilor sau cu Taurul Ceresc, trimis pe pământ de către zeul Anu, la cererea zeiţei Iştar, defavorizată şi jignită, prin întâlnirea cu personajele ezoterice, cum este Omul-Scorpie, dar şi prin trăsăturile morale şi intelectuale desăvârşite, ale eroului. Observăm prezenţa elementelor cosmice, care fac trimitere la mitul alegoric al soarelui. Trăsăturile fizice, neobişnuite ale făpturii plămădite de zeiţa Aruru, îi imprimă lui Ghilgameş structura şi caracteristicile unui personaj fantastic: „Noua creatură părea să aducă la înfăţişare mai curând cu animalele: trupul îi era acoperit în întregime cu păr; din creştetul capului, o claie de păr stufoasă ca

[1]Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, București, Curtea Veche, 2007, p. 220.

spicele secerate cobora în şuviţe lungi, până la umeri. Cum nu cunoştea oamenii şi nici felul de viaţă al acestora, lui Enkidu îi plăcea să trăiască alături de animalele pustiului; păştea iarba cu gazelele, iar la adăpătoare se înghesuia printre dobitoacele apelor."[2]

Traseul iniţierii lui Ghilgameş este unul supranatural, deoarece acesta străbate, fără teamă, întunericul celor douăsprezece leghe ale Muntelui Masu, pentru a ajunge în Grădina Zeilor. Copacul fermecat din Grădina Zeilor este un alt element fantastic, prezent în textul narativ.

Eroii Ghilgameş, Heracles, şi alţii din *Mahabharata* sau *Ramayana,* desfăşoară călătorii similare, supranumite *trasee ale iniţierii*, alegând drumuri riscante, cu obstacole dificile, aproape inaccesibile; aceste probe de tip labirintic presupun rătăciri, reveniri, confruntări, fiind centrate într-o singură direcţie. Acţiunile lui Ghilgameş provin dintr-un supranatural al firii şi sunt influenţate de factori exteriori, cât şi de itinerarul acestuia, care, pentru a ajunge la strămoşul său Uta-napiştim, traversează alături de Ursanabi corăbierul, apele morţii, ulterior fiind supus unor probe de trecere, pe care nu le depăşeşte, aceste probe constituind interdicţii, fie să nu doarmă timp de şase zile şi şapte nopţi, pentru a se înveşnici, fie să culeagă de pe fundul mării o buruiană, care îi va reteza mâinile. Convorbirea pe care Ghilgameş o poartă, la finalul epopeii, cu spiritul lui Enkidu, prietenul său, a cărui moarte fusese hotărâtă de către zei, reprezintă o prelungire a planului real înspre zona fantasticului medial, această *trecere a pragului* constituind, de fapt, traseul întreprins de erou, delimitat între lumea aceasta şi cea de dincolo.

Epoppea lui Ghilgameş nu a fost ecranizată, deşi textul operei a fost folosit în cultura română, în cazul transpunerii scenice, regizate de Dragoş Galgoţiu, în anul 2009, la *Teatrul Odeon* din Bucureşti.

Literatura critică fantastică românească cuprinde o serie de studii asupra fantasticului, spre exemplu *Proză fantastică românească*, o amplă monografie, al cărei autor este Sergiu Pavel Dan, care va scrie ulterior, în anul 2005, volumul *Feţele fantasticului.* Adrian Marino publică *Dicţionarul de idei literare*, Ion Biberi, prin intermediul *Eseurilor,* glosează asupra fantasticului folcloric, Ioan Vultur scrie studiul *Naraţiune şi imaginar*, Olimpia Radu publică *Pagini de critică*, iar Nicolae Ciobanu contribuie cu studiul *Între imaginar şi fantastic în proza românească*.

Fantasticul în literatura română a cuprins două perioade literare: clasică şi interbelică. În perioada de început a *Junimii* se citesc şi se afirmă primele texte fantastice româneşti, datorate scriitorilor Eminescu, Macedonski şi Caragiale. Operele nu au fost primite pozitiv şi cu încredere, existând un timp al fantasticului care a rămas inert, până în momentul canonizării genului. Aceasta este reacţia, nu foarte receptivă şi sceptică, în faţa unui gen nou, încă neordonat, dornic de afirmare. Trebuie menţionat faptul că majoritatea autorilor de literatură fantastică nu urmăresc un anumit tipar al scriiturii, personalizându-şi opera, care face diferenţa între general şi particular, în textul scris. Afirmarea fantasticului românesc a pornit de la miraculosul folcloric, punct din care s-a dezvoltat, începând cu opera lui Ion Heliade Rădulescu, *Zburătorul*, şi cu *Ţiganiada* lui

[2]*Epopeea lui Ghilgameş*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p.25.

Ion Budai-Deleanu. În perioada clasică se afirmă Mihai Eminescu, odată cu interferenţa celor două planuri, literar-filozofic şi cel al producţiilor populare, în versuri şi proză, metafizic şi doctrinar, premergător celui eliadesc. George Călinescu este cel care recunoaşte, prin *Opera lui Mihai Eminescu*, întreaga activitate susţinută a poetului, cât şi amplele cunoştinţe dobândite din diferitele domenii de referinţă. Scara de valori astfel construită, epica fantastică din posteritate va fi susţinută prin exemple asemănătoare: *Sărmanul Dionis* şi *Avatarii faraonului Tlá*, în plan literar-filozofic, şi *Fata-n grădina de aur*, *Miron sau frumoasa fără corp*, *Călin Nebunul*, *Borta vântului*, *Finul lui Dumnezeu*, în planul producţiilor populare în versuri şi proză. Mai există şi alte opere eminesciene, care conţin elemente fantastice: basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, poemul *Călin-file din poveste*, poemul *Luceafărul,* rezultate prin aceeaşi fuziune de planuri majore.

Printr-o sensibilitate de tip romantic, prin valorificarea unor teme şi motive provenind din mitologia greacă, orientală sau din filozofia idealistă germană, poetul român proiectează acest bagaj informaţional într-o dimensiune onirică, utopică, astfel încât registrele lexicale oscilează între feeric şi straniu, fiind atrase înspre fantastic - este vorba despre apariţia personajului vrăjitor, substituirea diavol-om, motivul umbrei, ieşirea din timp şi spatiu, fotografia, care capătă un aspect verosimil: „Înţelegem astfel de ce creatorului *Luceafărului* îi revine gloria de iniţiator, nu numai al fantasticului de expresie românească, dar şi al prozei noastre de idei.”[3] Etalon al fantasticului rămâne nuvela *Sărmanul Dionis*, în care regăsim aceste teme şi motive recurente, care încadrează ideea universalului, a diferenţelor dintre macro şi microcosmos, dintre *tot şi unu*, expresie folosită de Sergiu Pavel Dan, în opera menţionată anterior în notele de subsol.

Având ca sursă de inspiraţie basmul popular românesc, Mihai Eminescu iniţiază, prin apariţia basmului fantastic *Făt-Frumos din lacrimă*, în revista *Convorbiri literare*, din anul 1870, apoi în volumul postum *Versuri şi proză*, din anul 1890, basmul cult.

În textul narativ menţionat mai sus, suntem familiarizaţi cu subiectul, prin discrepanţa dintre starea împăratului şi vidul sufletesc al reginei: *împăratul era abătut şi înnegurat, chiar dacă avea o soţie ca soarele de frumoasă şi luminoasă.* În acest cadru de început, observăm producerea unei rupturi, prin lipsa unui moştenitor. Apelul la instanţele divine şi rugăminţile împărătesei fac posibilă îndeplinirea dorinţei acestora şi ordonarea spaţiului necosmicizat, prin faptul că viitoarea mamă primeşte binecuvântarea de a avea un prunc.

Elementul primordial fantastic din structura acestui basm îl constituie împlinirea visului, aparent imposibil, de a procrea, după o lungă suferinţă, care se realizează doar prin apelul la sacru, prin intervenţia Maicii Domnului, urmând a se întâmpla o serie de fapte miraculoase, care nu îşi găsesc o justificare logică şi raţională, deci nu aparţin condiţiei umane: copilul deosebit, luminos şi strălucitor, desprins dintr-o altă lume, din ireal, este o fărâmă astrală; stagnarea timpului şi participarea cosmosului, odată cu intervenţia divinităţii în planul uman, este concretizată prin implicarea aştrilor, care se opresc, nu întâmplător, pentru un anumit interval de timp, şi anume trei zile; evoluţia

[3]Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, București, Editura Minerva, 1975, p.231.

miraculoasă a copilului, care creşte disproporţional faţă de ceilalţi de vârsta lui, *într-o lună, cât alţii într-un an*; deşi intervine o fisură în desfăşurarea timpului, întrucât ciclul temporal stagnează, natura participă şi susţine evoluţia eroului; toposurile unde ajunge Făt-Frumos nu se află pe acest tărâm, spaţiile sunt solare, cu obiecte nemaivăzute, cum ar fi marmura albă, luntrea aurită, stelele, care se consumă în candelabre; asistăm la o inversare a celestului, care se suprapune cu terestrul; prin aceste descrieri suntem informaţi de faptul că eroul a ajuns într-un areal cosmic; alte obiecte sau personaje, care fac parte din acest mediu supranatural, sunt următoarele: sala de aur a palatului, masa din mijlocul încăperii, la care sunt aşezaţi boierii, fata blondă, desprinsă parcă dintr-un vis, pe care Făt-Frumos o zăreşte şi pe care doreşte să o salveze, luându-i urmele Mumei-Pădurii; dragostea care se înfiripă rapid între fata *arătării din pădure* şi protagonistul poveştii, confruntarea dintre erou şi soacră, locul pentru odihnă, pregătit de Făt-Frumos pentru mireasa lui, reprezentând un pat din iarbă şi flori de grădină; cât timp este fericit, eroul central experimentează visul neprihănirii, fără a realiza dacă fiinţa de lângă el este reală sau nu; proba la care îl supune împăratul, de a i-o aduce pe fata Genarului, comunicarea acesteia cu aştrii nopţii; răpirea copilei se împlineşte în timpuri ancestrale, pe zi sau noapte, când fuga celor doi îndrăgostiţi pare un miraj; întâlnirea cu Domnul Iisus şi cu Sfântul Petru, binecuvântată, prin care eroului i se acordă o altă şansă la viaţă; învierea în plan uman, metamorfoza lui Făt-Frumos în floare, întâlnirea acestuia cu fiinţele adjuvante, cărora le face bine; împăratul ţânţarilor, al racilor, cele şapte iepe ale babei gârbove, cele şapte nopţi, care reprezintă zilele săptămânii.

Fantasticul caragialesc se remarcă printr-o serie de scrieri: *La Hanul lui Mânjoală*, *La Conac, Calul Dracului*, basmul *Făt-Frumos cu moţ în frunte*. Proza fantastică caragialescă este generată de imixiunea unor fapte insolite în existenţa cotidiană, cât şi de reacţiile inexplicabile ale unor personaje. Fantasticul scriitorului nu este mascat, se raportează unei sincerităţi datorate jovialităţii personajelor, care acţionează în mod surprinzător, uneori umoristic. Se pune accentul pe stările ambigue, de care sunt afectate personajele, pe individualizarea şi trăirile acestora, ca expresie a unui mod natural de a se comporta. Un anumit caracter sau atitudine, uneori paroxistice, prin folosirea unui limbaj telegrafic, încadrează textul în schema unui fantastic exprimat în mod indirect, prin intermediul acţiunii subiecţilor. Raportăm aceste stări unui suprafiresc al lucrurilor care ne înconjoară. Forţarea limitelor normalului poate fi observată prin întâmplările trăite de eroul caragialesc, de care nu pare afectat, întrucât reuşeşte să îşi păstreze tonusul jovial şi buna dispoziţie. Interiorul este tulburat, chiar dacă, în finalul lecturii, nu ne simţim marcaţi de nefirescul lucrurilor. Ne raportăm astfel unui fantastic asociat planului uman într-o asemenea măsură, încât riscă să fie afectat de acesta. Viaţa se depune într-o multitudine de straturi în opera lui Caragiale, iar supranaturalul parvine prin modalitatea de expunere, în plin real, a personajelor care vociferează, se agită, fac scene sau discută aprins, la un nivel cu care nu suntem familiarizaţi, remarcându-se acel vădit tragic-comic al vieţii. În basmul *Făt-Frumos cu moţ în frunte* constatăm discrepanţa dintre înfăţişare şi lăuntric, puterea hărăzirii, opţiunea schimbului de însuşiri estetice şi morale, a sluţeniei în frumuseţe şi a frumuseţii în locul minţii.

Prin intermediul scrierilor acestui autor se impune o nouă direcţie, cea a fantasticului urban, influenţat de cel popular, prin evoluţia în plan social a personajului citadin, care poartă reminiscenţe din mediul rural, astfel încât oscilaţia dintre real şi fantastic devine insesizabilă, rezultat al viziunii despre existenţă, proprie autorului.

Fantasticul operei lui Gala Galaction se datorează următoarelor scrieri: *Moara lui Călifar, În pădurea Cotoşmani, Zile şi necazuri din zaveră, De la noi la Cladova, Gheorghe Cătălina, Gloria Constantini, Copca Rădvanului.*

În textul *Moara lui Călifar*, apărut în anul 1902, remarcăm miraculosul următoarelor elemente sau situaţii: pactul cu Diavolul, în schimbul unei vieţi prelungite, toposuri afectate de rău, moara şi iazul, ambele blestemate, motive ale trecerii din viaţă în moarte, şi personajul sărac Stoicea, care doreşte să îşi schimbe starea materială. Toposurile sunt rele sau încărcate negativ, aride. Moş Călifar se învecinează cu ţinutul numit *Căprişţea,* un pământ lipsit de fecunditate sau rodnicie, care pare stăpânit de fiinţe nelumite, unde se presupune că necuratul este singurul care mai lucrează pământul, cu ajutorul coarnelor. Iazul stă sub semnul unei neclintiri, care poate însemna pregătirea sau aşteptarea, mai ales datorită faptului că este îngheţat în permanenţă şi nici o undă nu se observă la suprafaţa apei: „Moara stă, sub învelişul ei cu straşină de un stânjen, ca un cap cu gânduri rele, sub o pălărie trasă pe ochi.”[4] Observăm necesitatea unei mascări a obiectului reflectat, deoarece iazul ascunde, ca un avertisment, secretul unei mori care i se destăinuie stăpânului său şi pe care acesta o protejează, din motive necunoscute. Atât moara, cât şi iazul, sunt una şi aceeaşi entitate, considerate taine, cărora nu le putem găsi justificarea în mod raţional, deoarece se spune că nimeni nu văzuse moara schimbându-şi poziţia vreodată. Ceea ce se petrece în acest topos este ferit de ochi iscoditori, căci morarul obişnuia a-l servi doar pe stăpânul său, Nichipercea. Pentru a scăpa de sărăcie şi pentru a-şi modifica cursul vieţii, Stoicea încearcă să dezlege misterul morii lui Călifar. Cu privire la textul operei, Sergiu Pavel Dan, în studiul *Proză fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, este de părere că momentul care accesează planul ireal al acţiunii, cel în care eroul devine boierul Stoicea, soţul Teclăi, prin actul profan pe care îl săvârşeşte în mod inonştient, de a se spăla pe ochi cu apă din iazul vrăjit, este unul declanşator al fantasticului, deoarece personajul va fi *proiectat în sferele visului*. Această iluzie provoacă o reacţie mecanică, din ce în ce mai posesivă, a personajului, care refuză să conştientizeze situaţia riscantă şi totodată critică, în care se află. Gestul atingerii apei necurate este încărcat de supranatural, întrucât dă curs experienţei lui Stoicea, proiectată în plan oniric. Există un timp al incertitudinii, atunci când tânărul Stoicea se ambiguizează, i se încurcă gândurile, iar această confuzie îi afectează existenţa, deoarece urmele paşilor de pe traseele pădurii îi dispar. Naratorul optează pentru motivul codrului, toate actele supranaturale se desfăşoară în acest topos intim, nefiind perturbate de factori externi. Pădurea devine un spaţiu iluzoriu, căci, cu cât Stoicea se îndepărtează, se pierde în acest labirint. Ca prin minune, destinul i se schimbă, în momentul când ajunge la curtea boierului Rovin, dar situaţia nu reprezintă decât un fapt supranatural, în care acesta se încrede, fiind vorba despre o capcană a

[4]Gala Galaction, *Nuvele. Povestiri*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, pp.5-6.

vrăjitorului Călifar. Confuzia, de fapt capcana, constă în valorile materiale, care nu îi sunt necesare şi care îi afectează interiorul şi judecata. Cadoul primit reprezintă o gratuitate mascată, scopul fiind anularea mântuirii acestuia. Stoicea încheie, asemeni lui Faust, un pact cu Diavolul, în schimbul sentimentului de iubire. Trădat, acesta îl omoară pe vrăjitor şi îşi pune capăt zilelor.

Fantasticul rezultat este de esenţă vrăjitorească, de tip folcloric, iar finalul resetează traiectoria textului narativ şi accentuează starea de confuzie, prin gestul sinuciderii lui Stoicea. Prin nehotărârea tânărului, raţiunea acestuia nu mai poate funcţiona, gesturile pe care le întreprinde neputând fi explicate. În urma acestor fapte teribile, misterul morii lui Călifar se risipeşte, asemenea unei unde.

Fantasticul operei lui Liviu Rebreanu se poate analiza doar prin raportare la elementul tragicului, îmbinat cu supranaturalul evenimentelor, cum se întâmplă în cazul romanului *Adam şi Eva,* apărut în anul 1925. Textul se deschide şi se finalizează simetric, prin moartea personajului Toma Novac, constituind elementul de conexiune epică. Intriga este una de tip fantastic, capitolele ar putea fi tratate ca nuclee epice separate sau simple nuvele, care au ca punct de legătură numeroasele apariţii ale personajului Toma Novac, ale cărui experienţe vor avea aceeaşi rezolvare şi justificare, *călătoria în timp.* Fiecare nuvelă se remarcă printr-un deznodământ al senzaţionalului romantic, metamorfozele eroului participând la consumarea unui ideal al iubirii. În studiul *Proză fantastică românească,* Sergiu Pavel Dan rezumă subiectul operei, încadrând-o scriiturii *fantastico-filozofice*[5], deoarece ar deţine o structură de frontieră, adaptabilă atât realului, cât şi irealului.

În ceea ce priveşte romanul-poem al scriitorului Tudor Arghezi, *Ochii Maicii Domnului,* dimensiunea miraculoasă este relevată în scena impresionantă, în care este descrisă icoana, care se adresează în mod direct personajului, cerându-i să-şi schimbe atitudinea faţă de sine, în planul existenţei reale. Legile metafizice guvernează romanul, iar personajul Vintilă Voinea, un intelectual retras, un caz psihologic neobişnuit, îşi percepe trăirile ca pe un fapt unic şi irepetabil. Orice conjunctură constituie, pentru acest personaj, o experienţă deja parcursă, un lucru cunoscut, judecat schematic, raţional, din moment ce toate blocajele se rezolvă cu ajutorul mentalului şi nu prin intermediul sentimentelor. Golit de afecte, acest tip de personalitate devine una fantasmagoreică, fără repere şi obiective constructiv ontologice. Dimensiunea miraculoasă diferenţiază această proză de cea fantastică, prin intermediul descrierii icoanei care o reprezintă pe Sfânta Fecioară Maria, ce prefigurează chipul matern, încurajând personajul aflat într-o situaţie limită: „Din icoana Maicii Domnului se uita la el şi zâmbea Sabina…Ochii-i erau tot atât de frumoşi ca mai înainte şi faţa tot atât de proaspătă îi era. Şi părul şi-l pieptănase de curând, subt o broboadă de caşmir albastru. […] Grumazul îi era împovărat cu salbe de aur, mărgăritare şi multe podoabe noi. Vreau să mă călugăresc, zise Vintilă.”[6]

[5]Sergiu Dan Pavel, *Proză fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 251.
[6]Tudor Arghezi, *Ochii Maicii Domnului*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, pp.225-226.

Proza lui Tudor Arghezi se evidenţiază prin această decuplare a ontologicului de cotidian, şi prin plasarea lui, la un nivel transcendental. În acest sens, Sergiu Pavel Dan observă forţa de transfigurare şi liricizare a textului, personajele adjuvante, care secondează eroii sau eroinele de la distanţă, încercând să le ofere soluţii pentru ieşirea din blocajul în care se află.

Un alt autor de operă fantastică din literatura română este Mircea Eliade, ale cărui creaţii de acest tip sunt următoarele: *La Ţigănci, Maitreyi, Nuntă în cer, Noaptea de Sânziene*, *Domnişoara Christina, Secretul doctorului Honigberger, Nopţi la Serampore, O fotografie veche de 14 ani, Ghicitor în pietre*.

Romanul *Domnişoara Christina* evocă o dragoste care depăşeşte graniţele umanului, interzisă legilor comune, prin care ni se împărtăşeşte o experienţă a atracţiei de ordin metafizic, interpusă între personajul central feminin Christina, o fiinţă venită dintr-o lume stinsă, şi lumea pământenilor, a lui Egor. Romanul abundă în utilizarea elementelor fantastice: tema tabloului însufleţit, preocupările Siminei, imaginea trăsurii, mirosul parfumului de violete. Seducţia de un supranatural aproape vizual şi olfactiv, exercitată de Christina asupra lui Egor, fiinţă nedefinită, construieşte intriga narativă a romanului. Conflictul dintre cele două planuri sau personaje, care sugerează un joc alternant, al oglinzilor reale, şi în acelaşi timp, ireale, se rezumă la valenţele dintre finit şi nedefinit, viaţă şi transcendenţă. Există un anumit timp în desfăşurarea acţiunii, în care, în mod paradoxal, agresiunea personajului feminin începe să fascineze cititorul, care se simte progresiv atras de subiectul poveştii. Receptorul este influenţat de manifestările nefireşti ale Christinei, de apariţiile misterioase şi tainice, care îl bulversează şi îl intrigă, la nivel subconştient. Evenimentele se succed în mod ireal, astfel că nu realizăm în care plan de existenţă ne situăm, iar latura morbidului devine din ce în ce mai familiară, prin intervenţiile repetate ale personajului feminin, cu care ne obişnuim, treptat. Timpul se suprimă, decorurile se schimbă, prin irealitatea vieţii sau a visului, textul fiind afectat de o cronotopie substituibilă personajului feminin, întrucât, de fiecare dată când aceasta intervine în mediul real, toate obiectele şi actele care se succed, sunt absorbite prin oniric.

Nuvela scriitorului Mircea Eliade, anexată romanului, descinde dintr-un fantastic central, care apare dintr-o forţă lăuntrică generativă, din substratul textual sau jocul personajelor, prin mişcare şi dans, al fiinţelor nelumite, care nu îşi găsesc rostul şi nici locul, cum este cazul ielelor, din nuvela *La ţigănci.*

În opera lui Vasile Voiculescu, fantasticul este valorificat prin nuvelele: *Lostriţa, Iubire magică, Pescarul Amin, Ispitele părintelui Evtichie, Revolta dobitoacelor, Ciorba de bolovani, Misiune de încredere,* care îşi construiesc bazele pe un fundament supranatural al evenimentelor şi care se fac remarcate prin multiplele forme ale insolitului. Magicul voiculescian nu descinde dintr-o forţă demonică, ci dintr-un fapt neaşteptat, un element surpriză, exprimat uneori printr-un semn, alteori printr-o manifestare directă.

În povestea voiculesciană *Căprioara din vis*, magicul este unul de tip animalier, reprezentat printr-o căprioară, care-i apare în vis unui sculptor, pierdut în spaţiul silvestru. Prototipul prozei voiculesciene este reprezentat prin imaginea strămoşului, cunoscător şi purtător al tradiţiilor, care protejează legătura dintre spirit şi forţele

naturii, a omului marginalizat, perceput de către ceilalţi ca fiind un individ bizar, datorită alegerilor pe care le face (vânătorul transformă această urmărire a prăzii într-o lungă şi atractivă călătorie, oprindu-se pe alocuri şi sculptând diferite forme, acest gest reprezentând un avânt regresiv al vieţii, care generează o incompatibilitate a stărilor, ce se desfăşoară retrospectiv). Remarcăm, în mod deosebit, la aceşti iniţiaţi în artele vânătorii sau ale năvoadelor, apartenenţa teritorială, în acest caz, a terestrului şi acvaticului, preferinţa şi simţurile extrem de dezvoltate pentru acest tip de existenţă, care constituie o desprindere ancestrală, de a fiinţa într-o stare a naturii primare, printr-o permanentă mişcare regresivă, care ar putea fi interpretată asemenea unui cult al trecutului voiculescian. Fantasticul voiculescian este unul de tip iniţiatic, eroii nuvelelor se află mereu în căutare, evoluează, îşi urmăresc obiectivele. Anastasia Dumitru, în studiul *Ipostaze ale fantasticului în proza lui Vasile Voiculescu*, observă existenţa unui fantastic care deţine capacitatea modificării personajului la nivel spiritual, datorită faptului că omul îşi învinge teama şi îşi depăşeşte limitele, descoperind noi forme ale sacrului revelat în lume. În prefaţa volumului *Capul de zimbru*, apărut la editura Minerva, Bucureşti, 1972, Mircea Tomuş denumeşte acest spaţiu al eternei reîntoarceri în trecut, *sat magic.* În acest topos ideatic, personajele voiculesciene dezvoltă o luare în stăpânire a prăzii, pe care o capturează, fiind dependente, aproape obsesional şi într-un mod posesiv, de valorile trecutului. Schema textului narativ este cea a povestirii în ramă, de vis încadrat altui vis. Motivele prezente în operă sunt următoarele: vânătoarea ca artă, femeia şi animalul, laolaltă cu formele lor de expresie şi de manifestare. Toposul acţiunii îl reprezintă castelul prinţului B., plasat în *illo tempore*, iar accentul se pune pe ataşamentul sculptorului pentru domniţa Irina, nepoata gazdei, fiinţa diafană cu ochii verzi şi părul de aur. Imaginea căprioarei o substituie pe cea a domniţei, care este urmărită, cu riscul de a fi prinsă, apelând la ajutorul celor din jur. Această imagine funcţionează ca o premoniţie, fiind totodată o pregătire morală a tânărului, pentru evenimentele ulterioare. Magicul erosului este accentuat de evenimentele ciclice, iar tânărul, blocat în prezent, se afundă în propria-i pasiune. Evenimentul culminant al naraţiunii are loc cu ocazia sărbătorii de Bobotează, moment în care se organizează vânătoarea, într-un îndepărtat ţinut submontan. Neluând în considerare avertismentul şi presimţirile domniţei Irina, care îi dăruieşte câinii ei, pentru a-l apăra atunci când va fi necesar, tânărul se pierde, îndepărtându-se de grup. Există un apogeu al trăirilor, al simţirilor, în care natura devine participant al acţiunii - luna este prezentată de autor ca fiind *malefică,* prin rostul semnelor primite din tâlcuirea viselor, care îi arată drumul corect, spre un viitor mai bun. Se instituie un fantastic situaţional, care se activează prin starea lucrurilor, după cum însăşi domniţa Irina îi împărtăşeşte tânărului sculptor: „Fii cu băgare de seamă, mâine seară e ajunul Bobotezei, când visele au tâlc. Ţine minte ce ţi se arată. Câteodată e chiar ursita."[7] Tânărul participă şi crede în taina transmisă prin intermediul visului. Luciditatea acestuia nu se desprinde de planul real, deşi simte accentuat ameninţarea şi tăişul frigului, acest inconvenient fiind doar o formă a conştientizării propriei fiinţe. Cei apropiaţi îi par îndepărtaţi şi străini, apărând sub

[7]Vasile Voiculescu, *Nuvele şi povestiri*, Bucureşti, Editura Cartex 2000, 2007, p.84.

forma amintirilor, cum se întâmplă cu imaginea tinerei femei. Oniricul dezvăluie întotdeauna un real mascat al lucrurilor, iar tânărul halucinează, fiind îngheţat, datorită temperaturii scăzute, şi istovit de puteri. Apariţiile acestuia sunt percepute asemenea unor năluci, născocite de propria minte. Căprioara săgetată în vis, în a cărei metamorfoză se ascunde o jună fată, acoperită cu pânză subţire, reiterează imaginea domniţei Irina. Această întâmplare are loc, după cum autorul afirmă, în preajma unui eveniment de sărbătoare, fiind un act înfăptuit dintr-un sentiment pe deplin conştientizat al iubirii, din milă pentru un animal fugărit sau de dragul artei. Visul ambiguizează gândurile sculptorului, care se trezeşte din convalescenţă într-un alt timp, în pragul primăverii, şi constată că Irina dispăruse. Primul gând al cititorului ar fi acela de absorţie în oniric, întrucât se încearcă salvarea sufletului acesteia. Călătoria tânărului se realizează în interior, sub forma regresiei temporale, instinctul fiind atracţia către omul primitiv, întâiul care a simţit scânteia iubirii, în momentul când urmărea o căprioară, care îi amintea de o tânără domniţă. Visul nu este un caz întâmplător, fiind justificabil în momentul când nefirescul situaţiei este pus în corelaţie cu imediata realitate, a celui care visează. În acest moment, de prelungire a realităţii în cadrul visului şi de interferenţă cu acesta, putem vorbi despre caracterul fantastic al scrierii. În prefaţa Antologiei de proză fantastică, intitulată *Masca*, Alexandru George afirmă: „În acest caz, tocmai coerenţa neaşteptată a fenomenului oniric constituie semnul insolitului autentic, investindu-l cu un sens neaşteptat, care poate rupe ordinea realităţii, deschizând spre adâncimi, nebănuite perspective, cu punctul de pornire în cea mai strictă banalitate.”[8] Metamorfozele cu care se confruntă tânărul persistă, într-un mod obsesional, şi deşi textul ne informează asupra faptului că domniţa Irina s-a măritat cu altcineva şi a dispărut, adevărul nu este revelat. Fiind la curent cu aceste evenimente, sentimentul de tristeţe al tânărului se accentuează, acesta refuzând întoarcerea în plan oniric. Odată cu animalul apărut în vis, ca un mesaj de avertisment în preajma morţii, tânărul revine la începuturi.

Personajele lui Voiculescu, schiţate în detaliu, implică cititorul în actul povestirii, într-un real al eposului de fundal, pentru a fi sustrase astfel, canoanelor textului scris şi a lua parte la nemărturisire. Prin receptarea acestor detalii, în care personajele se poziţionează pe fundalul eposului de sorginte rurală, descoperim mecanismul intern al prozei voiculesciene. Opera prozodică a acestui autor transmite cititorului un mesaj, a cărui complexitate este dată de comportamentul misterios al actanţilor, cât şi de relaţia acestora cu cronotopul în care evoluează. Mircea Tomuş mărturisea în prefaţa operei citate mai sus, faptul că proza lui Vasile Voiculescu îşi fixează în subtext un obiectiv supranatural, de factură magică, încercându-se astfel conexiunea omului cu lumea, prin mister, prin accesul la taină. Actul vânătorii rămâne un fundament solid de expresie, al omului care comunică şi transmite mai departe, prin meseria şi pasiunea sa, informaţii valoroase.

Fantasticul şi epicul folosesc aceleaşi elemente, produc o stare de revelaţie, de încântare sau nostalgie, lăsând impresia unei lumi spectaculoase. Asemenea

[8]Alexandru George, *Masca. Proză fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p.VII.

fantasticului, şi poezia are propriul ei univers, iar limbajul se regenerează prin intermediul metaforei. Varianta poetică a fantasticului voiculescian rămâne *feeria*, ca parte componentă a creaţiei artistice. Fantasticul, după cum sugerează Vasile Voiculescu, este asemănat cu liricul, prin puterea de sugestie, mesaj, prin impresia poeticului. Gândirea fantastică se foloseşte de limbaj pentru a crea *metafore poetice*, fiind premergătoare limbajului, anticipând textul.

Orice înlănţuire, orice *nod* invită la elucidare, dezvoltând noi orizonturi sau mistere, care vor duce la întregirea călătoriei interioare a cititorului. Conceptul de *fantastic* devine un *hiperlimbaj,* caracterizat prin complexitate, ghidat de mentalul auctorial sau de cel al receptorului.

Separat de textele voiculesciene, există o serie de scrieri fantastice, mai puţin cunoscute: Cella Delavrancea *Semnul,* Cezar Petrescu *Aranca, ştima lacurilor*, Dumitru M. Ion *Diavolul de la Sfântul Ştefan,* Nicolae Davidescu *O mie de nopţi şi a doua noapte*, Oscar Lemnaru *Omul care şi-a vândut tristeţea,* Pan Izverna *Cântecul sirenei*, Vasile Beneş *Hanul Roşu* şi Vladimir Colin *Un peşte invizibil*.

Criticul Alexandru George este de părere că fantasticul ne aduce în centrul problematicii creaţiei artistice, fapt speculat de orice artist adevărat, contrar viziunii acestuia cu privire la artă, care îl poate sustrage, aparent, de la ceea ce esenţa actului creator îi impune.

Bibliografie

Arghezi, Tudor, *Ochii Maicii Domnului*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970;
Dimov, Leonid, Ţepeneag, Dumitru, *Onirismul estetic*, Bucureşti, Curtea Veche, 2007;
Epopeea lui Ghilgameş, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966;
George, Alexandru, *Masca. Proză fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982;
Pavel Dan, Sergiu, *Proză fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975;
Voiculescu, Vasile, *Nuvele şi povestiri*, Bucureşti, Editura Cartex 2000, 2007;

** This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network, sau Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 Ŕ 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE)*