INFLUENCES AND MANIFESTATIONS OF THE FANTASTIC GENRE IN THE ERA OF ROMANTICISM

Oana BĂDĂLUȚĂ
PhD student, University of Bucharest

Abstract: *The beginning of the fantastic is considered, by most researchers, to be the myth, an inexhaustible source, which maintains an almost visible balance between the characters and their actions, in any fantastic story. The sudden evolution of the fantastic takes place between the XVIII-XX centuries, without imposing literary paradigms for a certain time interval, the process of developing the fantastic or the taste for the fantastic proving to be unstable, starting from Antiquity (mediated by the aesthetic formula of the menippean satire), until the era of contemporary modernism, being in the multiple form of the fantasy subgenres, especially the science-fiction one.*
The term fantastic originally signified the deceptive, fanciful, illusory universe, which does not belong to reality and cannot be explained or avoided, so the concept discussed evades any attempt to be defined, in a definitive and exhaustive way. The origin of the fantastic is associated with the menippean satire. The valorization of this species is found especially in the works of Antiquity: Satyricon, Petronius, and the stories of the writer Lucian, the Golden Donkey or Asinus Apuleius. Apuleius's novel is considered to be the first fantastic novel of Antiquity, because the imaginary is received ontologically dual, both from a human and animal perspective.
By taking over the information from the Middle Ages and the Renaissance, the fantastic establishes its directions of evolution, oriented in the three periods congruent to the Romantic current: Pre-Romanticism, Romanticism and Post-Romanticism. The beginning of the forms of manifestation of the fantastic takes place in the Medieval period, when the fantastic short story is affirmed.
The literary species that triggered the taste for fantasy in Romanticism is considered to be the horror novel, introduced by Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in 1850. In the second part of late Romanticism, the writers Edgar Allan Poe and Gérard de Nerval mark the limit and paroxysm of the category of the fantastic. In Romantic literature, the fantastic is associated with the term of fantasy.
Romantic aesthetics favors the mechanisms of the fantastic, thus representing a fashion, a universal pattern, an expressive matrix of the new sensitivity, which imposes its own rules in European thinking and culture. In Modernism, new meanings and approaches have been added to the concept, achieving associations of synonymous terms, such as fantasy.

Keywords: *fantasy, myth, romance, satire, short story.*

Momentul de început al fantasticului este considerat de cei mai mulţi cercetători ca fiind *mitul*, o inepuizabilă sursă, care păstrează un echilibru aproape vizibil între personaje şi acţiunile lor, în orice povestire fantastică. Evoluţia subită a fantasticului are loc între secolele XVIII-XX, fără a impune paradigme literare pentru un anumit interval temporal, procesul dezvoltării fantasticului sau al gustului pentru fantastic dovedindu-se a fi unul instabil, pornind din Antichitate (mediat de formula estetică a *satirei mènipeene*), până în epoca modernismului contemporan, situându-se sub forma multiplă a subgenurilor *fantasy*, mai ales a celui ştiinţifico-fantastic. Analizând polimorfismul mitului, Eugen Negrici observă faptul că: „Cel mai adesea, procesul mitogenetic se declanşează de la sine, în momentele resimţite drept critice, ca o reacţie a psihismului

colectiv la situaţiile de fractură istorico-socială, de dezagregare a comunităţii sau de accelerare imprevizibilă a procesului evolutiv."[1]

Pentru a putea fi asimilat şi credibil, fantasticul nu convinge, tot astfel cum o povestire fantastică îşi neutralizează coordonatele, negând atmosfera din poveste, chiar şi personajele, atâta timp cât nu există o convingere deplină în desinenţa şi fluenţa acestui concept. În cazul transpunerilor cinematografice, spectatorul refuză atributele categoriei estetice menţionate, deoarece se încalcă regula potrivit căreia, în lumea fantasticului totul este posibil, ceea ce conduce la observaţia faptului că receptorul modern este lipsit de credinţa în dimensiunile imaginarului. Anexată lumii imaginare poate fi ideea microuniversului, reprezentat prin fizica cuantică. În momentul în care creatorul operei fantastice îşi asumă o experienţă inedită, iese din mediul cunoscut şi intră în sfera contingentului. Prin această permutare, mecanismele interne ale fantasticului devin accesibile, uşor de înţeles, iar creaţiile artistică, literară sau cinematografică riscă să-şi piardă funcţia, ajungând să se autodestructureze. Când în sfera acestei realităţi incidentale se produce o fisură, *clişeul fantastic* este afectat. Realul, raţionalitatea, semnificaţia şi temporalitatea sunt puse atunci sub semnul întrebării şi al încercării. Această experienţă este asociată, potrivit unor observatori ai fenomenului amintit, cu apropierea dintre perspectiva sacralităţii şi lumea laică, fapt care trebuie diferenţiat de fenomenul literar, artistic, în care supranaturalul devine produsul ficţiunii.

Literatura valorificată filmic operează cu dimensiuni care tind să devină redundante, precum: *bizarul, absurdul, straniul* sau *monstruosul*. În momentul când se produce fracturarea realităţii, receptorul este profund marcat de teroarea absolută, fiind pătruns de esenţa fantasticului, asimilat ulterior întregii sale conştiinţe. Paroxismul trăirilor şi al emoţiei este atins prin declanşarea unor sentimente de panică, teroare, angoasă, cu toţi substituenţii acestora. Adrian Marino stabileşte patru procedee de producere şi de manifestare ale conceptului de fantastic: *suprapunerea*, *diluarea* sau *comprimarea, intensificarea* sau *multiplicarea.* Toate aceste forme de expresie ale unui *corp fantastic* se reduc la imaginea mobilă a unui nisip mişcător, în permanenta lor transmutare şi transformare. Ceea ce le impulsionează şi le activează este starea de halucinaţie. Mecanismele fantasticului devin operabile, atunci când receptorul cooperează cu emiţătorul, creator al operei, acceptând să rămână blocat într-o stare onirică, deşi are conştiinţa apartenenţei la fenomenologia realităţii.

Fantasticul promite atât un început enigmatic, cât şi un final spectaculos, timp în care secretele din lumea imaginarului sunt revelate printr-un neaşteptat, o răsturnare de situaţie, care va genera efectul de surpriză. În acest context, personajele par implicate într-un act ludic incontrolabil, fiind excedate de un timp al aşteptării, care provoacă confuzie, cât şi neputinţa de a explica, în mod raţional, experienţa cu care se confruntă în mod direct. Cu toate acestea, cel care va rămâne loial acestui joc este supranaturalul.

Termenul de *fantastic* a desemnat, la origine, universul înşelător, fantasmatic, iluzoriu, care nu aparţine realului şi nu se poate explica sau evita, deci conceptul discutat se sustrage oricărei încercări de a-l defini, într-un mod definitiv şi exhaustiv. Originea

[1]Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008, p.17.

fantasticului este asociată *satirei mènippeene*. Opera filozofului grec Mènippus s-a pierdut, dar forma prozodică a fost preluată de scriitorii antici Lucian şi Varo, apoi de Petronius şi Apuleius. Din punct de vedere prozodic, satira în versuri este realizată cu ajutorul interludiilor: „Cuvântul *satiră* denota, în timpul antichităţii latine şi al Renaşterii, una dintre cele două forme literare specifice, cunoscute sub acest nume, forma în proză sau cea în versuri. Astăzi, cuvântul denotă un principiu structural sau o atitudine, un mitos."[2]

Există mai multe forme ale speciei menţionate mai sus, cum ar fi dialogul sau colocviul, prin care se structurează demersul ideatic al unor toposuri, precum este casa de la ţară, în care au loc banchetele, petrecerile între prieteni sau scenele amoroase (Petronius). Grila aperceptivă a acestor conexiuni sociale, în care sunt implicate personaje caricaturale, este una satirică, deşi temele problematizate sunt specifice intelectualităţii. Mihail Bakhtin a revelat aspecte privind existenţa conceptului de *mènippeea*, satira mènippeană fiind prezentă în literatura creştină, antică şi bizantină, medievală şi renascentistă, urmând aceleaşi principii morale şi estetice, prin evidenţierea contrastului dintre moralitate şi decadenţă, sacru şi profan. Valorificarea satirei mènippeene se regăseşte mai ales în operele Antichităţii: *Satyricon*, Petronius, şi povestirile scriitorului Lucian, *Măgarul de aur* sau *Asinus Apuleius*. Eugen Cizek observă următoarele aspecte legate de această scriere: „*Măgarul de aur* rămâne unul dintre bunele romane ale literaturii universale. Atât în ansamblu, cât şi pe secvenţe, el comportă o complexitate luxuriantă. Inferior *Satyriconului*, romanul lui Apuleius depăşeşte însă, prin capacitatea de seducţie, oricare din romanele greceşti. Totodată, *Măgarul de aur* constituie unul dintre cele mai ample romane ale Antichităţii."[3]

Semnalăm interesul romancierului latin pentru universul imaginar, pentru ficţiune, noţiune stabilită la nivel lexical prin intermediul substantivului *phantasmata*, provenit din grecescul *phantasia*. Descoperim în *Fabulele Mileziene ale lui Apuleius* un fond bizar, destul de vechi, de care autorul s-a folosit, pentru a evidenţia istorisiri uimitoare, în care problematica operei este un măgar metamorfozat, care traversează o serie de medii sociale şi care este implicat în cursul unor evenimente neobişnuite. *Metamorfozele lui Apuleius* tratează câteva teme majore: utilizarea puterilor supranaturale, forţa visului, care invadează realul, avatarurile subiectului transformat şi puterea iluziei. Desfăşurarea gradată a metamorfozei lui Apuleius, care ia parte la acte oculte, transformându-se în măgar, dar păstrându-şi totuşi latura umană, îl apropie de lumea fantasticului. Nu este întâmplătoare substituirea personajului Apuleius cu Lucius, din finalul romanului. Opera prezintă stări alternante şi oponente, prin care trec personajele, pornind de la comic spre tragic, delicateţe sau vulgaritate, desprinzându-se de mediul real şi ajungând în cel fantastic: „Dar ceea ce-mi izbi cel mai mult privirile era o mantie atât de neagră şi de lucitoare, încât te orbea cu întunecata-i strălucire. (…) pe fondul acestei mantii scânteiau nenumărate stele, iar în mijlocul lor, o lună plină aruncă o vie şi strălucitoare lumină."[4] Aceste mutaţii rapide, care au loc în decursul acţiunii (se

[2]Frye Northrop, *Anatomia criticii*, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p.395.
[3]Eugen Cizek, *Evoluţia romanului antic*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p.185.
[4]Lucius Apuleius, *Metamorfoze* sau *Măgarul de Aur*, Bucureşti, Editura Univers, 1996, p.255.

produce irumperea din cotidian şi pătrunderea într-un spaţiu iluzoriu, aparent inexistent) rezumă latura expresionistă a operei *Metamorfozelor*. Performanţele variate, care schimbă tonusul acţiunii romanului, sunt realizabile şi credibile, mai cu seamă datorită structurii psihologice auctoriale. Dimensiunea fictivă comportă două planuri de evoluţie, pe de o parte imaginarul asumat este analizat din punct de vedere raţional, pe de alta imaginarul liber, incontrolabil, are rolul de a terifia, afectând echilibrul emoţional al cititorului; acest tip de imaginar este asociat, de cele mai multe ori, planului nocturn. Funcţia acestui ireal transparent, asumat de către autor, este deconstrângerea, eliberarea de sub regulă sau condiţie, care au ca rezultat alterarea orizontului cognitiv, ce devine instabil şi perturbator: „Cartea lui Apuleius din Madaura este primul mare roman fantastic, deoarece intuieşte în imaginar o formă de cunoaştere umană, tot atât de profundă ca şi observaţia lucidă asupra realităţii înconjurătoare."[5] Se observă o suprapunere a lumilor, respectiv cea reală şi cea imaginară, ajungându-se până la o stare de confuzie atât în ceea ce priveşte spaţiul, cât şi personajele acestuia. În acest sens, scriitorul latin Lucius consideră că nimic nu este imposibil în planul existenţei reale, deoarece numeroşi oameni s-au confruntat cu situaţii bizare, nefireşti, uneori inefabile, pe care neofiţii le-ar putea considera ficţiuni, unul dintre motive fiind lipsa de experienţă, deci imposibilitatea înţelegerii supranaturalului, surprins în forma lui de intruziune cu realul; ideea permisibilităţii realului face faţă trecerii timpului, acceptând cu uşurinţă intervenţia supranaturalului în cotidian (Subcapitolul *Fantasme*): „Fantasticul intră în real şi realul în fantastic. Nu se mai ştie precis ce se poate imagina în această neverosimilă mişcare a cunoaşterii, din ce în ce mai accelerată, de suprapunere a realului peste ireal şi invers."[6]

Romanul lui Apuleius este considerat primul roman fantastic al Antichităţii, deoarece imaginarul este receptat dual în plan ontologic, atât din perspectivă umană, cât şi animalieră. Personajul eponim al cărţii, măgarul, ilustrează interferenţa dintre instinct şi raţiune, uman şi inuman, respectiv fenomenologia cotidiană şi orizontul infinit al fantasticului. Acţiunea romanului subliniază existenţa unei entităţi ambigue, sugestive, fiind un animal diferit de celelalte exemplare ale speciei, binecuvântat în plan solar, deci care evoluează spiritual, caracterizat prin determinantul *de aur*, deoarece deţine însuşiri surprinzătoare. Valoarea epitetului sugerează luminozitate, seducţie şi deschidere către spaţiul ceresc. Eugen Cizek, în lucrarea menţionată mai sus (vezi supra), observă faptul că simbolistica polisemică a acestui animal era asociată, la filozofii antici, cu tendinţa alunecării într-o stare de nestăpânire, desfrâu, neluând în considerare caracteristicile speciei, măgarul fiind oricând dispus să parcurgă noi experienţe.

Totodată, personajul antic se face cunoscut printr-o imaginaţie debordantă şi prin înclinaţia pentru fantastic. Astfel, se poate interpreta natura ontologică a acestuia, având corp de asin şi fiind purtător al unui intelect uman. În cursul poveştii se desfăşoară o serie de acte supranaturale, întrucât se poate vorbi despre un plan fabulos, camuflat în fantastic. Acest fapt este relevat în secvenţa cinei date de Byrrhena, ocazie

[5]Florina Rogalski, *Evoluția fantasticului. Aspecte ale genului în proza lui Mircea Eliade*, Bucureşti, Editura Corint, 2002, p.10.
[6]Constantin Țoiu, *Memorii. Vederi din Prepeleac*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2010, p.15.

prin care sunt narate întâmplări fabuloase, ceea ce permite deschiderea unui orizont coordonat prin legi necunoscute.

Majoritatea nuvelelor încadrate în trama romanului sunt considerate fantastice, schiţând evoluţia ulterioară a operei auctoriale. Satira mènippeeană optează pentru valorificarea spiritului uman, cultivând tehnica mărturisirii, a confesiunii, ca procedeu prin care sunt declanşate trăirile ulterioare ale măgarului. Personajele din nuvelă sunt diferite de cele din roman, prin comportament şi judecată, satira devenind o contopire a două concepte, imaginarul şi moralitatea. În momentul în care satira mènippeeană începe să denumească o atitudine, va ajunge să desemneze *un amestec de fantezie şi morală*[7]*,* după cum Frye Northrop afirmă, în studiul *Anatomia criticii*.

Specia literară *mènippea* rămâne o creaţie asociată viziunii fantastice (fiind însă un gen nefamiliar publicului larg, chiar dacă a supravieţuit de-a lungul istoriei literare, în operele narative), care descrie fiinţe umanizate, ce locuiesc în toposuri obişnuite, precum sunt cele recurente (bordelul, închisoarea, mormântul), surprind şi şochează, prin caracterul lor infrauman, sumbru, criptic, sugerând viciul sau teribilul sentiment al sfârşitului. Mihail Bakhtin asociază *mènippeea* spaţiului carnavalesc, deoarece participanţii prezenţi la acest festin se sustrag oricărui canon social, acceptând însă legile unei lumi nescrise, neordonate. *Carnavalul* reprezintă spectacolul vieţii, diferit însă de aceasta, mai precis, cronotopul în care *mènippea* acceptă funcţia realului. Acest proces de sustragere devine un clişeu, o formă de *amprentare*, un magnet al întregului ansamblu teoretic, caracteristic speciei în discuţie. *Carnavalul,* în plan artistic, este prezentat ca o formă expresivă a fantasticului modern, cele mai cunoscute exemple fiind manifestările publice, desfăşurate în diferite zone ale lumii, familiare publicului larg. O modalitate de reprezentare carnavalescă este lumea circului, emblematică, care se exprimă printr-o multitudine de planuri recurente.

Fantasticul preromantic

Prin preluarea informaţiei din Evul Mediu şi Renaştere, *fantasticul* îşi stabileşte direcţiile de evoluţie, orientate în cele trei perioade congruente curentului romantic: preromantismul, romantismul şi postromantismul.

Începând cu secolul al XVIII-lea, fantasticul preromantic se eliberează din tiparele unor opere literare prestabilite. Perioada este dominată de specia *le roman noir*, supranumit şi *romanul ororilor*, tocmai prin această intenţie, a fanteziei debordante, exacerbând subiectivitatea, asociată dorinţei unei separări definitive de canoanele estetice şi sociale, mentale, care au în vedere spaţiul sau timpul. În Evul Mediu, termenul *fantastic* devine concurent altora, asemănători ca sens, însemnând *posedat,* fiind perceput ca produs şi rezultat al unui spirit psihotic, alienat, imaginar, care depăşeşte realitatea, situându-se în afara lumii verosimile. De asemenea, conceptul acumulează şi alte sensuri, cum ar fi cele de *vulgar, instabil, capricios, iluzoriu, confuz*.

Conceptul literar de *fantastic* s-a concretizat abia în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi la începutul secolului următor, prin transgresiunea *mişcării*

[7]Frye Northrop, *Anatomia criticii*, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 395.

Luminilor, animat şi motivat de mişcarea romantică. Odată cu apariţia fantasticului, au avut loc o serie de schimbări de ordin socio-istoric, cultural, ideologic, literar. Omul şi latura sa creativă rămân ancoraţi în centrul universului. Fantasticul îi susţine şi îi dezvoltă creativitatea, trăirile, sentimentele, producându-se echilibrul necesar, în plan universal. Se modifică viziunea asupra lumii şi a socialului: „a locului omului în lume, în depăşirea concepţiei şi credinţei într-o ordine caracterizată prin valori absolute universale."[8] Omul valorizează natura, folosind legi proprii, iar raţiunii i se acordă relevanţă, prin capacitatea de a stăpâni şi subordona formele terestrului, contribuind astfel la progresul omenirii.

În secolul al XIX-lea, fantasticul dezvoltă mai multe forme de reprezentare, sub înfăţişarea unor făpturi cu un aspect humanoid, stranii, deformate, terifiante şi oribile, întrebuinţând destul de des un termen al chintesenţei monstruoase.

Un alt aspect îl constituie confuzia sau suprapunerea conceptelor, cum ar fi cel de *fantastic medieval*, considerat *miraculos* sau *miraculos medieval,* însemnând înfăptuirea unui fapt uimitor, prin întrebuinţarea unor efecte ireale. *Miraculosul* aparţine unui fond pozitiv, favorabil fiinţei umane, spre deosebire de *fantastic*, a cărui origine este asemănătoare unei atitudini malefice, care generează teroarea, fiind asociat iniţierii magice şi ezoterismului. Prin urmare, miracolul se poziţionează deasupra normalului, asigurând stabilitatea şi ordinea lucrurilor, prin atitudine şi o justificare de ordin moral.

Fantasticul romantic

În literatura romantică, fantasticul este asociat termenului de *fantezie*. În modernism, conceptului i s-au adăugat noi sensuri şi abordări, ajungându-se până la asocieri de termeni sinonimici, cum este cel de *fantasmă*. Începutul formelor de manifestare a fantasticului are loc în perioada Medievală, moment în care se afirmă nuvela fantastică**.** Printre reprezentaţii fantasticului romantic îi putem enumera pe: Everett Franklin Bleiler, Jean-Baptiste Baronian, Pierre-Georges Castex, Pierre Mac Orlan, Roger Caillois, Tzvetan Todorov. Ulterior, adeziunea la graniţele imaginarului extinde preferinţele prozatorilor pentru roman. Speciile literare, anexate fantasticului au, în general, dimensiuni restrânse, spre exemplu nuvela sau povestirea, justificarea constând în faptul că evenimentul surprinzător se produce imediat şi fără ezitare, uneori *ex abrupto*. Ilustrarea tezei menţionate este susţinută şi prin intermediul ecranizărilor cinematografice, imaginaţia şi fantasticul fiind considerate categorii antropologice ale unor forme mentale, concepte filozofice, reprezentări ale imaginarului, adeseori obţinute pornind de la o simplă ficţiune. Epicul amplu al romanului declanşează un alt mecanism al fantasticului, în sensul că evenimentul tensionant, momentul de climax necesită o pregătire anterioară, o amânare, şi solicită răbdarea cititorului, sub forma unei emoţii nestăpânite, fapt justificat de mecanismele narative, care presupun existenţa unor cronotopi de o întindere vastă. Între climax şi deznodământ există un interval care conservă atmosfera tensionată, cauzată de retorica şi recuzita fantasticului, ce funcţionează diferit, în cazul speciilor cu o întindere restrânsă. Spre exemplu, în trilogia

[8]Ioan Vultur, *Naraţiune şi imaginar*, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, pp.102-103.

cinematografică *Lord of the Rings*, atmosfera fantastică domină constructul artistic din incipit, generând aceeaşi intensitate, care se menţine până la sfârşitul seriilor, exercitând o forţă de seducţie şi de manipulare a cinefilului, care va experimenta detaşarea de spaţiul real, acceptând *un pact* al proiectării în ireal. Categoria estetică a fantasticului permite o valorificare complexă la nivelul discursului cinematografic, aşa cum o dovedesc producţiile realizate în perioada contemporană, abordate dintr-o perspectivă modernă în capitolul final al acestei lucrări. Regizorii operează cu fantasticul şi cu imaginarul, pentru a explora conotaţiile antropologice, filozofice, ideologice şi imagologice, având ca suport faptic situaţii neobişnuite, întâmplări stranii, prin care realul este absorbit în ireal, proiectându-se în oniric, supranatural sau poetic. În *Istoria literaturii române de azi pe mâine,* Marian Popa consideră că în basmul cinematografic contemporan va fi explorată o realitate similară cu cea a poveştii clasice, dar şi o fenomenologie proprie acestei lumi, valorificând şi respectând acelaşi *fantastic tradiţional*.[9] Prin urmare, fenomenologia lumii reale, proiectată în plan fictiv, nu recunoaşte întotdeauna actul finalizării, astfel încât misterul, enigma se transformă în entităţi omniprezente, familiare atât operei literare, cât şi filmului. Un exemplu relevant de distopie socială, care implică inserarea în scenariu a factorului *imaginaţie,* având caracter utopic, este filmul *Daybreakers*, din anul 2010, în regia lui Michael şi a lui Peter Spierig. Entitatea omniprezentă, centrală, din acest film este vampirul, prezentat global, anihilant al umanităţii, pe care însă, nu reuşeşte să o distrugă.

Roger Caillois semnalează, în *Antologia nuvelei fantastice,* existenţa unor forme ancestrale de fantastic, în creaţiile chineze sau japoneze ale autorilor Kan Pao, *În căutarea zeilor,* şi Miamoto Ho Takakuri, *Şapte povestiri din Konjaku-Monogatari-Shu*. Alte forme învechite, adiacente lumii fantastice, pot fi mitul Graalului, pădurea cu fecioare sau istoria lui Arthur.

Estetica romantică favorizează mecanismele fantasticului, ajungând să reprezinte o modă, un tipar universal, o matrice expresivă a noii sensibilităţi, care se impune în gândirea şi cultura europeană. În viziunea lui Marin Beşteliu, esenţa fantasticului a reprezentat un punct de conjuncţie cu toate laturile şi corespondenţele mitologice, pornind de la specia basmului, ca nucleu epic originar, reunind cele două planuri universale, micro şi macrocosmosul, ceea ce generează intuiţii vizionare asupra existentului. Începând cu prima jumătate a secolului al XIX-lea, scriitorii romantici îşi construiesc un discurs centrat pe fantastic, identificând noi semnificaţii sau valenţe simbolice, prin trecerea de la real la ireal, mai ales în ceea ce priveşte substratul poetic. Romantismul valorifică fantasticul mai mult decât clasicismul, având în vedere fluxul de idei vehiculat de intelectualitatea europeană, influenţată de spiritul democratic, respectiv întoarcerea la valorile demofile, aşa cum rezultă din opera lui Herder.

În cazul fantasticului romantic, omul rămâne fidel laturii imaginarului, depăşind limitele ontologice, prin conjuncţia visului şi a închipuirii, activate uneori prin directa contemplare, prin urmare asistăm la o modificare a procesului de manifestare al cunoaşterii, prin ruperea barierelor real-ireal.

[9]Marian Popa *Istoria literaturii române de azi pe mâine,* Bucureşti, Fundaţia Luceafărul, 2001, p.1061.

Transmutările de acest tip conduc la instaurarea unui nou climat socio-cultural, în care accentul se pune pe individ şi pe relaţia acestuia cu lumea şi cu sinele, care se analizează în raport cu exteriorul. Numai în acest fel, individul poate să-şi cerceteze în amănunt lăuntricul, prin autoanaliză şi prin contactele stabilite cu mediul înconjurător. Interiorul uman devine exponat, muzeu al valorilor morale, a cărei intenţie este de a cunoaşte şi a descoperi, reconstruind astfel mitul lumii, prin genialitate şi forţă creativă. Informaţia reclădeşte omul, considerat titanul, iniţiatul, constructorul lumii, aflat printr-o continuă proiecţie, desfăşurată în planul ficţiunii. În acest perimetru fluctuant şi modelator al cunoaşterii, arta romanticilor oferă opţiuni ale eliberării din cercul sufocant al unei societăţi injuste, aceasta fiind consecinţa dorinţei de a evolua, a idealiza şi a-şi consolida imaginarul. Conceptul de *imaginaţie* reprezintă *noul curentului*, necesar evoluţiei, instrumentul artistului, care construieşte lumea la nivel microscopic. Inovaţia curentului activează aptitudini ale fiinţei umane, asociate dorinţei de evadare spre absolut, necunoscut sau către un plan ideal.

Specia care a declanşat gustul pentru fantastic, în romantism, este considerată *nuvela de teroare*, inaugurată de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, în anul 1850. Noutatea operei hoffmanniene rezidă în misterul poveştii cu enigmă, prin care individul se simte pătruns de neliniște şi nesiguranţă, fapt care îi marchează existenţa: „Cu acest scriitor, fantasticul coboară din mit într-un cotidian incert, neliniștea se transpune în teroarea evenimentului, iar logica se interpune identificării totale a universului operei cu personalitatea creatorului, abstrasă aparent din tensiunea afectivă a mesajului. Dintr-o anumită optică, cea a vigorii şi a vitalităţii imaginaţiei creatoare, Hoffmann apare ca un vulgarizator al fantasticului.[10]

În articolul intitulat *Fantasticul romantic*, Vera Călin observă faptul că feericul textelor hoffmanniene, parcurse prin intermediul operei, dispun de un registru fantastic complex, şi totuşi diferit: „feericul, oniricul, halucinantul, visul mirific sau coşmarul, apariţiile supranaturale (vampiri, fantome, alteregouri), metamorfozele, bizareriile în gândire şi comportament, obsesiile, aventurile terifiante, blestemele, păcatele moştenite, fac toate parte din universul lui Hoffmann.”[11]

În cea de-a doua parte a romantismului tardiv se remarcă scriitorii Edgar Allan Poe şi Gérard de Nerval, care marchează limita şi paroxismul categoriei fantasticului. Ineditul operelor acestora surprinde prin deschiderea realului către psihologic, a unei realităţi marcante şi obsedante, aproape maladive, în care subiecţii, îndelung analizaţi, constituie cazuri inedite, minuţioase, făcând obiectul unei cercetări în spaţiul public. Limbajul celor doi autori atinge vârsta maturităţii propriei conştiinţe, dezvoltând astfel o metodă tradiţională de exprimare. Cu toate că stilul limbajului fantastic romantic a fost supranumit de către Marin Beşteliu *lirico-poematic*, esenţa poeziei nefiind una de sorginte fantastică, termenul în discuţie necesită o exprimare clară, o structurare riguroasă, ştiinţifică, a trăsăturilor şi a formelor de manifestare ale acestuia. Totuşi, din romantism până la simbolism, poezia nu refuză ficţiunea, arta fiind modalitatea de

[10]Marin Beşteliu, *Realismul literaturii fantastice*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1975, p.129.
[11]Alexandru Balaci, Al. Dima, Yvette Nafta, *Romantismul românesc și romantismul european*, Bucureşti, Întreprinderea Poligrafică *13 Decembrie 1918*, 1970, p.53.

recuperare a tuturor manifestărilor de exprimare ale acestui fantastic haotic, caracterizat prin instabilitate. Beatitudinea şi credinţa deplină în aceste forme ale imaginarului poetic au dat un imbold, iniţial germanilor, care erau atraşi de enigmele universului, pe care credeau că le pot descifra. Din acest dezacord au rezultat incertitudinea, misterul, nesiguranţa, prin activarea unui impuls poetic. Criteriile fantasticului au premers modernismului, astfel încât literatura va constitui spaţiul de juxtapunere al conceptelor *feeric, bizar* şi *straniu,* într-o multitudine de specii literare, exprimate în versuri sau în proză. Prin intermediul procesului de valorificare, fantasticul răspunde unei necesităţi ontologice riscante, aceea de eliberare lăuntrică: „Fantasticul şi realul deseori se interferează, mai ales în artă, pentru că fantasticul nu zugrăveşte, pur şi simplu viaţa, ci o dezvăluie, obiectivând ceea ce se petrece în sufletul omului."[12]

Fantasticul postromantic

Epoca postromantică anticipează fantasticul suprarealist, anexat fantasticului poetic, a cărui traiectorie va fi una longevivă, ajungând până în literatura contemporană, acumulând o simbolistică a decadenţei. Acest tip de fantastic se manifestă în intervalul temporal pre şi postromantic, ale cărei particularităţi sunt: *demonismul, macabrul, halucinaţia, sugestia*, care conduc la destructurarea canoanelor tradiţionale ale gândirii estetice, existând tendinţa de suprapunere cu liricul. Astfel, ia naştere *poemul în proză fantast* sau *de incandescenţă fantastică*[13], termeni folosiţi de Anastasia Dumitru în lucrarea *Fascinaţia literaturii fantastice*, care pun accent pe esenţial, impozant, evident, echivoc, pe ceea ce poate fi decelat sau este observabil. Vocaţia fantasticului este una antirealistă şi provine din perioada postromantică. Asistăm la o nevoie de păstrare a elementelor predominant romantice, care alternează cu cele din câmpul semantic al maleficului, spre exemplu *morbidul* sau *satanismul*. Sensurile conceptului analizat înregistrează o permanentă fluidizare, astfel încât liricitatea capătă forme discursive de tip epic, realist sau suprarealist, în literaturile română, bulgară sau sârbă. Se discută despre un fantastic romantic, de tip gotic, deoarece cuprinde motive din folclor, narative, proprii speciilor de basm, legendă sau poveste. În opinia aceleiaşi autoare, prin această tendinţă, pe care fantasticul şi-o însuşeşte, cu preferinţă pentru poveştile cu elemente supranaturale, imaginarul de acest tip reface traseul invers, propunând cititorului o revenire la universul pierdut al copilăriei, paradisiac, încercând astfel să neutralizeze procesele interioare ale adultului, care nu îşi mai găseşte rostul în spaţiul ontologic, considerat profan. Pentru a avea acces la o realitate orientată spre o nouă formă de artă, romanticii apelează la *vis*, considerat o modalitate de comunicare a eului abisal cu lumea; rezultatul va fi manifestarea unui interes crescut pentru mit, pentru creaţia populară sau simbol, cu scopul de a estompa graniţa care delimitează subiectul, de existenţele obiective. În opinia criticului Nicolae Manolescu, în lucrarea *Istoria critică a literaturii române*, noţiunea de *romantism actual* înseamnă deplasarea în afara realului, deci pătrunderea în planul visului, într-un ambient supranatural. Prin fantastic,

[12]Alexandru Mica, *Ipostaze ale fantasticului în romantismul european*, Bucureşti, Editura Romcor, 1993, p.31.
[13]Dumitru, Anastasia, *Fascinaţia literaturii fantastice*, Bucureşti, Editura Universitară, 2011, p. 102.

romantismul formulează un mesaj adecvat, transmis prin ilogic, ce îşi câştigă astfel dreptul de a face obiectul cunoaşterii. Pornind de la existent, de la realitatea fenomenală, textul fantastic glisează înspre zona imaginară, uzând de achiziţiile obţinute la nivelul limbajului conceptual şi expresiv, al figurilor de stil. Formele ludice ale imaginarului trasează o linie a demarcării graniţelor, între utopic şi distopic, perfecţiune şi imperfecţiune, între un spaţiu ideal, care aparţine visului, şi realul. Fuziunea cu imaginarul produce acest posibil al evaziunii, de a se comuta dinspre o latură spre cealaltă, cea a realului, implicit a irealului.

Intervalul temporal corespondent curentului romantism plasează omul în centrul atenţiei, ceea ce nu exclude însă menţinerea concepţiei teocentrice, idee conform căreia, la baza tuturor cauzelor se află Creatorul. Antropocentrismul se manifestă variat, într-o manieră complexă, atingând excesele, astfel încât, uzând de limbajul metaforic, fiinţa umană devine *statuia* din centrul muzeului. Omul se redescoperă, îşi cercetează cu gravitate interiorul şi începe să investigheze necunoscutul. Este un moment al explorării sinelui, analizat în relaţie directă cu universul. Criteriul imaginarului este cel care declanşează trăirea fiinţei umane, care se va constitui sub forma unei noi optici asupra lumii, ce tinde să elimine percepţia metafizică. În ceea ce priveşte actul creaţiei artistice, romanticii reuşesc să impună noi tipare ale universului himeric, prin care pot comunica destul de uşor. Aventura romantică a fantasticului se realizează prin construcţii divergente, începuturile acestui tip de gândire nefiind proprii secolului al XVIII-lea, deoarece fantasticul este un sistem conceptual permisibil, care presupune o abordare diacronică, fiind dificil de stabilit cu exactitate momentele de început ale acestuia. Între perioada fantasticului romantic şi cea a celui postromantic, judecând prin prisma celor două viziuni adiacente, incipientă şi finală, mişcarea pe care am avut-o în vedere a perseverat, prin tradiţia pe care a impus-o. Prin dinamica ideilor propagate în cultura europeană, şi nu numai, curentul amintit propune un demers al contrariilor, prin care fantasticul este înnoit. Această reutilizare justifică instabilitatea lui, fiind deopotrivă caracterizat atât prin involuţie sau evoluţie, cât şi antitetic, prin contrastele conceptuale şi dinamica formelor. Fantasticul poate fi considerat un instrument de verificare, doar în condiţiile în care îşi descoperă funcţiile şi metodele specifice de cercetare, pe care le desemnăm prin intermediul conceptului de *fantasticometrie*, ceea ce presupune un act de rigoare şi analiză matematică, prin parcurgerea următoarelor etape: măsurare, precizarea scopului, a funcţiei, dar şi prin efectul pe care îl propagă, implicit relaţia stabilită cu filmul sau cinematografia.

Bibliografie

Apuleius, Lucius *Metamorfoze* sau *Măgarul de Aur*, Bucureşti, Editura Univers, 1996;
Balaci, Alexandru, Dima, Al., Nafta, Yvette *Romantismul românesc şi romantismul european*, Bucureşti, Întreprinderea Poligrafică *13 Decembrie 1918*, 1970;
Beşteliu, Marin *Realismul literaturii fantastice*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1975;
Cizek, Eugen *Evoluţia romanului antic*, Bucureşti, Editura Univers, 1970;
Dumitru, Anastasia, *Fascinaţia literaturii fantastice*, Bucureşti, Editura Universitară, 2011;
Mica, Alexandru *Ipostaze ale fantasticului în romantismul european*, Bucureşti, Editura Romcor, 1993;
Negrici, Eugen *Iluziile literaturii române*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008;

Northrop, Frye *Anatomia criticii*, Bucureşti, Editura Univers, 1972;
Popa, Marian *Istoria literaturii române de azi pe mâine,* Bucureşti, Fundaţia Luceafărul, 2001;
Rogalski, Florina *Evoluţia fantasticului. Aspecte ale genului în proza lui Mircea Eliade*, Bucureşti, Editura Corint, 2002;
Ţoiu, Constantin *Memorii. Vederi din Prepeleac*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2010;
Vultur, Ioan *Naraţiune şi imaginar*, Bucureşti, Editura Minerva, 1987.

** 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).*