

Literatura Fantasy pentru copii – componentă esențială a sistemului radical al artelor

Asist. univ. dr. ALICE JURCOVEȚ,
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia

Abstract: *This article aims to make a classification of heterotopias in fantasy literature, based on Foucault's Heterotopias and also character' stereotypes, applying Maury's scheme. Fantasy literature is a challenging, controversial and a highly debated concept, given the existence of new worlds constructed by authors, in which they place characters who perform possibly (super)natural actions, and the actual narrative does not necessarily have to be scientifically proven. The classification of Fantasy literature has created a semantic terminology game between the notions of gender and species. literature, conceptually, encompasses both fiction and non-fiction, according to the term "specialized literature", which is used in almost every field. Fiction has its starting point in the author's imagination, while non-fiction is based on the concepts of truth, fact, objectivity and is designed for information or entertainment. Language is the main way to distinguish between the two types of literature. The stories, regardless of how they are framed according to the methodology of literary theory, have a rich history and have a motivational emanation, which they convey to the reader, even if there is a register of bestiality, violence, abuse or trauma. Evil must be eradicated, change is a reality and must be embraced, and the hope that at some point someone might discover the cure for eternal life must endure, even if it remains only an imaginary projection. That is why the search for the alternative in Fantasy rarely ends tragically, and the reader is left with the impression, almost every time, that the end is just a new beginning. We believe that fantasy literature has inexhaustible subjects, and, above all, there are real bridges between this type of literature - often wrongly mislabeled and called marginal - and philosophy, geography, physics, mathematics, and, in particular, the arts.*

Keywords: *Fantasy, Heterotopias, stereotypes, children, alternative*

Literatura Fantasy este un concept provocator, controversat și extrem de discutat, dată fiind existența lumilor noi construite de autori, în care plasează personajele care săvârșesc acțiuni posibil (supra)naturale, iar narațiunea propriu-zisă nu este obligatoriu să fie probată din punct de vedere științific. Se impune o dezambiguizare a termenilor *fantastic* și *fantasmă*. De fapt, cele două concepte au sensurile identificabile prin inferențe de tip logic, adică dacă fantasticul este un produs al imaginarului care include supranaturalul și fantasma este tot o proiecție care provine din imaginar cu valențele unei dorințe inconștiente, niciuna nu este în totalitate adevărată, dar ambele există la nivel mental, fiind un produs al imaginației creatoare, așezat pe tiparul unui scenariu plăsmuit de dorința inconștientă. Până la operele de o rezonanță și un succes uluitoare, literatura copiilor sau pentru copii (încă există o ezitare terminologică) era compusă din cântecele de leagăn, ghicitori,

proverbe, scopul fiind, desigur, moralizator și didactic. De obicei, mama era cea care conducea pruncul pe tărâmul visării, care îl liniștea sau îi crea un mic univers al jocurilor și al mirării. Legile Fantasy depășesc granițele folclorului, prin posibilitatea coruptibilă a răului, însă doar pentru ca, în final, mai-binele să fie triumfător în fiecare dintre lumile posibile.

Clasificarea literaturii Fantasy a creat un joc semantic din punct de vedere terminologic între noțiunile de gen și specie. În sens didactic, genurile literare sunt trei: epic, liric și dramatic și includ specii care urmăresc anumite stereotipii naratologice, demarcația între specii este una care ține mai mult de cantitatea și tipul de informații pe care autorul a ales să o împărtășească cu cititorii săi. Însă, problematica încadrării unei opere într-un gen sau o specie devine interesantă mai ales când „genul” este atribuit și conceptului de specie, dacă ne referim la Fantasy.

Literatura, din punct de vedere conceptual, înglobează atât ficțiunea, cât și non-ficțiunea, conform sintagmei „literatură de specialitate”, utilizată în aproape orice domeniu. Ficțiunea își are punctul de plecare din imaginația autorului, în timp ce non-ficțiunea se bazează pe conceptele de adevăr, fapte, obiectivitate și este concepută în scop informativ sau pentru amuzament. Limbajul este principala modalitate de a distinge între cele două tipuri de literatură. În timp ce limbajului științific nu i se poate atribui apanajul interpretării, limbajul poetic-literar are nenumărate posibilități de interpretare. Jean Starobinski este de părere că „în domeniul literar, considerația «teoretică» asupra producției trecutului se întâmplă să fie larg influențată de proiectul, de asemeni «teoretic», al operei noastre viitoare. Descifrăm trecutul în așa fel, încât să-l facem să ducă în mod necesar la un viitor prefigurat de o hotărâre a voinței noastre; voind să depășim și să prelungim antecedentele noastre, noi le conferim o orientare conformă cu dorințele și uneori chiar și cu iluziile noastre.”¹ [Starobinski, 1974:25] Prin urmare, putem rezuma că pattern-urile sunt ordinea, proporția, simetria și ritmul, principalele calități ale reprezentării principiilor antice: adevăr, realitate și armonie. De asemenea, intervine și farmecul rostirii prin intermediul formulelor magice cu ajutorul cărora se deschid interstițiile și, ulterior, este permisă transcendența în lumile create cu abilitate de către autori, care (re)constituie imaginea unor jocuri de puzzle complexe, pe care doar o imaginație ascuțită le poate asambla. Problematizarea conceptului de „gen” pare să-și găsească soluția la Sergiu Pavel Dan astfel: „Termenul nu presupune nicidecum, întinderea nesfârșită a categoriilor școlarești de gen liric, epic și dramatic. E vorba acum de o modalitate specifică a artei cuvântului, comparabilă cu: romanul sentimental (din secolul al XVIII-

lea), romanul gotic, romanul istoric (inaugurat de Walter Scott), Bildungsroman-ul, narațiunile științifico-fantastice, romanul polițist, romanul alegoric, romanul de analiză și altele.”² [Dan, 2005:18-19]

Ficțiunea poate conține elemente mimetice, însă va cuprinde și cel puțin un element care nu aparține realismului, de tipul realismului magic, unde intruziunea fantasticului are loc în spațiul real, din timpurile pe când „Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pământului.”³ [Eminescu, 1978:262] Pornind de la această logică polivalentă, aducem în discuție și categoriile fantasticului, cum ar fi Science Fiction-ul spre exemplu, care s-a bucurat de la începutul apariției sale de un succes remarcabil, însă nu toate categoriile de cititori agreează lumile utopice, distopice, apocaliptice sau post-apocaliptice, așa cum alții resping o invazie robotică sau disparițiile misterioase în Obiecte Zburătoare Neidentificate, semnalele subliminale ale distrugerii Universului observabile în viziunea profetică a autorilor acestui tip de literatură, călătoriile în universuri paralele ca urmare a încercărilor de a stabili legături cu ceilalți locuitori ai galaxiei, transcendențele survenite în urma aprehensiunii eminente și continue sau alte probleme cu care se confruntă lumea și ale căror soluții par a se găsi în timpuri și spații nedeterminate. În absența unei determinări terminologice clare, este dificilă emiterea unei ipoteze care să constituie baza teoretică a conceptului. Unde începe fantasticul și ce anume socotim că ar aparține acestei categorii? Orice manifestare situată deasupra realului și naturalului, dar care poate să aibă loc și într-un topos veridic și verosimil, este inclusă în supranatural. Literatura Fantasy are privilegiul de a concepe într-o stare de agregare solid-palpabilă, cu o naturalețe discretă, eroi și antieroi convingători din punct de vedere ontologic. Ițele planurilor textuale sunt țesute extrem de atractiv, inclusiv pentru cititorul adult, deoarece plot-ul, personajele, spațiul și timpul au ceva magnetic. În cazul în care cartea nu se bucură în momentul apariției de titlul de best-seller, există posibilitatea ca filmul să-i aducă notorietate.

Fantasy diferă de basmul clasic sau de Science Fiction, pentru că spațiile acțiunii aparțin imaginarului, cu rădăcini solide în mitologie, categoria aventurosului are ceva mai atrăgător, blândețea, cel puțin aparentă, este predominantă. Pe de altă parte, există totuși elemente comune între categoriile secundare ale fantasticului, așa cum sublinia Florin Manolescu: „Dacă până la sfârșitul secolului XIX literatura S.F. putea fi considerată ca un sub-gen sau ca o variantă a literaturii de aventuri, a utopiei sau a prozei fantastice, după această dată ea se individualizează, exprimând o voință din ce în ce mai puternică de a se transforma într-un gen literar de sine stătător.”⁴ [Manolescu,

1980:40] Creatorii de spații utopice au dat cititorilor, prin literatură, posibilitatea de a parcurge călătorii extramundane prin intermediul fanteziei, subspecie a fantasticului, de a învăța și înțelege dialecte inventate și de a vedea lumi încărcate de un întreg arsenal de magie, rase și creaturi fantastice care comunică cu ființe umane. Aceste cărți pot fi interpretate din perspectiva lectorului inocent, drept carte pentru copii, precum pot fi interpretate din punct de vedere filosofic, religios, artistic, mitologic și simbolic. Găsirea *alternativului salvator* este unul dintre procesele conștiinței, deoarece alternativa presupune posibilitatea alegerii celui mai bun răspuns, celei mai bune judecăți, în situația în care dacă una este adevărată, cealaltă este obligatoriu falsă sau greșită, conform logicii terțului inclus. Dar trebuie avută în vedere și temperarea sinelui, deoarece există posibilitatea apariției a cel puțin două soluții pentru aceeași problemă și ele pot veni în succesiune, de aceea este importantă cultivarea răbdării și acceptării naturii duale a lucrurilor. Căutarea alternativului poate să aibă ca punct de plecare vindecarea, iertarea și acceptarea, în primul rând, a sinelui. De la anxietăți (auto)induse, singurătăți (auto)impuse, la blocarea internalizării factorilor extrinseci, cum ar fi copleșitorul sentiment de vinovăție hiper-simțit din diverse motive care nu țin de propria persoană: divorțul/separarea părinților, boala/decesul, îndepărtarea, alienarea/instrăinarea unuia dintre membri.

În realitate, poveștile, indiferent de încadrarea conformă cu metodologia aferentă teoriei literaturii, au o istorie bogată și au o emanație motivațională, pe care o transmit cititorului, chiar dacă există un registru al bestiarului, al violenței, al abuzului sau al traumei. Răul trebuie eradicat, schimbarea este o realitate și trebuie acceptată, iar speranța că, la un moment dat, cineva ar putea descoperi leacul vieții veșnice trebuie să dăinuie, chiar dacă rămâne doar la stadiul de proiecție imaginară. De aceea, căutarea alternativului din Fantasy rareori se încheie tragic, iar cititorul rămâne cu impresia, aproape de fiecare dată, că sfârșitul este doar un început nou.

Scriitorii sunt creatori de lumi pe care le modelează, le compun, le descompun, până când devin „o lume în sine, autonomă, care are propriul său cadru spațio-temporal, legile sale naturale și supranaturale, peisajele, decorurile și locuitorii săi, istoria și aventurile ei.”⁵ [Braga, 2015:20] Marea obsesie a secolului XIX a fost, după cum știm, preocuparea cu privire la istorie cu temele de dezvoltare și suspendare, de criză și ciclu, teme ale unui trecut în continuă îmbogățire și teaurizare, cu marea sa preponderență de oameni morți în conflicte și neputințe și înghețarea amenințătoare și nihilistă a lumii. Secolul al XIX-lea și-a găsit în mod esențial resursele mitologice pentru o reconstituire

istorică în al doilea principiu fizic al termodinamicii. Astfel, epoca contemporană devine, poate mai presus de toate, o epocă a spațiului, a unui spațiu euclidian care este înlocuit de noile spații descentrate și, în cele din urmă, topologice.

Heterotopiile și stereotipii în Fantasy

Suntem în era simultaneității, al unor întâlniri imposibile de lumi incompatibile: suntem în epoca juxtapunerii, epoca lui aproape și departe simultan, a celui alăturat, dar și a celor dispersați. Suntem într-un moment, crede filosoful francez Michel Foucault, în care experiența lumii noastre este mai puțin aceea a unei vieți lungi care se dezvoltă într-un timp a cărui curgere liniară ține încă de continuitatea fizică a clipelor, cât cea a unei rețele care leagă puncte și variații orizontale și verticale și se intersectează cu propria ei schelă. Foucault a creat conceptul de loc, numit sit, pentru a introduce un nou tip de spațiu: *heterotopia*. Termenul de heterotopie provine din medicină, unde se referă la deplasarea unui organ sau a unei părți a corpului din poziția sa firească. Heterotopia este legată etimologic de un alt termen mai familiar, cel de „utopie”, pe care Foucault îl citează ca omologul teoretic al heterotopiei. Heterotopia este definită de autorul Marius Conkan ca fiind „o categorie spațio-temporală mai puțin abstractă și generalizantă decât cronotopul, deoarece particularizează mai nuanțat ficțiunile fantasy, fără să excludă ideea că aceste ficțiuni ilustrează subclasa generică a cronotopului misiunii” ⁶ [Conkan, 2017:122], făcând referire la permisibilitatea granițelor spațio-temporale a diadei lume primară-lume secundară, în care eroul are o misiune pe care o începe în planul real, o continuă în alternativ, dar reușita se vedește în reîntoarcerea în cea-mai-bună-dintre-lumi, adică în cea de unde a plecat. Experiențele personajului-erou se reflectă într-un fel cadru mixt, comun, care ar fi precum o oglindă. Oglinda este, până la urmă, o utopie, deoarece este un loc fără loc, spune Foucault. În oglindă, te poți vedea acolo unde nu ești, într-un spațiu virtual, ireal, care se deschide în spatele unei suprafețe plane. Parafrazându-l pe Foucault, am spune că ești acolo unde nu ești, un fel de umbră care conferă propria vizibilitate față de cel care este reflectat în oglindă, care îi permite să se vadă acolo unde este absent: aceasta este utopia oglinzii. Dar este, totodată, o heterotopie în măsura în care oglinda există în realitate, unde exercită asupra privitorului un fel de dispunere opozitivă sau contracarare a poziției pe care o ocupă privitorul în reflexia oglinzii sau pe care ar putea-o ocupa. Din punct de vedere simbolic, fiecare își descoperă în oglindă absența din locul real în care se situează de vreme ce se poate vedea altundeva, într-un alt loc, adică în oglindă. Prin urmare, ori de câte ori are loc o atingere a realului

într-un așa-zis non-loc, adică o imixtiune a realului cu posibilul, avem de-a face cu o heterotopie, ale cărei principii sunt divizate în șase categorii de către Michel Foucault ⁷ [Foucault, 1967:1]. Primul principiu se referă la faptul că nu există nicio cultură în care să nu fi existat două heterotopii de maximă importanță, deoarece acest tip de configurare aparține fiecărui grup uman. Pe de o parte, în așa-numitele societăți primitive – după categorizările structuraliste ale epocii – există o anumită formă de heterotopie pe care Foucault o numește *heterotopie de criză*, adică este vorba despre un tip de heterotopii care sunt privilegiate, locuri sacre sau se constituie ca locuri interzise, rezervate unor subiecți care sunt, în raport cu societatea în ansamblul ei și cu mediul uman în care trăiesc, în stare de criză. Deoarece preocupările legate de spații nu sunt specifice doar epocii actuale, pot fi identificate și astăzi posibile heterotopii ale crizei, atât în viața reală, cât și în contextele ce pot fi valorificate în cadrul literaturii Fantasy. Criza fraților Pevensie este relevată în răspunsul acestora la chemarea lui Aslan, copiii evoluează fizic și mental, devenind adolescenți, ceea ce marchează, desigur, criza pe care trebuie să o depășească. Dar Foucault spune apoi, că aceste heterotopii ale crizei dispar astăzi și încep să fie înlocuite cu ceea ce am putea numi *heterotopii ale deviației*: cele în care sunt transferați și poziționați subiecții al căror comportament este deviant în raport cu mediul sau cu tendința centrală, cu norma. Exemple în acest sens sunt azilurile, spitalele de psihiatrie și închisorile, iar Foucault spune că ar trebui, probabil, să fie adăugate și casele de bătrâni care sunt, parcă, la granița dintre heterotopia crizei și heterotopia devianței, deoarece bătrânețea este o etapă a vieții umane care poate constitui o criză, dar este, mai mult, și o deviere de la norma vitalității și acțiunii. În ceea ce privește cercetarea noastră, am spune că internatul în care Lyra este într-un prizonierat simbolic, poate constitui heterotopia de deviație, însă în momentul în care se declanșează heterotopia crizei (Lyra conștientizează care este menirea ei), ea va pleca să-și atingă menirea.

Al doilea principiu evidențiază evoluția cronologică a oricărei societăți omenești, în raport cu istoria. O societate poate face ca o heterotopie existentă la un moment precis în liniaritatea temporală să funcționeze într-un mod foarte diferit, căci fiecare heterotopie are o funcție de condiție determinată diacronic în cadrul respectivei societăți și, în același timp, aceeași heterotopie poate avea varii funcții, după sincronia culturii în care apare. Foucault exemplifică prin *heterotopia cimitirului*, care este un loc fundamental diferit de spațiile culturale obișnuite, fiind un spațiu care este legat într-un fel sau altul de toate locurile care aparțin comunității, orașului, satului sau societății în genere, întrucât

fiecare subiect viu, fiecare familie are rude în cimitir. De-a lungul timpului, în curgerea lui, societatea umană s-a preocupat de strămutarea locului în care erau înmormântați oamenii, din centrul spațial al comunității sau orașului, în curtea bisericii – acest cimitir găzduit, așadar, în interiorul spațiului sacru care aparține bisericii – de regulă împrejmuit – ia o ipostază diferită în civilizațiile moderne într-o perioadă în care populația începe să se separe de credința „oarbă” sau asupra ei planează umbra nihilismului. Cultul morții are, desigur, o semnificație aparte pentru fiecare comunitate sau popor, însă una dintre constantele necesare este frica de moarte. În cadrul literaturii Fantasy, copiii se confruntă cu teama de a pierde pe cineva drag. Însă, cel mai adesea, eroii sunt orfani, iar evoluția lor este marcată de anxietăți și traume, de sentimentul singurătății și dorința de evadare, care este posibilă în alternativul ca produs al imaginarului.

Cel de-al treilea principiu prevede faptul că heterotopiile pot fi juxtapuse unui singur spațiu real, așa că unul dintre marile câștiguri ale cărților cu subiect Fantasy, este transpunerea cinematografică. Mijloacele moderne oferă posibilitatea derulării acțiunii într-o realitate virtuală de tip 3D sau 7D, iar privitorul asistă la o experiență ultra-senzorială prin activarea dispozitivelor din sala de cinematograf, care fac posibilă de la mișcarea scaunului, la rafale de vânt sau stropirea cu apă. Marius Conkan spune că „proiecțiile filmice îmbracă spațiul imaginar într-o haină mai puțin iluzorie și îl apropie mai mult de ceea ce privitorul percepe drept «realitate».”⁸ [Conkan, 2017:129] Pe lângă juxtapunerea spațiilor cu caracter real, Foucault subliniază importanța grădinii, ca spațiu sacru. Pentru cei mai mulți eroi de Fantasy, grădina este un spațiu al liniștirii, al regăsirii sinelui, un loc cu un important capital simbolic, mai ales că dispune și de un element de protecție – gardul – conferind astfel o supra-protecție pentru personaj. Prin urmare, heterotopia Fantasy nu se va transforma într-o aglomerare geometrică de spații diadice, ci va dispune de noi funcții conferite de imaginația eroului și, totodată, de imaginația terțiară, care îi va atribui propriile simboluri. Pentru Faunul Tumus, lumea lui Lucy este cea de poveste, căci este fiică a Evei, iar geografia reală este cea a Narniei, în timp ce Londra este ceva despre care învățase cândva. Pentru călătorii în Narnia, spațiile create de cântul lui Aslan sunt juxtapuneri ale increatului cu începutul vieții, genealogie care se dezvoltă sub privirile lor. Cel de-al patrulea principiu vizează și vectorul temporal, deci așa-numitele *felii de timp*. Autorul plasează în această categorie muzeul și spațiul muzeal, deoarece este un permanent condensator și acumulator de timp, la fel ca și biblioteca, ambele devenind heterotopii care depășesc în mod constant linia continuității timpului. Desigur,

este o caracteristică tipică modernității de a propune și asimila toate valorile culturale într-o singură locație, iar secolul XX aduce și un fel de heterotopie ambulantă, odată cu modernizarea conceptului de festival. Nu este vorba despre o diminuare masivă a valorii culturale, însă caracterul ușor mainstream, devalorizează acest tip de heterotopie. Oz, spre exemplu, este un oraș cu o strălucire exagerată, dovadă fiind obligativitatea purtării ochelarilor de protecție, însă reflectă valorile socio-culturale pe care Baum dorea să le sublinieze. Narnia este locul în care acest principiu este extrem de relevant, grație disfuncționalității coordonatei temporale. Validarea ca spațiu existent este de durată, deoarece copiii sunt celebri pentru fabulațiile lor, iar Susan ar vrea să o creadă pe Lucy, însă spune că „n-a avut timp să se ducă nicăieri, chiar dac-ar exista acest loc. A venit după noi imediat după ce am ieșit din cameră. N-a durat decât un minut, iar ea ne-a spus c-a fost plecată ore întregi.”⁸ [Lewis, 2016:51]

Penultimul principiu al heterotopiilor specifică faptul că ele sunt spații penetrabile, în această situație, heterotopiile Fantasy dispun de spații interstițiale, de portaluri, însă eroul va trebui să performeze gesturi cu valoare ritualică, în vederea obținerii permisiunii de a accesa alternativul. Fie trebuie să dovedească empatia, omenia, prietenia, curajul, fie este arhitectul propriului spațiu alternativ, eroul de Fantasy conferă funcționalitate lumii secundare pe care o accesează, cum ar fi, de exemplu, dulapul – mijlocul fizic prin care frații Pevensie ajung și se întorc din Narnia sau vizuina iepurelui prin care Alice pătrunde în Țara Minunilor sau tabloul: „făcuse prostia să intre de-a berbeleacul prin tabloul din dormitorul de-acasă a lui Lucy”⁹, [Lewis, 2016:92] precum Eustace. De asemenea, dubla valoare a spațiului, ca real și ficțional, presupune și o dedublare a sinelui, când are loc recuperarea identitară. Harry Potter are parte de o re-naștere, iar luminile din Narnia apun la fel de spectaculos cum au și răsărit: „Înfiorați de acel miracol (care, desigur, îi cam speria), înțelesesă cu toții ce se întâmpla. Întunericul care se tot întindea nu era nicidecum un nor; era pur și simplu neantul. Partea neagră a cerului era partea unde nu mai rămăseseră deja stele. Toate stelele cădeau; Aslan le chemase acasă.”¹⁰ [Lewis, 2016:209]

Ultimul principiu este cel al *heterotopiilor compensatorii*. Fiecare carte fantasy heterotopie compensatorie în care eroul organizează după propria voință realul și imaginarul, se joacă sau intră într-o logică absurdă a abstractului și concretului, augmentează intenționat pericolul, pentru a finaliza negocierea identitară cu sinele. Reîntoarcerea în cea-mai-bună-dintre-lumi nu înseamnă că evadarea în alternativ i-a soluționat problemele reale cu care se

confruntă, însă este sinonimă cu schimbarea în paradigma rațiunii, adică schimbarea modului în care se raportează la situația care a generat dorința de evadare în alternativ. Seninătatea lui Bastian se datorează reconectării cu tatăl său, Nils revine în casa părinților după formidabila călătorie deasupra Suediei, Polly și Digory rămân prieteni, iar Harry va fi readus la viața de vrăjitor, după o moarte simbolică. Marius Conkan afirmă că „Datorită, însă, câtorva aspecte legate de inversarea raportului dintre «real» și imaginar și sistemul de închidere și deschidere a Narniei prin intermediul unor locuri de trecere, ținutul lui Aslan poate fi văzut ca o heterotopie iluzorie, care demască lumea primară ca fiind precară ontologic sau, mai precis, o umbră de tip platonice a tărâmului miraculos.”¹¹ [Conkan, 2017:133]

Din punct de vedere polisemantic, cuvântul heterotopie are o pluralitate de sensuri, cu valori morfologice care oscilează între adjective – adică spații tulburătoare, intense, antitetice, aletice – și (grupări de) substantive – lumi în lumi, oglindă, cimitir, închisoare, grădină, târg, muzeu, corabie. Din punctul de vedere al construcției, cuvântul este realizat cu ajutorul prefixului hetero-, care semnifică altul, diferit. Prin urmare, datorită posibilității combinatorii, există o pluralitate de sensuri pe care le putem atribui locurilor, spațiilor din Fantasy. Dacă Fantázia lui Bastian este o proiecție a imaginarului propriu, deci este singulară, o lume pe care a creat-o pentru a evada într-un alternativ salvator pentru sine, Narnia este o lume endogenă, născută nu ca necesitate de evadare, ci ca oglindă a unei lumi posibile, un concept realizat prin limbaj – cântecul cristic al lui Aslan – care constituie forma concretă de așezare a realului în conceptual, un arhetip spațial, deoarece fiecăruia dintre copiii care pătrund în Narnia, li se permite să se autoevalueze după propria grilă. Narnia este lumea tuturor celor care sunt dispuși să o caute, iar prin căutarea și acceptarea existenței ei, drept recompensă primesc identitatea, maturizarea și moralitatea ontogenetică.

Stereotipiile eroilor din Fantasy

În creionarea portretului copilului din Fantasy, am utilizat metoda lui Charles Maeron, având ca instrument cartea intitulată *De la metaforele obsedante la mitul personal*. Autorul este de părere că „orice creație artistică este indeterminată nu doar de fapt, ci și de drept. Ideea însăși de determinare nu mai are sens când se aplică unui fenomen imprezvizibil și singular. Cunoașterea esențială a operei de artă scapă anchetei științifice. Ea este o revelație care se prelungește în relații personale.”¹² [Maeron, 2001:12] Ulterior, autorul explică modalitatea de suprapunere a textelor aceluiași autor, astfel încât vor apărea „rețele sau asocieri de grupuri și imagini obsedante și

probabil involuntare, cum se repetă rețelele ... a doua operațiune combină, astfel, analiza diverselor teme cu aceea a viselor și a metamorfozelor lor. Ea conduce în mod normal la imaginea unui mit personal”¹³ [Mauron, 2001:33-34] , în cele din urmă „mitul personal” constituie o latură a personalității inconștiente, iar rezultatele sunt comparate cu biografia auctorială. Prin urmare, comprehensiunea și hermeneutica textului sunt dependente de variabilele cantitative care vizează vârsta (cititorilor și personajelor) și variabilele categoriale care se modifică în funcție de gen, natură (personaj pozitiv, negativ, adjuvant) și o variabilă independentă, statutul social al autorului, mai exact, dacă există vreun element din autobiografia sa, care s-ar regăsi și în urma radiografierii personajelor sale. Am identificat, cu ușurință, ca „idei obsedante” în cadrul câtorva texte analizate orfanul, căutarea alternativului, evadarea, visătorul, trauma. Alături de aceste stereotipii deja revelate, descoperim și că autorii au experimentat traume similare (decesul unui părinte, teama de abandon, anxietăți, hărțuire în mediul școlar, abuz emoțional și fizic din partea adulților). Pentru ca eroii lor să aibă cel puțin un element de protecție, autorii au venit în ajutorul personajelor cu adjuvanți propriu-ziși, obiecte sau chiar propriul mental (al personajului), creându-se un *supra-personaj* capabil să parcurgă până la final traseul inițiativ. Totodată, putem identifica încă un aspect care vizează majoritatea personajelor din literatura Fantasy: înclinația spre un act artistic. Dorothy cântă, Bastian este un veritabil creator de spații utopice și personaje fabuloase, Pinocchio deține și el o latură creativă, chiar dacă fabulează și minte, în timp ce Winnie inventează poezii. Suprapunând epitetul care descriu copiii: ciudată, sălbătăciune, necioplită și crizele identitare, observăm că toți au nevoie să găsească alternativul, de o soluție salvatoare care să le limpezească eul, conștiința, astfel încât să poată trece proba realității și să se integreze în coordonata spațio-temporală a prezentului din care fac parte. O altă constantă pe care am identificat-o este menționarea mediului școlar: „(pentru că, vedeți dumneavoastră, Alice a învățat la școală)”¹⁴ [Carrol, 2007:12] , dar disciplinele menționate sunt: Ambiția, Abaterea atenției, Urâtificarea. Lyra învață la Colegiul Jordan care „era cel mai măreț și mai bogat dintre toate colegiile de la Oxford”¹⁵ [Pullman, 2007:43], dar acolo jocurile erau violente și cadrul era prea solemn și încărcat de mister, Bastian „se temea de școală, locul înfrângerilor sale zilnice, se temea de profesori, care îl muștrău cu blândețe sau își revărsau supărarea pe el [...] Dintotdeauna școala îi apăruse ca o pedeapsă cu închisoarea nesfârșit de lungă, ce va ține până va fi un om mare și pe care trebuia s-o rabde supus în tăcere.”¹⁶ [Ende, 2005:13] Se pare că mediul școlar

constituie locul care pune cele mai mari probleme de adaptabilitate în rândul copiilor și este un factor de stres (termenul îi aparține biochimistului Hans Hugo Bruno Selye, care a numit pentru prima dată conceptul de *stress*, dar a observat atât o latură negativă, *distresul*, cât și una pozitivă, *eustresul*). Principalele cauze ale imposibilității de a avea sentimentul de apartenență la grup al anumitor copii, este hărțuirea, cauzată de factorii externi – colegii (de exemplu, Bastian mărturisește că ceilalți copii îl înghiontesc și își bat joc de el) sau profesorii; sau interni – traumele din familie acaparează mentalul copilului, astfel încât îi este imposibil să-și găsească un loc între colegii dintr-un mediu ostil. Cea de-a treia punte o putem identifica atunci când suprapunem statutul social al anumitor copii din Fantasy. Lizuca este un copil trist, iar cauza este „de când a murit mama, noi petrecem tare rău”¹⁷ [Sadoveanu, 2013:13], Bastian intră în aceeași categorie și se scuză în fața domnului Koreander și îi spune: „mama a murit”, iar Dorothy se mută în Kansas pentru că rămăsese orfană. Prin urmare, există o tristă coincidență biografică a acestor copii crescuți de rude, bunici sau la colegii. Harry Potter va locui la familia Dursley, deoarece zvonurile că „Lily și James Potter ar fi...ar fi...cum că ar fi – morți”¹⁸ [Rawling, 2015:21] se adevăresc. Teama de creștere și maturizare a copiilor este o trăire experimentată de majoritatea celor care înțeleg că trecerea timpului coincide cu apariția responsabilităților, dispariția magiei imaginarului, pierderea persoanelor dragi, anxietăți legate de viitor, incertitudini și apariția bolilor degenerative. Doamna Darling își reamintește de Peter Pan, pe când făcea ordine în gândurile copiilor ei și știe că toți copiii, inclusiv ea, au în minte o hartă a Țării-de-Nicăieri, cel puțin până la o anumită vârstă, la fel cum și super-dădaca Mary Poppins este surprinsă că oamenii nu știu despre faptul că „fiecare om are o Țară a Zânelor proprie.”¹⁹ [Travers, 1995:38] Deoarece imaginația unui copil este fabuloasă, niciun adult nu poate fi capabil să cartografieze toate spațiile pe unde călătorește mental. Ei bine, autorul J. M. Barrie spune despre Neverland că „este o insulă, cu uimitoare pete de culoare, recifuri de corali, corăbii, sălbatici, vizuini singuratic, croitori, gnomi, peșteri prin care trec râuri, prinți cu șase frați mai mari, o colibă păraginită și o doamnă foarte bătrână, cu un nas coroiat. Harta n-ar fi greu de desenat dacă ar fi numai atât, dar acolo se mai află și prima zi de școală, orele de religie, părinții.”²⁰ [Barrie, 2000:13] Wendy, prima fiică a familiei Darling, pare că îmbrățișează încă de timpuriu latura feminină și înțelege că este responsabilă pentru frații ei, iar activitățile pe care le desfășoară în Neverland, sunt similare cu ale unei femei mature: gătește, coase, aproape că nu are timp să profite de fascinantul tărâm de vis. Se comportă ca și cum Peter ar fi soțul ei, deși el se ferește să-și

asume responsabilități, tocmai pentru că îi lipseau sentimentele, fiind mort. El va rămâne copilul-etern, care refuză să crească, deoarece mărturisește că: „nu vreau să merg la școală ca să învăț lucruri mărețe, zise el cu patimă în glas. Nu vreau să devin un bărbat în toată firea. Vai, ce m-aș face dacă m-aș trezi într-o zi și aș vedea că mi-a crescut barbă? [...] Nimeni nu o să mă prindă ca să mă transforme într-un adult!”²¹ [Barrie, 2000:155] În aceeași situație a copiilor care nu vor să crească sunt și cei ai familiei Banks. După ce călătoresc în toate punctele cardinale, râd până urcă la tavan, împreună cu fermecătoarea lor dădacă Mary Poppins, evident că nu vor să piardă nici puterea de a înțelege graiul animalelor. John află că și părinții lui cândva au înțeles ce spune o rază de soare, vântul sau un graur, așa că este surprins că maturizarea le va răpi această super-putere și, împreună cu Barbara, sora lui geamănă, plâng pentru că aud de la Graur că „o să uitați pentru că n-o să puteți face altfel. Niciodată n-a existat o ființă omenească care să-și mai aducă aminte, după ce a trecut de vârsta de un an.”²² [Travers, 1995:108]

Spațiile aride, lipsite de viață, sterile și amorfe au nevoie de prezența unui salvator, uneori din lumea reală, un copil suficient de dornic să-și găsească cea mai bună versiune identitară și se înscriu în „dialectica fecunditate-sterilitate.”²³ [Cesereanu, 2022:11] Personajul călătorește într-un spațiu hibrid, în urma unei chemări interioare, act al voinței proprii sau i se impune plecarea, fie de către statutul social pe care îl deține, fie este atras într-un spațiu alternativ de către forțe nebănuite sau pedepse primite în urma nesupunerii (ciclone, copilul fără umbră, o carte, o voce, neascultare). Copiilor le intră în atribuții resurecția spațiului pierdut care este actualmente în colaps. Fantázia este configurată asemenea unui puzzle pus anapoda, încât sosirea lui Bastian vindecă spațiul alterat. De asemenea, tărâmul din imaginația tuturor copiilor, Neverland-ul lui Peter Pan, învie doar când simte că acesta este în drum spre casă, deoarece în absența sa, totul părea amorf. Prin urmare, vitalitatea spațiului este conferită de prezența lui Peter, în rest fiind doar un alt nimic recurent, deci fie că sunt locuri sau non-locuri, imaginația copiilor compensează o lipsă și ele se metamorfozează în funcție de trăirile și personalitatea celui pe care îl așteaptă. Narnia este cufundată în hibernatul absolut de către Vrăjitoarea Albă, dar intervenția lui Aslan și a copiilor care au descoperit portalul, salvează ținutul, vestind încheierea domniei răului.

Autorii de Fantasy recuperează un paradis pierdut prin intermediul copiilor-personaje, explică traumele la care au fost supuși, mărturisesc dorințele refulate, pedepsesc sau apără cu îndârjire un copil, un obiect sau un spațiu. Simbolizarea personală este punctul-portal prin intermediul căruia

putem aplica scheme de analiză, hermeneutici ale sublimului specific artei literare și putem identifica tripla heterotopie: de loc (proiectarea spațiilor alternative), de timp (în Neverland, timpul trece altfel) sau de „celălalt” (crizele și versiunile identitare ale personajelor, care niciodată nu se reîntorc în aceeași stare sau în același stadiu la finalul călătoriei).

Astfel, definițiile literaturii Fantasy oscilează între literatură minoră și scriitură fantezistă, însă am putea afirma că cea mai potrivită încadrare este: literatură între subversiune și escapism. Subversiunea se referă la identificarea posibilității de extindere a receptării operelor prin aplicarea diverselor grile de lectură fiindcă acest gen literar este încărcat de simboluri, referințe mitologice, re-interpretări ale complexelor psihice, iar escapismul constituie însăși evadarea în alternativ. Este misiunea salvatoare a eroilor de Fantasy care conduc cititorul înspre soluționarea crizelor identitare într-o coordonată spațio-temporală a „convalescenței” unde are loc recuperarea identitară și, în cele din urmă, vindecarea.

Note finale

¹ Jean Starobinski, *Relația critică*. Traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1974, p. 25.

² Sergiu Pavel Dan, *Fațetele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, pp. 18-19.

³ Mihai Eminescu, *Făt Frumos din lacrimă*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 262.

⁴ Florin Manolescu, *Literatura S.F.*, București, Editura Univers, 1980, p. 40.

⁵ Corin Braga (coordonator), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*. București, Editura Tracus Arte, 2015, p. 20.

⁶ Marius Conkan, *Portalul și lumile secundare. Tipologii ale spațiului în literatura Fantasy*, București, Editura Tracus Arte, 2017, p. 122.

⁷ Michel Foucault, *Des Espace Autres*, in „Architecture /Mouvement/ Continuité”, octombrie, 1984, text scris în martie 1967, traducere în limba engleză Jay Miskowicz, p. 1.

⁸ C. S. Lewis, *Cronicile din Narnia. Volumul II. Leul, vrăjitoarea și dulapul*. Traducere din engleză de Irina Oprea și Radu Paraschivescu, București, Editura Arthur, 2016, p. 51.

⁹ C. S. Lewis, *Cronicile din Narnia. Volumul V, Călătorie cu Zori-de-zi*. Traducere din engleză de Irina Oprea și Radu Paraschivescu, București, Editura Arthur, 2016, p. 92.

¹⁰ C. S. Lewis, *Cronicile din Narnia. Volumul VII, Ultima bătălie*. Traducere din engleză de Irina Oprea și Radu Paraschivescu, București, Editura Arthur, 2016, p. 209.

¹¹ Marius Conkan, *op. cit.*, p. 133.

¹² Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*. Traducere din limba franceză de Ioana Bot. Aparat critic, bibliografie și note pentru ediția românească de Ioana Bot și Raluca Lupu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 12.

¹³ *Ibidem*, 33-34.

¹⁴ Lewis Carroll, *Alice în Țara Minunilor*, București, Editura Univers, 2007, p. 12.

¹⁵ Philip Pullman, *Materiile întunecate, volumul I, Luminile Nordului*, Traducere din engleză de Aida Oprea și Irina Pachitanu, București, Editura Humanitas, 2004, 2007, p. 40.

¹⁶ Michael Ende, *Povestea fără sfârșit*. Traducere de Yvette Davidescu, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 13.

¹⁷ Mihail Sadoveanu, *Dumbrava minunată*, București, Editura Mihail Sadoveanu, 2013, p. 13.

¹⁸ J. K. Rowling, *Harry Potter și Piatra filosofală*, Traducere din engleză de Florin Bican, București, Editura Arthur, 2015, p. 21.

¹⁹ P. L. Travers, *Mary Poppins*, Traducere din limba engleză de Ana Canarache, București, Editura RAO, 1995, p. 38.

²⁰ J. M. Barrie, *Peter Pan*. Traducere, note și prefață de Raluca Ghențulescu, București, Editura Cartex, 2000, p. 13.

²¹ *Ibidem*, 155.

²² P. L. Travers, *op. cit.*, 108.

²³ Ruxandra Cesereanu, *Lumi de ficțiune, lumi de realitate*, București, Editura Tracus Arte, 2022, p. 11.

Referințe bibliografice

Barrie, J. M., *Peter Pan*. Traducere, note și prefață de Raluca Ghențulescu, București, Editura Cartex, 2000.

Braga, Corin (coordonator), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, București, Editura Tracus Arte, 2015.

Carroll, Lewis, *Alice în Țara Minunilor*. Traducere de Antoaneta Ralian, București, Editura Univers, 2007.

Cesereanu, Ruxandra, *Lumi de ficțiune, lumi de realitate*, București, Editura Tracus Arte, 2022.

Conkan, Marius, *Portalul și lumile secundare. Tipologii ale spațiului în literatura Fantasy*, București, Editura Tracus Arte, 2017.

Dan, Sergiu Pavel, *Fațetele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, pp. 18-19.

Eminescu, Mihai, *Făt Frumos din lacrimă*, București, Editura Cartea Românească, 1978.

Foucault, Michel, *Des Espace Autres*, in „*Architecture /Mouvement/ Continuité*”, octombrie, 1984, text scris în martie 1967, traducere în limba engleză Jay Miskowiec.

Ende, Michael, *Povestea fără sfârșit*. Traducere de Yvette Davidescu, Iași, Editura Polirom, 2005.

Lewis, C. S., *Cronicile din Narnia*. Volumul II. *Leul, vrăjitoarea și dulapul*. Traducere din engleză de Irina Oprea și Radu Paraschivescu, București, Editura Arthur, 2016, p. 51.

Lewis, C. S., *Cronicile din Narnia*. Volumul V, *Călătorie cu Zori-de-zi*. Traducere din engleză de Irina Oprea și Radu Paraschivescu, București, Editura Arthur, 2016, p. 92.

Lewis, C. S., *Cronicile din Narnia*. Volumul VII, *Ultima bătălie*. Traducere din engleză de Irina Oprea și Radu Paraschivescu, București, Editura Arthur, 2016, p. 209.

Manolescu, Florin, *Literatura S.F.*, București, Editura Univers, 1980.

Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*. Traducere din limba franceză de Ioana Bot. Aparat critic, bibliografie și note pentru ediția românească de Ioana Bot și Raluca Lupu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Pullman, Philip, *Materiile întunecate*, volumul I, *Luminile Nordului*. Traducere din engleză de Aida Oprea și Irina Pachițanu, București, Editura Humanitas, 2004, 2007.

Rowling, J. K., *Harry Potter și Piatra Filosofală*. Traducere din engleză de Florin Bican, București, Editura Arthur, 2015.

Sadoveanu, Mihail, *Dumbrava minunată*, București, Editura Mihail Sadoveanu, 2013.

Starobinski, Jean, *Relația critică*. Traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1974.

Travers, P. L., *Mary Poppins*, Traducere din limba engleză de Ana Canarache, București, Editura RAO, 1995.

