

## COMUNICAREA INTERCULTURALĂ PRIN FANTASTIC

**Mirela GHEORGHE**

*Universitatea „Danubius” din Galați*

**Résumé:** *Le fantastique se nourrit de l’ambiguïté, mêlant l’imaginaire et le réel dans le tissu volatil d’un même concept. Par rapport à toute autre forme de fiction, il n’exige pas un éclaircissement du mystère, refusant toute solution rationnelle ou technique. Du point de vue littéraire, le fantastique suppose la mise en oeuvre de tout un arsenal discursif révélateur d’un art subtil et habilement maîtrisé. Il implique l’idée de rupture intervenue dans un cadre ordonné et familier, dont il nie les lois considérées comme immuables, tout en dévoilant ses failles et ses tares.*

**Mots-clé:** *ambiguïté, difformité, fantastique, fantasticit , mystère, rupture*

Fantasticul reprezintă, în esență, o anumită imposibilitate, o incongruitate a unui lucru, motiv pentru care termenul nu se poate concepe decât raportat la o normă care dă sentimentul de real (adică ceea ce înțelegem, în mod obișnuit, prin *real*: comportamentele, cunoștințele, lecturile, raționamentele noastre). El redă, astfel, decalajul profund dintre *ceea ce este* și *ceea ce trebuie să fie* și, implicit, *ceea ce nu este* (Grivel [1992]; p. 3).

Frontiera dintre real și fantastic, fiind întotdeauna evanescentă și, prin aceasta, imposibil de fixat, ceea ce nu este va fi raportat, întotdeauna, la ceea ce este deja. De aceea, fantasticul presupune, înainte de toate, conflictul dintre două ordini ontologice contrare, conflict definit prin relații opozitive dintre cele mai diverse, precum: Natural/Supranatural, Normal/Anormal, Normal/Supranormal, Admisibil/Inadmisibil, Explicabil/Inexplicabil, Logic/Ilogic, Echilibru/Dezechilibru, Posibil/Imposibil etc.

Pentru a se manifesta, fantasticul presupune, ca o condiție esențială, existența unui real imposibil de negat, a unei realități cotidiene palpabile și, de cele mai multe ori, deloc lipsită de prozaism. El implică, în egală măsură, *deformarea, devierea și diferența*, doar acestea fiind susceptibile să impresioneze (ibidem, p. 5); Orice ruptură în lumea familiară, orice contradicție a legilor acesteia sunt percepute ca o

amenințare, ca un semn premonitoriu nefast. Fantasticul trebuie să nege (sub toate formele), nu neapărat să aducă ceva nou: un accident, un detaliu omis, ceva ce nu este regăsit sau nu-i la locul său, formele anormalității, extravaganta, oniricul, rarul, toate acestea seduc, cu condiția să nu poată fi explicate. Astfel, este considerat ca fiind fantastic tot ceea ce trece dincolo de real, tot ceea ce transgresează reperele general admise și tot ceea ce exclude orice posibilitate de comparație.

Fantasticul suspendă ordinea și miturile sale, substituindu-i propriile expediente: *distragerea*, *variația* și *contrazicerea* și făcând ca obsesiei regulii să îi corespundă oroarea de regulă (*ibidem*, p. 6). El propune o insolită evadare din real, însă această evadare furnizează doar o amăgire locală și temporară, axată în întregime pe obsesia de bază a personajului participant. Mai mult decât atât, fantasticul nu are de-a face cu revărsarea imaginarului, ci reprezintă imaginea răsturnată a valorilor cognitive ale unei anumite epoci, ceea ce nu poate fi înțeles și nici asimilat, fenomen perturbator prin excelență, ale cărui manifestări se opun spiritului.

Fenomenul fantastic se manifestă, în consecință, întotdeauna acolo unde nu ar trebui să fie, posedă o formă care nu ar trebui să-i aparțină și se comportă inadmisibil, însă evidența sa este temporară și locală, pe punctul de a ceda: „*este și nu este*” (*ibidem*, p. 101).

Dar ce este, totuși, fantasticul?

### **Fantasticul – un concept cultural**

Etimologia termenului „fantastic” relevă faptul că acesta provine din greaca veche, unde adjectivul *phantastikos*, semnificând „capacitatea de a crea imagini, de a imagina”, exista alături de o întreagă familie lexicală: *phantasia*, cu sensul de „imagine”, „idee”, *phantasma*, desemnând o „apariție”, un „spectru”, o „fantomă” și *phantastiké*, trimițând la „facultatea de a imagina lucruri deșarte” (Petters [2007]; p. 25).

Latina va păstra aceleași nuanțe semantice, la care va adăuga altele noi: *phantasia*, însemnând „imagine”, „idee”, dar și „viziune”, „imaginație”, *phantasma*, trimițând la „apariție”, „fantomă”, „viziune a închipuirii” și *phantasticus*, „privitor la imaginație” și „produs al imaginației”. În latina tardivă, cuvântul *phantasticus* este atestat, de asemenea, cu sensul de „ireal”, de „imaginar”, această ultimă rădăcină fiind adoptată, cu mici variații fonetice, de către toate limbile europene ce au dezvoltat, fiecare, nuanțe proprii (fr. *fantastique*, ital. *fantastico*, germ. *phantastich*, engl. *fantastic*, rus *fantastika*) (Cap-Bun [2001]; p. 9).

O perspectivă diacronică evidențiază faptul că de-a lungul timpului și până azi termenul a cunoscut o serie de accepțiuni cu conotații pozitive sau peiorative, precum: „posedat” (Evul Mediu), „produs al spiritului alienat” (Renaștere), „neverosimil”, „bizar”, „extravagant”, „în afara realității”, „imaginar” (secolul al XVII-lea).

În limba română, prima atestare a termenului îi aparține lui Miron Costin, în *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace*, unde „om fantastic” este echivalent cu „individ cu sistemul nervos dereglat” („*Tiran dreptu fantastic, adecă buiguitoriu în gânduri*”) (Costin [1958]; p. 56). În secolul al XIX-lea, termenul aduce și ideea de „capriciu”, de „frivolitate”, dar și pe acela de „himeric” (*Dictionnaire de l'Académie*, 1831), de lucru „care nu există decât în imaginație”, „care nu are decât aparența unei făpturi corporale” (*Littré*, 1863), pentru ca în secolul următor să inducă o multitudine de alte sensuri: „ireal”, „care nu există în realitate” (*Larousse*); „care este creat de imaginație”, dar și „fabulos”, „supranatural” (*Petit Robert*); „creat, plăsmuit de imaginație”, „ireal” (*DEX*).

În mod uzual, termenul are și sinonime superlative precum „formidabil”, „senzațional”, „nemaîntâlnit”, „extraordinar”, adesea cu conotații negative.

### Fantastic și mimesis

În poetica antică, discipolii lui Socrate, cel care repudia himerele, erau tentați să minimalizeze rolul elementului fantastic în definirea conceptului de artă. Astfel, pentru Platon, literatura era esențialmente mimetică, acesta distingând două modalități cognitive: *Eikastic*, treapta cea mai redusă a cunoașterii, bazată pe percepțiile senzoriale și *Phantastic*, treapta imaginativă, cunoașterea creatoare, capabilă să inventeze obiecte noi sau raporturi inedite între cele existente deja. Secole mai târziu, Marcel Brion, în *Arte fantastice*, avea să vorbească despre un *fantastic al raporturilor*, ca și despre un *fantastic al insolitului*: insolite nu sunt obiectele în sine, ci raporturile dintre ele. Ca și categoria *monstruosului*, fantasticul operează cu deplasări, cu dislocări, cu așezări ale obiectelor în poziții arbitrare.

Deși recunoștea inferioritatea *eikasticului*, Platon recomanda, totuși, în artă, *mimesisul*, afirmând că apelul la fantastic i-ar face pe poeți încă și mai „suspecți” decât erau considerați a fi. În consecință, el va introduce, în *Republica*, o primă formă de cenzură culturală și va postula, dictatorial, imperativul supravegherii „*alcătuitorilor de mituri*” (Platon [1986]; p. 172), considerând totodată că însuși impulsul mimetic trebuie supravegheat, deoarece *mimesisul* nu presupune mișcarea liberă a fanteziei, necontrolată, dezordonată, nu-i imitație fidelă (copie), ci se constituie într-un **model** conform realității, arta fiind reflectare, transfigurare a realității, recreere.

Aristotel va dezvolta doctrina platonice, convins fiind că arta (și, implicit, literatura) își are originea în *mimesis*, facultate instinctivă a omului de a imita natura. Această dorință declanșează procesul creator, stimulând în același timp plăcerea estetică a receptorului de artă. Deși *mimesisul* este impulsul fundamental, Aristotel admite, totuși, în cazul particular al tragediei, prezența elementului miraculos-fantastic, *thaumastos*, pe care-l consideră a fi un ingredient important producerii catharsisului. El va așeza arta sub semnul *verosimilului* („conform cu realul”, „asemănător adevărului”) și al *necesarului* („conform cu logicul”), atribute

definitorii ale „imaginației”, înțelegă ca facultate creatoare și nu doar ca simplă categorie psihologică.

În secolul al XIX-lea, teoreticienii fantasticului vor afirma *mimesisul* ca pe o condiție de existență a genului, „efectul de real” fiind indispensabil obținerii efectului de fantastic.

### Literatură fantastică și comunicare culturală

Exigența de verosimil și de realism va fi, astfel, una dintre constantele fantasticului literar, în orice povestire fantastică trebuind să existe o bază realistă, cu atât mai mult cu cât, în aceeași măsură ca și în romanele de tip realist, dar prin alte procedee, literatura fantastică se referă la realitate și la condiția umană. Ruptura și dezordinea fantastică se instaurează, deci, doar plecând de la un spațiu-timp realist, povestirea fantastică presupunând, într-un prim timp, o puternică ancorare mimetică ce funcționează drept garant al evenimentelor în curs de derulare, pentru ca, într-un al doilea timp, această ancorare să fie abolită (Mellier [2000]; p. 15); altfel spus, fantasticul mizează pe o reprezentare realistă a lumii, doar pentru ca, apoi, să o submineze.

Ancorarea mimetică se realizează printr-o abundență a indicilor de contextualizare istorică și geografică, reperabili în prezența locurilor referențiale precise, ce devin tot atâția actori esențiali ai fantasticului: regăsim, în povestirile consacrate ale genului, locații precum Parisul (la autori precum Balzac, în *Pielea de șagri*, Gautier, în *Moarta îndrăgostită* sau Maupassant, în *Horla*), malurile ceptoase ale Senei sau Muntele Saint-Michel (la Maupassant, în *Cine știe?*, *Horla*), Saint Petersburgul (la Gogol, în *Nasul*), Praga (la Meyrink, în *Golem*), Bucureștiul (la Mircea Eliade, în *Secretul doctorului Honigberger*, *La Țigănci*, la Cezar Petrescu, în *Baletul mecanic* sau la Gib Mihăescu, în *Urâtul*), continentul african (la Maupassant, în *Spaima*), India (la Eliade, în *Nopți la Serampore*) etc.

Descrierea cadrelor este dublată, în majoritatea cazurilor, de o socializare a decorurilor, ceea ce presupune dotarea lor cu efectul de real necesar, spațiul-timp în limitele căruia se desfășoară acțiunea povestirii fantastice, oferind o obiectivitate referențială ce constituie însuși etalonul subversiunii practicate de text. Fantasticul se realizează, astfel, într-un *hic et nunc* la îndemâna tuturor, atâta timp cât „*orice luare de distanță ce produce un univers prea îndepărtat de cel al cititorului sau o reprezentare prea neverosimilă, distruge fantasticul, naturalizându-l*” (*ibidem*, p. 15).

Fantasticul depășește, însă, ancorarea mimetică, punând între paranteze reprezentarea realului, așa cum este conceput, în mod general, iar universul pe care îl creează va lua forma unui dublu negativ al realului, univers dotat cu o autonomie radicală față de acesta. Cuprins de îndoială, cititorul nu se mai poate detașa de criza instaurată de textul fantastic și nu mai poate plonja în lumile alternative ale unei pure lecturi de evaziune, așa cum se întâmplă în scrierile S. F. sau în genul

miraculos.

Optica fantastică presupune o deformare: universul cunoscut se alterează, rămânând, în același timp, vizibil. Fantasticul funcționează, astfel, asemenea unei oglinzi deformatoare, unghiurile din care sunt percepute imaginile fiind mai importante decât obiectele reflectate: „*Fantasticul nu se află în obiecte, ci în privire*” (*ibidem*, p. 16).

Din această perspectivă, fantasticul se sprijină pe un discurs asupra limitelor realului, pornind de la posibilitățile pe care le oferă supranaturalul. El ține, în mod exclusiv, de tehnica sugestiei și de cea a reținerii. Cu toate acestea, există o serie de povestiri arondate genului care preferă, dimpotrivă, modalități mai explicite, ce exploatează procedeul descrierilor precise pentru a relata întâlnirea terifiantă dintre personaj și diversele creaturi țâșnite din abisuri necunoscute ale realului (Bram Stoker, H. P. Lovecraft, Stephen King). Aceste creații, prezentând zone de interferență cu categorii învecinate precum povestirea horror presupun, ca tehnici de bază, explicitul și obiectivarea.

Fantasticul răstoarnă, amestecă și recombina datele realului, asemănătoare unui complicat joc de puzzle, dar nu-l poate înlătura, între cele două concepte existând o relație simbiotică, în care unul îl reflectă pe celălalt.

Categoria verosimilului este pusă în relație cu o artă foarte savantă, foarte conștientă de propriile-i mijloace, caracterizată totodată ca o artă „realistă”: trecerea de la „real” spre cealaltă ordine ontologică, de indiferent ce natură ar fi, trebuie, conform uneia din regulile cele mai importante ale genului, să fie progresivă, abia percepută. Surpriza (sau șocul) trebuie să fie, astfel, rezultatul unor infime schimbări, prin infime acumulări de detalii: fantasticul are drept condiție trecerea insensibilă de la o ordine ontologică la alta, rezultat la care autorul ajunge „*prin multă logică, precizie, detalii verosimile, fiind exact, scrupulos, realist*” (Caillois [1958]; p. 11). Acest realism al literaturii fantastice asigură tocmai contrastul necesar sesizării diferenței dintre cele două medii resimțite ca incompatibile. În caz contrar, fantasticul ce trece dincolo de orice realitate posibilă încetează să mai fie fantastic, convertindu-se în absurd.

Fantasticul literar se sprijină pe un anumit tip de discurs ce implică cunoașterea mecanismului subtil al reacțiilor intelectuale și afective ale cititorului, devenind un „*fenomen de Viziune însoțit de un bruij semantic operând prin prezența modalizatorilor și a unui ansamblu de comparații și de metafore*” (Andrès Willemin [1982]; p. 25). Este un discurs indecis, articulat pe o anumită retorică a ambiguității ce excomunică sensul, pentru a nu demistifica iluzia. De aceea, specificitatea textelor aparținând genului rezidă atât în temele și motivele cultivate, cât în capacitatea autorului de a controla imaginile suscitade de acel „*straniu neliniștitor*” de care vorbea Freud și de a recupera fantasmale prin actul scrierii. Fantasticul se conturează, astfel, în zona desfășurată între discursul articulat și informația ce urcă din adâncuri neștiute și refulate, devenind însăși explicitarea lor, transcrierea lor într-un discurs de tip special, în legătură directă cu vidul.

### Fantastic și social

De orice natură ar fi, internă sau externă și orice cale de manifestare ar alege, reprezentările fenomenului fantastic vin să metamorfozeze atât neliniștile și angoasele omului modern, în raporturile sale cu lumea materială și socială, cât și contradicțiile acesteia. Fantasticul apare, astfel, ca fiind „*expresia unui conflict între exterioritatea problematică a lumii și angoasa unei interiorități ce face experiența unui hiatus sau a unei rupturi ireductibile*” (Mellier [2000]; p. 51). Punctul său de irupere marchează o falie în ansamblul iluziilor modernității: spaima și incertitudinea declanșate subminează din interior sistemul convingerilor prefabricate, opunându-le perspective neliniștitoare și întrebări fără răspuns. Ele spulberă, în același timp, imaginea idilică a unui sistem social perfect și eficient, revelându-i fisurile.

Fantasticul transgresează toate limitele (sexuale, morale, religioase, sociale) ce reglează comportamentele. Reprezentări precum monstrul, dublul malefic, ființa invizibilă constituie, din această perspectivă, reversul revoltat al omului social, redus la condiția de marionetă și prins fără scăpare în angrenajul unui mecanism menit să niveleze identitățile. Nu întâmplător, dublul intră în contradicție cu normele sociale, pentru a realiza, astfel, dorințele refulate ale unui original mediocru, încremenit în aparența unei respectabilități sociale ce-i îngheață adevăratele instincte.

Confruntat cu scindarea propriei personalități, subiectul aventurii fantastice își (re)descoperă, astfel, adevărata natură, atât de puțin omogenă și liniștitoare. Odată cu revelarea propriului sine va veni și revelarea lumii, ce va apărea într-o cu totul altă lumină decât cea inițială; indiferent de finalul spre care îl împinge, fenomenul fantastic îl va reda pe om sie-însuși, așa cum este cu adevărat, după spulberarea iluziilor înșelătoare și după sfâșierea vălului de himere.

Reprezentările realului sunt puse, sistematic, în paranteză, iar rezultatul va fi o imagine răsturnată a acestuia, axată pe negarea categoriilor sale intrinseci: conceptului de *posibil* i se va opune conceptul de *imposibil*, celui de *uman*, *inumanul*, *vizibilului*, i se va opune *invizibilul*, *realului*, *irealul*, *cunoscutului*, *necunoscutul*, ca și cum fantasticul nu ar fi, în esență, decât negativul lumii concrete, cotidiene. Nu în ultimul rând, fantasticul reprezintă „*expresia unei imense deziluzii inerente vieții moderne*” (*ibidem*, p. 49) formele sale acuzând limitele unei concepții pozitivistice, dar trunchiate, a realului.

Deși considerat a nu se acorda cu alegoria, fantasticul pune în mișcare un întreg dispozitiv critic, ce se dovedește a fi un puternic instrument de subversie ideologică, busculând o bună parte din valorile și reperatele tradiționale; fenomenul fantastic reprezintă iraționalul, contradicția și încălcarea tuturor normelor general admise, punând în pericol ordinea, așa cum este concepută, precum și toate fundamentele acesteia. El vine să exprime un adevăr, o nedreptate, rușinea, opresiunea și realitatea tragică a lumii, fisurile societății în mijlocul căreia se

manifestă. Din precauție, aceasta va încerca, cu orice chip, să se debaraseze de fantastic, să-l anihileze, pentru a-și asigura, în acest fel, supraviețuirea, pentru a-și conserva propria identitate și pentru a-și camufla, în continuare, deșeurile. Însă, deși eliminat, monstrul fantastic resuscită adesea, fapt ce semnifică, la nivel alegoric, persistența și reiterarea aspectelor pe care el le denunță.

În mod paradoxal, manifestările fantasticului ar putea fi văzute drept un bun prețios, atâta timp cât a le gândi și a le concepe înseamnă a gândi și a concepe posibilul (Grivel [1992]; p. 183) iar a concepe înseamnă a fi pregătit să faci față, să combați. Fantasticul menține, astfel, societatea, într-o permanentă reflectare, ca într-o oglindă, a ei însăși, revelându-i tarele și permițându-i, astfel, să le corijeze. De aceea eliminarea sa presupune îndepărtarea tocmai a ceea ce-ar putea asigura progresul, a ochiului critic ce dezvăluie părțile rele ale unui ansamblu, în scopul ameliorării acestora.

Gen literar prin excelență, fantasticul este mai mult decât o manieră de raportare la real, constituindu-se într-un canal de comunicare interculturală întrucât se revendică de la o tradiție comună europeană și-și reglează poetica prin interferențele inerente pentru funcționarea sa. Nu doar uimește culturile, ci le și permite să-și articuleze identitatea în moduri dintre cele mai imprevizibile.

### Bibliografie

1. Andrès Willemin, Patricia [1982]; *Essai d'analyse sémiotique du discours fantastique de langue française*, Paris, Université de Nanterre.
2. Caillois, Roger [1958]; *Fantastique. Soixante récits de terreur*, Paris, Club français du livre.
3. Cap-Bun, Marina [2001]; *Între absurd și fantastic - Incursiune în apele mirajului*, București, Editura Paralela 45.
4. Costin, Miron [1958], *Opere*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
5. Grivel, Charles [1992]; *Fantastique-Fiction*, Paris, PUF.
6. Marino, Adrian [1973]; *Dicționar de idei literare*, București, Editura Enciclopedică.
7. Mellier, Denis [2000]; *La littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil.
8. Peters, E. Francis [2007]; *Termenii filozofiei grecești*, București, Editura Humanitas.
9. Platon [1986]; *Republica*, în *Opere V*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.