

GERMAN AND FRENCH FORERUNNERS OF THE FANTASTIC LITERATURE

Ana Alexandra Sanduloviciu

Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: At the end of the 18th century, the new directions in thinking announced the emergence of a new literary movement, Romanticism, within which interest in probing the human soul, in dreams, revery, the uncanny and the fantastic occupies a central place. This article focuses on how, in the context of this new mental paradigm, the fantastic genre takes shape on the literary stage in France, anticipated by forerunners such as the English Gothic novel, the black novel and a series of writers from the German literature (Novalis, L.Tieck, E.T.A. Hoffmann) or the French literature (Jacques Cazotte).

Key-words: New Mental Paradigm, Romanticism, Fantastic, Dream, Revery.

În Franța, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, peisajul mental, apoi și cel literar, traversează o etapă de importante transformări, datorită unei adevărate avalanșe de idei înnoitoare și curente de gândire care circulă la nivel european și repun în discuție viziunea asupra existenței și poziționarea omului în raport cu divinitatea așa cum erau acestea concepute de filosofi și scriitorii clasici și, mai apoi, iluminiști. Este vorba, de fapt, de perioada premergătoare apariției curentului romantic, ai cărui susținători și promotori vor nega, vor repudia ordinea, rațiunea, perfecțiunea cerute de tradiția clasică. De altfel, propensiunea spre schimbare, spre o totală metamorfoză a canoanelor de gândire și literare este firească, având în vedere severa dominație a iluminismului/raționalismului, precum și moștenirea austeră a clasicismului. Scriitorii romantici își vor face din imaginație principalul refugiu contra unei realități care nu îi mulțumește. Și, dacă timpul descătușării, al căutării libertății spirituale a venit, romanticii nu se sfiesc să descopere și să scoată la iveală un întreg arsenal/o întreagă lume de semne, simboluri magice, personaje bizare care trăiesc, în operele pe care ei le imaginează, în două sau mai multe realități paralele. Tot acum, elementul oniric dobândește un loc aparte în literatură, alături de întoarcerea la sursele oferite de folclorul fiecărui popor și de moștenirea lăsată de tenebrosul Ev Mediu. Cititorul, plictisit de limitarea și cumințenia operelor clasice, simte nevoia unui alt fel de literatură și manifestă o curiozitate exacerbată pentru evenimentele stranii ori chiar violente, pentru cultivarea misterului și chiar pentru participarea la tot felul de practici și adunări oculte, în

speranța de a ieși din banal, de a descoperi ceva nou și incitant¹; evadarea din real, deschiderea spre vis, spre o altă stare decât aceea a conștiinței se ating prin lecturi specifice, poate chiar prin practicarea unor ritualuri oculte sau prin frecventarea unor secte ori societăți teozofice.

Toate noile tendințe nu sunt întâmplătoare și nu vor rămâne izolate. Ele vor antrena schimbarea mentalității sfârșitului de epocă, iar pentru a se trece din planul mentalului în cel al esteticului, mai exact al literaturii, nu mai este decât un pas. Ordinea, rațiunea filosofilor, seninătatea clasică pălesc în fața sentimentelor vagi, nedefinite, în fața celui "mal du siècle" ce va pregăti trecerea la o nouă paradigmă mentală.

Imaginarul acestei perioade poate fi caracterizat, de asemenea, printr-o serie de elemente specifice: vis, coșmar, reverie, fantasmă etc. Terenul este pregătit și de așa-zisii "illuminés", între care cei mai influenți au fost suedezul Emmanuel Swedenborg, Martines de Pasqually și Claude de Saint-Martin². Doctrinile lui Swedenborg pătrund în Franța pe la 1770. Teoriile sale despre vis vor fi descoperite și utilizate de foarte mulți scriitori ai secolului următor.

Jean Decottignies, cercetând această perioadă, afirmă că acum se deschide, în Franța, începutul erei coșmarului, înțelegând prin coșmar "toute construction mentale destinée à satisfaire les impulsions de l'instinct en conflit avec le réel et le sens commun"³. Pe parcursul cărții sale, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, autorul urmărește, în primul rând, manifestările literare care se apropie de mister, de o poetică a tenebrosului, aparținând, de cele mai multe ori, sferei fantasticului. Este demonstrat, astfel, rolul catartic al visului, halucinației, coșmarului, cercetătorul concluzionând că acestea dețin în epocă reale funcții terapeutice: "[...] nous assistons, dans le courant du XVIIIe siècle, à une promotion de cette hygiène psychique, qui consiste à réduire les tensions instinctuelles par l'hallucination compensatrice"⁴.

Semnele schimbării încep să se vadă tot mai pregnant în literatură. Poate și datorită unui public care și-a modificat în bună parte gusturile. Sătul de domnia rațiunii și de demonstrații științifice, cititorul vrea o literatură care să răspundă – în planul imaginarii – aspirațiilor, pornirilor, reveriilor sale. Mai mult, este apreciat tot ceea ce provoacă emoții puternice, șocuri, ceea ce induce frica sau suscită cruzimea⁵. Astfel, literatura va reprezenta, după ocultism (cu șirul său de secte dedicate ceremoniilor și ritualurilor ezoterice), o a doua treaptă de temperare a tensiunilor și domolire a pasiunilor și elanurilor excentrice și insolite care caracterizau generația pre-revoluționară; iar cele două forme literare care vor cunoaște un mare succes în epocă sunt melodrama, aparținând genului dramatic, și romanul gotic.

Romanul gotic englez, primul în ordine cronologică, răspunde preferințelor unei mari părți a publicului iar "l'influence noire" va dura în Franța până în jur de 1840. Inițiatorul noii tendințe romanești este Horace Walpole, căruia îi apare în 1764 *The Castle of Otranto* (*Castelul*

¹ Cf. Jean Decottignies, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, Université Lille III, 1973, pp. 4-24.

² P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José-Corti, 1951, p.16.

³ Jean Decottignies, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Idem*, pp. 35-36.

din Otranto). Autorul scrie în prefață că s-a străduit să dea o cât mai mare notă de verosimil acțiunii și personajelor, intitulându-și romanul „dramă”. În 1797, Ann Radcliffe publică *The Italian (Italianul)*, urmat de *The Monk (Călugărul)* lui M.G.Lewis. Seria romanelor negre continuă și grație audienței cunoscute de Walpole. Însă Ann Radcliffe îmbunătățește întrucâtva genul. Trama epică, deși foarte asemănătoare cu aceea a predecesorului ei, se apropie mai mult de iluzia realului, personajele sunt mai bine construite, împărțite, firește, în câteva tipuri. Și fabula romanelor lui Lewis urmează același curs al evenimentelor: conflictul între tânăra inocentă și personajul masculin care concentrează toate atributele răului. În rest, subiectul este saturat de ingrediente specifice genului: prezența misterului, noaptea, ruinele, peștera, fantoma, prezicerile, otrăvirile etc.

Spre deosebire de restul autorilor gotici, Ann Radcliffe practică un fantastic explicat, în timp ce în povestirile sau romanele altor autori perspectiva supranaturală se păstrează până în final, misterul rămânând nedezlegat. Acesta va fi, de altfel, modelul urmat de scriitorii fantastici ai secolului al XVIII-lea. Deși repede căzut în desuetudine, datorită multiplelor sale scheme repetitive, care sfârșesc prin a plictisi și obosi lectorul, romanul gotic rămâne, totuși, interesant pentru modul în care a reușit să răspundă aspirațiilor și așteptărilor unei părți a publicului, în special cel feminin. Se poate considera că operele din această categorie erau scrise pentru a fi trăite la nivelul eroinei, cu care posibila cititoare se identifica⁶.

La numai câțiva ani după ce în Anglia apăruse *The Castle of Otranto* al lui Horace Walpole, Jacques Cazotte publică, în Franța, *Le Diable amoureux* (Diavolul îndrăgostit - 1772), considerat primul roman fantastic modern. Declarându-se ostil rațiunii filosofilor, Cazotte se arată atras de științele oculte; frecventează diferite secte, fără a se lăsa, însă, convins de niciuna. Scriitorul își lasă fantezia să zburde în povestirile de tinerețe, imaginând tot felul de situații supranaturale, privindu-și personajele cu umor și ironie. Lucrurile se schimbă odată cu *Le diable amoureux*, text care anunță fantasticul literar al secolului următor. Formula narativă a romanului lui Cazotte alternează realul cu fantasticul, creînd atmosfera de ambiguitate considerată de unii critici drept o incontestabilă marcă a supranaturalului. La sfârșit, cititorul poate afirma, plin de convingere, că tocmai a parcurs o narațiune fantastică adevărată, în care fantomele și evenimentele supranaturale nu au mai fost negate sau explicate pe cale rațională de narator. Mai mult, pe lângă faptul că textul este scris la persoana I, naratorul identificându-se, totodată, cu eroul faptelor povestite, scriitorul a știut să construiască o lume narativă credibilă, realistă, pentru a oferi producerii supranaturalului un cadru adecvat, solid.

În Germania, fantasticul începe să se contureze tot acum, într-o direcție puțin diferită față de cele deja prezentate, deși încadrabilă în trăsăturile generale ale viitoarei mișcări romantice. Scriitorii vor să depășească limitele artei clasice „prin subiectivismul simțirii, fanteziei și umorului în roman, prin încercarea mitică a unor forțe divine, oglindită într-o nouă lărgire și sinceritate a limbajului liric, prin înțelegerea primejdiilor cărora omul le este expus în

⁶Idem, p. 53.

contradicțiile dintre cunoaștere și eroare, în mijlocul unei realități indescifrabile”⁷. Spirite exaltate, ei se avântă în explorarea sufletului, descoperind, totodată, inconștientul și nebănuitele rezerve ascunse în el, care vor constitui și o extraordinară sursă de inspirație pentru literatura secolului al XIX-lea, dar și a celui următor. Fericirea lor se hrănește din interior, fiindcă realitatea îi nemulțumește profund. Astfel, ei își creează propria lume interioară, recurgând la vis, la mituri ori la o lume fantastică, paralelă cu cea reală, banală, plictisitoare, ori repun în drepturi evul mediu german, cu încărcătura sa de mituri și legende populare.

Mai mulți scriitori germani descoperă în fondul vechilor legende sursele necesare pentru povestirile lor. Acest gest nu este întâmplător, ci caracteristic pentru gândirea romanticilor, care glorifică trecutul ori își imaginează tot felul de lumi viitoare (Novalis), doar pentru a se sustrage presiunilor prezentului. Povestirea, basmul, povestea sunt cultivate în epocă deoarece se pretează atât de bine năzuințelor înalte ale romantismului german; alegoria (Novalis), atmosfera de basm (Tieck), visul împletit cu realitatea, ironia, umorul (Hoffmann) sunt tot atâtea mijloace ale prozei narative germane ale acestei perioade. De altfel, povestirea este genul romantic cel mai important în Germania începând cu frații Schlegel și cu L. Tieck⁸. Influența acestui tip de proză se va face simțită și în Franța, unde, la început de secol, dar mai pregnant după 1830, această specie epică va avea o dezvoltare apreciabilă⁹.

Proza lui Tieck înclină mai mult spre basmul popular, fantasticul său fiind dominat de elemente ale supranaturalului folcloric. Scriitorul rămâne încă la granița dintre miraculos și fantastic, într-un spațiu unde blestemul, interdicția, aparițiile supranaturale nu trezesc uimirea nimănui (*Eckbert cel Blond - Der blonde Eckbert*, 1796); eroii, închiși simbolic în cercul magic al existenței, trebuie să aleagă între calea cea bună ori cea rea. Ei nu se ridică, însă, la înălțimea chemării, deși o mulțime de ocazii apar în sprijinul lor. De fapt, în această povestire apar câteva motive preluate din legendele populare, pentru care romanticii manifestă, precum s-a mai observat, un interes deosebit: piedicile ce pun la încercare curajul Berthei (stâncile, pădurea etc.), bătrâna din pădure, reprezentând ajutorul năzdrăvan etc.¹⁰. Urmându-l pe Tieck, Clemens Brentano și Achim von Arnim scriu basme de aceeași factură, publicând chiar o culegere de cântece populare din evul mediu german, *Cornulminunatalbăiatului (Des Knaben Wunderhorn)*¹¹. Și ei rămân, deocamdată, pe același palier, al miraculosului de sorginte folclorică.

În Franța, scriitorii romantici recurg, însă, mai rar la fondul popular autohton sau străin. Charles Nodier se va inspira din folclorul scoțian, în urma unei excursii în Scoția. Așa apare *Trilby ou le lutin d'Argail (Trilby sau spiridușul din Argail)*, povestea unui spiriduș care bântuie casele țăranilor dintr-un sat scoțian. Mitul spiritelor ocrotitoare ale căminului circulă, de altfel, în folclorul multor popoare, și în zona balcanică.

⁷ Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, București, Univers, 1972, p. 280.

⁸ Cf. Fritz Martini, *op. cit.*, pp. 278-307.

⁹ Cf. P.-G. Castex, *op. cit.*, pp. 64-80.

¹⁰ Cf. V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, Univers, 1973, p. 184.

¹¹ Fritz Martini, *op. cit.*, p. 292.

Alți doi scriitori germani, La Motte-Fouqué și Adalbert von Chamisso, sunt autorii unor povestiri în care se produce, deja, despărțirea de filonul popular. Trama narativă a acestor texte este mai amplă, mai complexă. Între ele, trebuie amintită *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl* -1814), a lui Chamisso. Motivul umbrei, care stă la baza nuvelei, există în majoritatea mitologiilor, iar literatura fantastică îl va folosi din plin, asociat de multe ori cu cel al dublului sau al pactului cu diavolul. Chamisso nu mai scrie, precum Tieck, doar un basm fantastic, ci o povestire în care se vede clar că rolul naratorului a fost exploatat cu bună-știință; poziția povestitorului, nu numai martor, ci și erou al unei incredibile aventuri, și descrierile minuțioase spulberă atmosfera tihnită a poveștilor cu care era obișnuit cititorul. Acțiunea se situează în plin real, la lumina zilei, așa cum povestește însuși Peter Schlemihl. Toate întâmplările prin care trece sunt de-a dreptul incredibile, începând cu prezența malefică a omului în gri, căruia Peter acceptă să îi vândă propria umbră în schimbul unei sume de bani, și continuând cu seria de pățanii ulterioare. Sensurile nuvelei trebuie căutate la un alt nivel, acela al simbolurilor: într-o lume preocupată doar de aspectele materiale ale existenței, Peter Schlemihl, datorită experienței sale, devine un alt om, prețuind mai mult valorile interioare și nu banii și faima.

Inspirația fantastică își găsește un reprezentant aparte în tânărul Novalis, care are o orientare oarecum diferită, însă determinantă în interiorul curentului romantic. La Novalis, fantasticul nu mai este alimentat numai de literatura populară, ci și de o neobosită imaginație aliată cu ideile mistice și filosofice ale autorului. Experiențele de viață îi sporesc sensibilitatea, îi deschid „drumul spre propria sa natură”¹². Ideea nebănuitei profunzimi a sufletului, în abisurile căruia se deschide un întreg univers – inconștientul -, credința potrivit căreia artistul este un demiurg datorită harului său vor avea un rol hotărâtor asupra sensibilității romantice (în Franța, Victor Hugo, în România, Mihai Eminescu, mai târziu, formulează aceeași idee). Romanul *Heinrich von Ofterdingen* este, de exemplu, o carte a formării unui tânăr, precum *Wilhelm Meister* al lui Goethe, însă, spre deosebire de Wilhelm, Heinrich nu caută un loc în cetatea oamenilor; el caută floarea albastră, obiectul dorului său nemărginit. Dar în romanul lui Novalis nu poate fi vorba de fantasticul canonic încă, pe de-a întregul, pentru că acțiunea nu se desfășoară în lumea noastră, ci într-un spațiu mitic, primordial.

E.T.A. Hoffmann, unul dintre primii reprezentanți ai romantismului german, cumulează în proza sa tendințele cele mai specifice ale autorilor romantici de până la el. De la structurile de pe acum tradiționale ale basmului inspirat de miturile și legendele populare, proza lui Hoffmann va evolua spre o formă narativă mai complexă: aceea a povestirii. Spațiul povestirii este depopulat de o întreagă lume de personaje ieșite direct din poveste și mit, precum piticii, zânele ori uriașii, pentru a fi reînvestit cu atributele unei specii epice mult mai elaborate, nuvela fantastică. Elementul oniric, timpul, spațiul, inconștientul fuzionează aici cu mitul pentru a anunța fantasticul modern al secolelor al XIX-lea și al XX-lea.

¹²Fritz Martini, *op. cit.*, p. 287.

În jurul anului 1830, opera lui E.T.A. Hoffmann începe să fie tradusă în Franța cu mult entuziasm, bucurându-se de un mare succes, deși critica este scindată în două direcții, una a admiratorilor convingși de talentul inovator al autorului german, cealaltă a celor care contestă originalitatea și latura novatoare a scrierilor lui Hoffmann, considerându-l doar un simplu inventator de povești cu fantome și întâmplări stranii¹³. În rândul admiratorilor de seamă ai celebrului scriitor se numără, în Franța, Charles Nodier, care publică în 1830 studiul *Du fantastique en littérature*, în care comentează în termeni elogioși povestirile lui Hoffmann¹⁴. Mai mult, cuvântul „fantastic”, folosit întâia oară pentru a desemna povestirile autorului german, capătă noi conotații, devenind un fel de etichetă pentru lucruri și subiecte diverse, constituindu-se într-o adevărată modă literară¹⁵.

Așa cum s-a mai observat în lucrarea de față, orizontul de așteptare al cititorilor acelor timpuri era pregătit pentru o literatură făcută să provoace teama și să scoată la lumină sentimente obscure, inexplicabile. Mentalul epocii era dominat în bună parte de atracția spre mister, spre ocult. Însă trebuie făcută precizarea că proza lui Hoffmann reprezintă mult mai mult decât atât, are înțelesuri mult mai profunde, rămase, însă, în acel moment, inaccesibile marelui publicului, educat prin citirea foiletoanelor și romanelor gotice, în bună parte, în care supranaturalul își găsește în final o explicație logică, rațională, ale căror maestră fusese Ann Radcliffe. Dând la o parte un val superficial, care i-a făcut pe mulți să-l numească „Hoffmann al fantomelor”, trecând, deci, de un prim nivel al prozei hoffmanniene, se pătrunde într-o lume încărcată de semne și imagini care susțin, de fapt, un fantastic interior. Poate prea modern pentru timpul său, Hoffmann a putut fi înțeles abia mai târziu, însă cel puțin în Franța a marcat sensibilitatea unei întregi generații, aceea a autorilor romantici și nu numai de literatură fantastică (Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, mai târziu Guy de Maupassant, Charles Baudelaire etc.).

Povestirile lui Hoffmann propun și instaurează o nouă poetică, una a imaginarului; în epocă, autorul basmului *Der goldene Topf* (*Urciorul de aur*) este considerat un inițiator, alături de Victor Hugo, care desființase în *Prefața la Cromwell* regulile teatrului clasic, iar în *Orientales* (*Orientale*), pe cele ale poeziei clasice. Hoffmann este și el, deci, alăturat de criticii și de scriitorii francezi ai momentului, orientărilor noii școli¹⁶.

La Hoffmann, ca la E.A. Poe mai târziu, ca la Gérard de Nerval sau la Guy de Maupassant, fantasticul pune în scenă și analizează propria aventură interioară. Universul dualist, scindat al scriitorului german reflectă foarte bine problematica schizoidă a fantasticului, a omului modern chiar, împărțit între două mentalități de a vedea lumea¹⁷. De aici, existența a două tipuri de personaje, primele bucurându-se de ironia acidă a scriitorului, apariții șterse care nu întrețin nici o relație cu supranaturalul: directorul-adjunct Paulmann din *Der goldene Topf*, secretarul

¹³ Cf. Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, pp. 46-56.

¹⁴ *Idem*, p.54.

¹⁵ *Idem*, pp. 64-68.

¹⁶ Cf. P.-G. Castex, *op. cit.*, p. 46.

¹⁷ Cf. Jean Fabre, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992.

intim Tussman și consilierul Vosswinkel, din *Die Brautwahl* (*Alegerea unei logodnice*) ș.a. ; cealaltă categorie aparține exaltaților, sufletelor poetice : Anselmus (*Der goldene Topf*), Nathanaël (*Der Sandmann - Omul de nisip*), Edmund (*Die Brautwahl*), Elis Fröbom (*Die Bergwerke zu Falun - Minele din Falun*), zânele și magicienii care întrezăresc supranaturalul sau transformă, prin simpla lor prezență, ceea ce este banal în miraculos¹⁸. Și personajele feminine formează două grupe caracterologice, fiind clasificabile în virtutea aceleiași idei: aparițiile normale, cât se poate de terestre (Veronica, *Der goldene Topf*, Clara, *Der Sandmann*, Albertina, *Die Brautwahl*) ; aparițiile ideale (Serpentina, proiecție a visurilor și aspirațiilor studentului Anselmus), care ascund uneori sub masca perfecțiunii puteri și intenții malefice (Olimpia, în *Der Sandmann*).

Charles Nodier va crea, în literatura franceză, după exemplul personajului hoffmannian Anselmus din *Der goldene Topf*, un erou deopotrivă de adâncit în lumea visului și a reveriei, considerat de ceilalți un nebun – Michel, din povestirea *La Fée aux Miettes* (*Zâna firimiturilor* - 1832). În 1830, scriitorul revine la povestirea fantastică, adevărata sa vocație literară. Apăsător de neconținută trecere a timpului, nemulțumit de propria existență și de ceea ce se petrece în mediile apropiate lui, Nodier se refugiază într-un univers imaginar a cărui singură materializare vor fi cele câteva nuvele pe care le publică. Evadarea în somn, apoi uitarea, visul, disoluția realului, nebunia se întrepătrund în aceste scrieri, amintind în linii mari de stările echivalente caracteristice prozei lui Novalis și Hoffmann. Nodier recurge în mare parte la experiențele, la imaginația și la universul gândirii unui scriitor situat într-un alt spațiu existențial și mitic, mai matur, bântuit de vise și angoase numai ale lui. *La Fée aux Miettes* face parte din *Le Cycle des Innocents* (1830-1833). S-a afirmat că povestirea a fost inspirată și de *Klein Zaches, genannt Zinnober* (*Piticuț zis și Cinabru*) ori de *Prinzessin Brambilla* (*Prințesa Brambilla*), ambele aparținând lui E.T.A. Hoffmann. Însă evidentă este asemănarea dintre Michel și Anselmus, având amândoi o mai veche prefigurare în Heinrich von Ofterdingen, personajul lui Novalis. Romanul scriitorului german, ca, de altfel, și cele două povestiri, urmărește traseul inițiativ al eroului, fiindcă, printr-un proces cunoscut și mereu utilizat literar, la capătul oricărei călătorii, personajul tânăr, prin contactul nemijlocit cu realitatea, se va transforma, va putea să afle calea ce i-a fost destinată. Michel se va confrunta, la fel ca în *Der goldene Topf*, cu două personaje feminine, zâna firimiturilor și Folly Girlfree; ultima, asemenea Biondettei din *Le Diable amoureux*, vrea să-l abată pe erou din drumul său. Ca și în proza lui Hoffmann, personajele feminine sunt iarăși împărțite în două clase: reale și ideale. Serpentina și zâna – apărută sub două înfățișări, a bătrânei și a reginei Belkiss – îi susțin la nevoie pe cei care cred cu adevărat în idealul lor. Așa cum pe Heinrich von Ofterdingen un dor nemărginit îl va face să pornească în căutarea Florii Albastre, Anselmus trăiește doar pentru a găsi floarea de crin (simbolul purității, al paradisului), iar Michel, situat într-un spațiu diferit, atât sub aspectul mitic propriu-zis, cât și sub acela al simplei experiențe de viață, visează la „mandragora care cântă”. Învățătura care se poate extrage din aceste încercări, trăite altfel de fiecare erou, este până la urmă aceeași: pe cei

¹⁸ Ingeborg Köhler, *Baudelaire et Hoffmann*, Uppsala, 1979, p. 39.

prea slabi, căutarea idealului îi poate lesne doborî, simpla aventură transformându-se într-un joc periculos. Anselmus și Michel nu fac parte, însă, dintre ei, nu vor fi niște învinși, ca Nathanaël din *Der Sandmann* sau ca Raphaël de Valentin din *La peau de chagrin* (*Pielea de sâgri*) de Balzac, care vrea de mai multe ori să-și pună capăt zilelor. Mentalitatea care îi domină, așa cum observă Ingeborg Köhler în studiul citat, va fi, în consecință, aceea a unor luptători, conștienți fiind că nimic nu le va fi dăruit, că totul trebuie obținut prin luptă: "dans *Le Pot d'or*, l'archiviste Lidhorst montre le chemin à Anselme en disant: «Mais c'est exclusivement du combat que sortira ton bonheur dans une vie supérieure. Tu es en butte à des principes hostiles et seule la force intérieure avec laquelle tu résisteras aux tentations peut te sauver de l'opprobre et de la ruine». La lutte est donc représentée comme le sens même de la vie dans les **Märchen**, où le héros doit subir des épreuves pour conquérir le salut, comme dans *Le Pot d'or* et *Maître Puce*"¹⁹. Michel, personajul lui Nodier, nu este, totuși, ferit de angoase, chiar de tentațiile refugiului în tărâmul dezechilibrului psihic, al nebuniei. Nimeni nu poate ști exact dacă ceea ce povestește el s-a întâmplat cu adevărat sau este rezultatul unei alunecări anormale în fabulos, construcție imaginară a unei minți care percepe realitatea și reacționează într-un fel aparte. Este posibil, iarăși, ca scriitorul francez să se fi inspirat și din *Die Serapionsbrüder* (*Frații Serapion* - 1819-1821), o altă nuvelă a lui Hoffmann; aici, eroul Ciprian povestește despre discuțiile sale cu contele von P., care a înnebunit și își imaginează că ar fi reîncarnarea martirului Serapion. Ciprian încearcă să-l lecuiască de aceste iluzii, dar nebunul îi răspunde că are încredere doar în spiritul creator de viziuni interioare, nu și în principiul realității.

Chiar dacă Nodier se află uneori sub înrâurirea lui Hoffmann, el este un scriitor de o cu totul altă factură, poate lipsit de duritatea prozatorului german, căutând în literatură o protecție contra lumii exterioare. Grăunțele de inspirație primit de la Hoffmann, dar și din alte opere ale literaturii germane, va rodi într-un chip original, dezvoltându-se grație experienței directe a scriitorului și interesului său pentru vis și fantastic.

Într-un plan apropiat se situează Balzac, când publică, în 1830, *L'Elixir de longue vie* (*Elixirul de viață lungă*), povestire cu un subiect fantastic, nici prima, nici ultima de acest fel. Trebuie amintit că scriitorul, preocupat încă din anii tinereții de filosofie și mistică, se consideră un vizionar și își propune să descrie omul nu numai în relațiile sale cu semenii, ci și în relațiile cu lumea nevăzută²⁰. Fantasticul va răspunde, deci, nemăsuratei sale dorințe de cunoaștere, dar și unor ambiții ce prind viață prin personajele sale.

În ceea ce privește povestirea *L'Elixir de longue vie*, se pare că apropierea de romanul lui Hoffmann *Die Elixiere des Teufels* (*Elixirul diavolului*) se rezumă doar la titlu. În rest, mitul lui don Juan, pe care Balzac îl recrează într-o manieră originală, nu are nimic în comun cu istoria fratelui Médard. Scriitorul francez abordează, ca și Nodier, într-o manieră proprie fantasticul. Romanul *La Peau de chagrin* (1831) pleacă, incontestabil, de la un nucleu epic fantastic: tânărul Raphaël de Valentin primește de la un anticar o piele de sâgri, care se micșorează de câte ori

¹⁹ Ingeborg Köhler, *op. cit.*, p. 27.

²⁰ Cf. P.-G. Castex, *op. cit.*, p. 169.

acesta își exprimă o nouă dorință. Și, cum personajul nu își refuză nimic, ducând o viață agitată, talismanul său se va micșora în curând foarte tare. Raphaël nu își poate schimba destinul; el va dispărea odată cu ultimul petec de piele. Din punctul de vedere al elementului supranatural, romanul începe promițător; atmosfera și decorul sunt perfect adaptate cerințelor fantasticului, fiind dintre cele mai sumbre, ajutându-l pe cititor să pătrundă în lumea textului și a întâmplărilor insolite. Pielea de sagri, obiectul magic pe care Raphaël îl primește, nu întâmplător, într-un anticariat (loc înzestrat cu virtuți magice, ce apare și în alte povestiri fantastice), încărcat de obiecte foarte vechi, amintește de momentul în care Peter Schlemihl, personajul lui Chamisso, capătă de la omul în gri fatidica pungă cu bani. Ambii au devenit bogați, însă Peter își vinde umbra – care, în multe mitologii, echivalează cu sufletul – , iar Raphaël consimte să ofere în schimbul bogăției trecătoare scurtarea propriei vieți. În schimb, personajele care intervin în momentele critice din viața eroilor diferă mult. Omul în gri nu este altceva decât o întruchipare a diavolului. Motivul circulă frecvent în toate literaturile vremii. Bătrânul anticar din *La Peau de chagrin* nu reprezintă spiritul răului, ci este un înțelept, un contemplativ, o voce a destinului. Oricum, nu îl putem învinovăți de alegerea lui Raphaël. Mergând mai departe, punându-l în rezonanță cu teritoriul ambiguu al anticariatului, care reprezintă o lume închisă, un cerc, bătrânul poate simboliza Timpul, pentru că aici, în labirintul în care pătrunde eroul balzacian, durata și spațiul sunt ca și comprimate. În anticariat, el descoperă o întreagă lume care îl va face să se desprindă de real; la fel se va simți studentul Anselmus în grădina fermecată apărută în chip misterios în casa arhivarului Lindhorst. Însă comparația nu poate fi susținută decât la nivelul, mai puțin adânc, al senzațiilor încercate de cei doi tineri, cuprinși de reverie: Raphaël „[...] se desprinsese de viața reală, se înălță treaptă cu treaptă spre o lume ideală, pătrunse în palatele fermecate ale extazului, unde universul îi apărură în fărâmituri și linii de foc [...]”²¹; sau „Arhivarul dispăruse și Anselmus zări în fața lui numai o tufă uriașă de crini roșii înfocați. El stătea încremenit de vrajă, amețit de tot ceea ce vedea și de aromele dulci ale grădinii de vis [...]. Anselmus fu cuprins de un extaz nebun”²².

Revenind la E.T.A. Hoffmann, există în opera lui o temă circumscrisă, de asemenea, fantasticului, extrem de atrăgătoare: aceea a dublului, prezentă, de altfel, și la Chamisso, în *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Hoffmann era interesat de posibilitatea de dedublare care se ascunde în subconștientul fiecărui om, el însuși fiind ziua un funcționar corect, iar noaptea, un romantic pornit, grație propriului imaginar, în căutarea unei lumi ideale²³. Théophile Gautier, unul dintre tinerii scriitori care participă activ, în 1830, la evenimentele prilejuite de premiera piesei *Hernani*, este și el interesat de valul de fantastic care vine din literatura germană; influența lui Hoffmann asupra prozei fantastice a lui Gautier este detectabilă mai ales la nivel tematic: în povestiri precum *La Morte amoureuse* (*Moarta îndrăgostită*) sau *La Cafetière* (*Cafetiera*), dublul, vampirul, tablourile ce prind viață, strigoii sunt tot atâtea motive puse în scenă de autor,

²¹ Balzac, *Opere*, vol. I, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1955, p. 332.

²² *Urciorul de aur. Nuvela romantică germană*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 158, p. 160.

²³ Cf. Fritz Martini, *op. cit.*, p. 304.

parte dintre ele inspirate de proza lui Hoffmann. Ceea ce caracterizează povestirile fantastice ale lui Gautier este preocuparea scriitorului pentru amănuntele realizării tehnice a narațiunii. Povestitorul relatează de cele mai multe ori fapte la care a asistat sau pe care le-a trăit. În *La Cafetière*, textul este invadat dintru început de prea multe detalii ce vor să susțină fantasticul, oferindu-i o bază reală: drumul celor trei prieteni, odaia în care înnoptează naratorul și care va găzdui apariția spectrelor; totul va fi descris în mod minuțios, de la mobile până la ramele tablourilor din care vor ieși personajele. Se produce, însă, un efect invers și, în loc să se creeze atmosfera pregătitoare fantasticului, descrierile lui Gautier provoacă, în cazul de față, amuzamentul. *La Morte amoureuse* este o povestire mult mai bine realizată, pornind de la ideea dedublării, a cărei victimă va fi personajul principal; la fel ca în *Die Elixiere des Teufels*, un preot foarte convins până atunci de vocația sa se îndrăgostește de frumoasa Clarimonda; cititorul se întreabă, o dată cu personajul, dacă tânăra este o întruchipare angelică sau, mai curând, „sora” Biondettei din *Le Diable amoureux* de Cazotte; prins în mrejele ei, eroul duce o viață dublă, în timpul zilei fiind cast, apropiat de Dumnezeu, în timpul nopții lăsând, însă, deoparte sutana și trăind alături de Clarimonda în ritmul vertiginos al desfrâului; totuși, când descoperă adevărata identitate a Clarimondei, un vampir ce luase o înfățișare omenească, prelatul se hotărăște să exorcizeze răul.

În concluzie, la Gautier nu mai poate fi vorba de fantasticul idealizant, simbolic, apropiat de basm al romanticilor germani, nici de lumea personajelor pure și naive ale lumii textuale construite de Nodier. Descrierile sale au altă semnificație decât, de pildă, cele ale lui Balzac, care practică un alt fel de fantastic, apropiat de estetica realistă și răspunzând neobositei sale dorințe de cunoaștere. Descrierile balzacienne, inspirate din realitate, studiul atât de atent al fizicului și psihologiei personajelor nu contrastează cu procedeele sale de realizare a fantasticului, care nu sperie, nu irump brusc în real și sunt mai degrabă calculate, sugerate intelectual. Gautier, în schimb, sub influența esteticii parnasienne, deschide drumul povestirii fantastice prin explorarea posibilităților specifice textului fantastic bazate pe preocuparea pentru atmosferă și decor.

Am căutat să demonstrăm, selectând exemple din operele câtorva scriitori francezi, modul în care elemente ale fantasticului german s-au infiltrat și au intrat în reacție cu interesele estetice, cu gustul literar al unei categorii de scriitori francezi în perioada când romantismul câștigase deja două bătălii hotărâtoare.

Elanurile idealiste, redescoperirea folclorului și a trecutului medieval, sondarea eului și a adâncimilor sufletului găsesc în Franța acelor timpuri ecouri favorabile. De altfel, o literatură în care apăruse deja un roman ca *Le Diable amoureux* nu era străină de implicațiile și posibilitățile oferite de teritoriul fantasticului. P.-G. Castex observă că însuși Hoffmann a împrumutat de la Cazotte subiectul unei povestiri, *Spiritul elementar*, în care eroul se îndrăgostește nu de o silfidă, ci de o salamandă²⁴. Mai mult, fiecare scriitor francez a receptat influența germană în funcție de propria structură interioară, de propriul fond de idei estetice.

²⁴ P.-G. Castex, *op. cit.*, p. 41.

Charles Nodier, de exemplu, a fost între primii care au formulat opinii asupra conceptului de fantastic. Într-un timp când macabru, insolitul invadau pagină după pagină scrierile vremii, Nodier, atras și el de povestirile cu monștri, vrăjitoare și vampiri, știe să depășească simpla prezență formală, de decor, a acestor personaje, încercând să dea un sens mai profund, cu legături în realitate și în experiența directă, fantasmelor care îl bântuie. El se apropie, cu o remarcabilă intuiție, de stări pe care le considera drept alte „fețe” ale conștiinței: visul și nebunia. Legătura pe care o face între acestea, discutabilă, fără îndoială, este foarte productivă din punct de vedere literar.

Deși imaginea cea mai cunoscută a lui Balzac este aceea a scriitorului realist, creator al unor personaje care trăiesc de obicei doar în realitate, există în opera sa imensă numeroase aspecte care pun în lumină și alte intenții ale autorului. Prin ideile și gusturile sale, prin unele date ale creației sale literare, Balzac aparține și romantismului, mai exact unei zone a romantismului în care prezența unor trăsături ale fantasticului este firească. Philarrète Chasle nu se înșela atunci când scria: „C’était un voyant, non un observateur”²⁵.

Mitul personajului romantic, deși diferă mult de la unul la altul, îi apropie pe acești scriitori. Imaginea eroului tenebros al lui Byron se transformă, capătă acum alte tendințe; în schimb, scriitorii la care ne referim se înscriu între creatorii unei alte tipologii, proprie mișcării romantice. Această tipologie va dispărea, însă, la Th. Gautier, care, prin proza lui, marchează trecerea spre o a doua etapă a fantasticului, în care influența germană, în special aceea a lui Hoffmann, se va disipa treptat spre a face loc unui alt tip de univers imaginar, mai realizat din punctul de vedere al structurii, acela prezent în opera lui E.A. Poe.

Bibliografie

1. Balzac, H. de, *Opere*, vol.I, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1955, traducere din limba franceză de Pericle Martinescu și Petre Solomon.
2. Cazotte, Jacques, *Le diable amoureux*, Cher, Editions Gallimard, 1981.
3. Gautier, Théophile, *Avatar și alte povestiri fantastice*, Univers, 1973, traducere din limba franceză de Andreea Dobrescu-Warodin.
4. Hoffmann, E.T.A., *Opere alese*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, traducere din limba germană de Valeria Sadoveanu și Al. Philippide.
5. Hoffmann, E.T.A., *L’Homme au sable*, traduction de l’allemand de Geneviève Bianquis, Paris, Aubier-Flammmarion, 1968.

²⁵Idem, p. 169.

6. *Urciorul de aur. Nuvela romantică germană*, vol. I-II, București, Editura pentru Literatură, 1968, traduceri din limba germană de I. Cassian-Mătășaru, Laura Dragomirescu, Al. Philippide și Alice Voinescu.
7. Walpole, Horace, *Castelul din Otranto*, București, Editura Minerva, 1982, traducere din engleză de Georgeta Pădureleanu.
8. Castex, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José-Corti, 1951.
9. Decottignies, Jean, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1973.
10. Fabre, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992.
11. Köhler, Ingeborg, *Baudelaire et Hoffmann*, Uppsala, 1979.
12. Martini, Fritz, *Istoria literaturii germane*, București, Univers, 1972, traducere din germană de Eugen Filotti și Adriana Hass.
13. Propp, V.I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, Univers, 1973, traducere din limba rusă de Radu Nicolau.