

Mariana Dan



FANTASTIKA
U RUMUNSKOJ
KNJIŽEVNOSTI



Anđeli za njen fantastični doprinos

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

INSTITUTE FOR BALKAN STUDIES

SPECIAL EDITIONS N^o 63

"3 T"

Mariana Dan

FANTASTIC
IN ROMANIAN
LITERATURE

Editor in chief

NIKOLA TASIĆ

Corresponding member, Serbian Academy of Sciences and Arts

Director, Institute for Balkan Studies

BELGRADE 1997

SRPSKA AKADEMIJA NAUKA I UMETNOSTI

BALKANOLOŠKI INSTITUT

POSEBNA IZDANJA 63

"3 T"

Mariana Dan

FANTASTIKA
U RUMUNSKOJ
KNJIŽEVNOSTI

Odgovorni urednik

NIKOLA TASIĆ

dopisni član SANU, direktor Balkanološkog instituta

BEOGRAD 1997



**Knjiga je štampana uz finansijsku pomoć Ministarstva za nauku
i tehnologiju Republike Srbije**

Recenzenti

**Akademik Eudžen SIMION
Prof. dr Ivan DIMIĆ
Prof. dr Miodrag STOJANOVIĆ**

Korice

Marko NIKOLIĆ

Ilustracije

Oliver TOMIĆ

Tehnička obrada

Milivoj SVETIĆ

Lektor

Leposava ŽUNIĆ

Tehnički urednik

Kranislav VRANIĆ

Štampa

"3 T"

Lole Ribara 12, Beograd

Sadržaj

UVODNA REČ	9
Od usmenog predanja ka fantastici	25
Gala Galaktion	31
Jon Agrbićanu	35
Mihail Sadoveanu	38
Vasile Vojkulesku	41
Štefan Banulesku	50
FANTASTIKA KAO PANDAN REALIZMU	59
Niku Gane	61
Jon Luka Karadale	62
Jon Minulesku	71
Čezar Petresku	74
Adrijan Maniu	82
Vasile Beneš	85
Aleksandru Filipide	86
Oskar Lemnaru	94
Meditativna fantastika	97
Mihaj Eminesku	101
Liviju Rebreanu	118
Mirča Elijade	123
Laurenciju Fulga	161
POETSKA FANTASTIKA	169
Đib Mihajesku	174
Matej Karadale	175
Jon Vinea	182
Maks Bleher	186

Emil Bota	189
Đelu Naum	190
ZAVRŠNA REČ	195
POGOVOR — Postaviti istinska pitanja (Euđen Simion)	201
FANTASTIC IN ROMANIAN LITERATURE (SUMMARY) ..	205
IZVORI I LITERATURA	212

„Ne bi me tražio – da me nisi našao, odavno!... ”



UVODNA REČ

Po svoj prilici, francuska poslovice "Qui s'excuse s'accuse" može se primeniti i na rumunsku književnost. Književna kritika u poslednjoj deceniji je u tom smislu "opravdala", ali i "optužila" stariju književnu kritiku, koja je sumnjala u to da se povodom rumunske književnosti uopšte može govoriti o postojanju bilo kakvih fantastičnih radova. U osvrtu na neke od tih starijih, ali glasovitih ocena, moramo se setiti tvrdnji Đorđa Kalineskua (George Calinescu), u kojima je izrazio sumnju da neuobičajeni radovi pate bilo od nedostatka vokacije ili od diletantizma; još dalje je otišao Euden Lovinesku (Eugen Lovinescu), odričući Mihaju Emineskuu (Mihai Eminescu) čak i epiku, smatrajući je mimetičkom. Nešto iskreniji, Pompiliju Konstantinesku (Pompiliu Constantinescu) izjavljuje otvoreno da je njegov negativan stav prema delu *Gospođica Kristina (Domnișoara Cristina)* Mirče Elijadea (Mircea Eliade) posledica ličnog otpora prema takvoj vrsti književnosti. Čak i Aleksandru Filipide (Alexandru Phillipide), pesnik, književni kritičar i... značajan autor upravo fantastične proze, smatrao je i sam pod uticajem preovlađujućih sudova tadašnje kritike da je rumunski duh "organski" neprilagođen za fantastično (izuzimajući jedino Emineskua). Naš savremenik, kritičar Adrijan Marino (Adrian Marino), u svom izuzetnom *Rečniku književnih ideja*, smatra da rumunska književnost raspolaže takvim vrednostima da ne mora posezati za dodatnim kvalitetom fantastičnog.

Prva obuhvatnija studija koja se odnosi na ovu problematiku jeste knjiga Serđua Pavela Dana (Sergiu Pavel Dan) *Rumunska fantastična proza* (1975), koja ne počinje optuživanjem stavova prethodnih kritičara (iako cela njegova studija praktično poništava pomenuta kritička

mišljenja) već njihovim opravdavanjem, ili bar obrazloženjem razloga za postojanje takvog stava u prethodnoj književnoj kritici. Premda je ta kritika samo površno dotakla prave književne motivacije, ona je ipak uočila jednu specifičnost rumunske duhovnosti uopšte: "... našem narodu ipak su bliži osećanje za meru, zdrav humor i latinska sklonost ka racionalnoj bistrini od sklonosti prema tajnovitosti himera. Moguće je, takođe, da mi, osim u nekoliko slučajeva, nemamo *autore* fantastike. Međutim, itekako imamo epska ostvarenja (to jest, *dela*) bogata u izrazu i često sasvim originalna u poređenju s modelima koji su ušli u klasiku velikih svetskih književnosti. Posredi je, zapravo, jedan lažni problem, koji se, po našem saznanju, i ne postavlja u drugim kulturama. Nema sumnje da, ako uopšte postoji neka književnost koja ima dovoljno kvaliteta, bez potrebe da poseže i 'za dodatnim kvalitetom fantastičnog', to je francuska književnost. I eto, u ovom slučaju, bre-menita racionalna dimenzija svojstvo naroda srodnog po temperamentno-stvaralačkoj obdarenosti, ne pojavljuje se kao protivrečnost u odnosu na umetničke činioce koji odstupaju od preovlađujućih. Da li su doslo-vno fantastični autori: Prosper Merime, Balzak, Mopasan? Po svoj prilici ne. Bitna je u Francuskoj okolnost da su ovi prozni pisci dali nekoliko prvorazrednih fantastičnih dela, i to bez nekih naročitih sklonosti. Pravo govoreći, nije nikakva tajna da se među odlikama snage jedne kulture nalazi i polivalentnost preokupacija." ¹

Kao i u slučaju drugih književnosti, predmet kritičkog rada o fantastici u rumunskoj književnosti neće biti minorni i opskurni pisci, već sami klasici.

Izgleda odveć paradoksalno, bar na prvi pogled, da jedan od najznačajnijih predstavnika rumunske fantastične proze može biti Jon Luka Karadale (Ion Luca Caragiale), veliki satiričar, inače neprijatelj mistifikacija bilo koje vrste. Lista klasika koji su pisali fantastične priče obogaćuje se, dalje, dvojicom velikih realista, koji su označeni i priznati kao takvi: Liviju Rebreanu (Liviu Rebreanu) i Čezar Petresku (Cezar Petrescu). Drugo lice rumunske fantastike javlja se u delima nekih pisaca koji oklevaju da joj odrede granice, ali za koje fantastično

1 Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti 1975, 10.

predstavlja samu fizionomiju ili, čak, definiciju dela. Imamo ovde na umu najrazličitije pisce, kao što su, na primer, Mihail Sadoveanu ili Matej Karađale (Mateiu Caragiale). Postoje, takođe, pisci kao što su Urmuz, Jon Vinea (Ion Vinea), Maks Bleher (Max Blecher), Đelu Naum (Gellu Naum), Emil Bota (Emil Botta), koji stvaraju pravu tradiciju fantastike nadrealističkog ili poetskog tipa, a da ne pominjemo pri tom pisce velikog formata kao što su Vasile Vojkulesku (Vasile Voiculescu) ili Štefan Banulesku (Ștefan Bănulescu), koji i sami daju značajan doprinos strukturi fantastične književnosti u smislu njene najsolidnije tradicije. Ako bismo, s druge strane, propustili da pomenemo fantastičnu prozu Mihaja Emineskua, to bi značilo "amputirati" tu stranu njegovog stvaralaštva, koja se nikako ne može zanemariti, s obzirom na činjenicu da je to delo značajno kako samo po sebi, tako i po nenadmašnom uplivu koji će, kada je o fantastici reč (i teorijski i praktično), izvršiti na druge autore, od kojih je najznačajniji Mirča Elijade.

Olakšavajuće okolnosti koje bi opravdale stav starije kritike književne fantastike mogu se naći i ako se ima u vidu sama priroda fantastičnih tekstova. Može se reći da su oni najraznovrsniji: tu se zajedno nalaze bajke, metafizičke priče, tekstovi s filozofskom dimenzijom, parabole, avanturističke priče ili, pak, tekstovi pisani s neizbežnom namerom da izazovu stravu. Stoga velika većina modernih definicija počinje razlaganjem koncepta fantastičnog na njegove sastavne pojmove (čak i na širem, svetskom planu, fantastici se danas ukazuje više poverenja i ona je češće nego ranije predmet posebnih studija). Baveći se poglavito najrazličitijim oblicima imaginacije, kao što su: čudotvorno, feerično, onirično, fabulozno, čudnovato, naučnofantastično, fantastika poseduje neuporedivu mogućnost kombinovanja tih oblika. Po mišljenju Nikolaja Manoleskua (Nicolae Manolescu), u njegovom *Predgovoru* antologiji rumunskih fantastičnih priča na francuskom, pod naslovom *Récits insolites*,² upravo ta crta stvara znatnu teškoću: da se fantastika razmatra i procenjuje "po sebi". Ta teškoća je utoliko veća ukoliko kritička metodologija želi da bude preciznija i restriktivnija. Drugo svojstvo fantastike jeste da se lako može raščlaniti na sastavne

2 *Récits insolites de Mihai Eminescu à Ana Blandiana, préface de Nicolae Manolescu*, Editura Minerva, București 1983.

ili približne elemente, s kojima inače ima dosta sličnosti. Kao što ukazuje Žan BelmenNoel (Jean Bellemin-Noel)³ u svom tekstu *Notes sur le fantastique*, neretko se dela definišu kao fantastična onda kada ne znamo kakvo tumačenje treba dati događajima koji su u njima opisani. U tom smislu, fantastična dela se suprotstavljaju realističkim delima koja izražavaju opšteprihvaćeno mišljenje o stvarnosti spoljnog sveta i njegovim pojavnim i sazajnim oblicima. I pošto romaneskno, po definiciji, predstavlja imaginarno kao realno, fantastika dodatno i istovremeno baca sumnju na tu vrstu realnosti, ostavljajući čitaoca dezorijentisanim, bez mogućnosti da događajima da neko objašnjenje.

Sumnja ili *neodlučnost* su ključne reči u predstavljanju mehanizma fantastičnog u radu Cvetana Todorova *Uvod u fantastičnu književnost*.⁴ To je teorijski rad koji je postao referentna tačka u svakoj raspravi o žanrovima. Postupajući, zapravo, krajnje restriktivno (premda je ta studija napisana na vrlo umešan i privlačan način), on mehanizam fantastičnog, ipak, svodi na zapitanost u vezi s *prirodom događaja* koji se zbivaju i na odgovor objašnjenje koje proističe iz takve zapitanosti. Ako neobični događaji dobijaju neko objašnjenje koje se uklapa u racionalno i u demistifikaciju događaja, onda nemamo pred sobom tekst iz oblasti fantastike, već iz oblasti čudnovatog (*étrange*). Ako se, pak, objašnjenje događaja svrsta u oblast natprirodnih zbivanja, onda tekst opet nije fantastičan, već je čudesan (*merveilleux*). Po Cvetanu Todorovu, pravi fantastični tekst do kraja zadržava *neodlučnost* u razjašnjavanju izloženih događaja, s obzirom na to da bilo koje od ta dva tumačenja (prirodni ili natprirodni uzroci) može dovesti u pitanje postojanje fantastičnog kao takvog. Postavljaju se na taj način dva bitna antinomska odnosa: 1) fantastično kao suprotno čudnovatom i 2) fantastično kao suprotno čudesnom. Ta dva odnosa na kraju se, ipak, približavaju neprimerenosti, redukcionizmu kojem ovaj teži. Nikolaje Manolesku je u pomenutoj studiji sasvim tačno primetio da, iako se s pravom može govoriti o odnosu suprotnosti između fantastičnog i čudnog, ne može se, ipak, uspostaviti isti odnos između fantastičnog i čudnovatog; da se, štaviše, fantastično i čudno-

3 Jean BelleminNoel, *Notes sur le fantastique*, Littérature n° 8, décembre 1972.

4 Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București 1973.

vato neprestano nalaze u izvesnom odnosu saradnje. Igra tajni u bajkama (u kojima je akcent na komponenti čudesnog) razlikuje se umnogome od one u fantastičnim radovima. Jer, ako bajke pretpostavljaju naivno prihvatanje događaja, kontinuitet i poverenje, čudesno tu postaje nešto što se podrazumeva, dok su fantastični tekstovi koji se razlikuju od čudesnih prožeti čudnovatim bez koga, uostalom, fantastično ne može ni da opstane (razume se po sebi da su neobični događaji u isto vreme i čudnovati).

Na tom planu diskusije o objašnjenju fenomena fantastičnog možemo produbiti perspektivu ako u obzir uzmemo mišljenje drugog francuskog književnog kritičara, Rožea Kajoaa (Roger Caillois).⁵ Po njemu, felerično predstavlja dodavanje čudesnog univerzuma svetu stvarnosti "dodavanje" koje, ipak, ne remeti ovaj svet i ne uništava mu koherentnost. Suprotno tome, fantastično ne samo da ne bi bilo prihvaćeno, već bi prouzrokovalo skandal, procep i pukotinu u okviru stvarnog sveta u smislu uobičajenog, svakodnevnog shvatanja tog sveta. Razlika između čudesnog i fantastičnog bila bi, ukratko, sledeća: u prvom se slučaju čak i ne postavlja pitanje interferencije ova dva sveta (jer se oni od samog početka razdvajaju i razlikuju, kao što se, na primer, odvajaju i razlikuju ulje i voda), dok se u drugom slučaju skandal u fantastičnim radovima događa upravo zbog prožimanja realnog i nadrealnog. Ako susret stvarnog i nestvarnog stvara tenziju, radovi koji pripadaju feeričnom spajaju se na način koji tu tenziju smanjuje, dok pravi fantastični radovi neguju i pojačavaju tu tenziju.

Iz do sada rečenog proizlazi da nijedna definicija fantastičnih tekstova ne može da zaobiđe osnovni kriterijum, ni nužno postojanje dve vrste inkompatibilnih događaja. Čak i više nego kriterijum, sam odnos koji nastaje između ta dva sveta jeste način postojanja fantastičnog teksta, jer fantastično nije, kao što se na prvi pogled čini, odvajanje od stvarnog, već odnos između prirodnog i natprirodnog. Manolesku pribegava klasifikaciji fantastičnih tekstova, koja je i originalna i prihvatljiva, i to sledeći trag signala koji dati tekst sadrži, a u vezi s fantastičnim. Pri podeli ovog rada na poglavlja imali smo u vidu, pored ostalog, i sugestije ovog kritičara.

5 Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, București 1971.

Manolesku identifikuje tri osnovna slučaja. U prvom slučaju reč je o tekstovima u kojima signali predstavljaju eksplicitne pokazatelje koji ukazuju na redosled koji se razlikuje od realnog: nalazimo se, dakle, na tlu čudesnog. Tu spadaju bajke u kojima se bez oklevanja koriste čak izvesni obrasci, verbalni ili narativni, koji igraju nedvo-smislenu ulogu signala: "Bilo jednom" itd. Na taj način, ne praveći nikakvu zbrku, čudesno, feerično i mitsko ulaze u oblast prirodnog: čudesne priče predstavljaju, tako, svet potpuno odvojen od stvarnog sveta, poput izdvojenog ostrva ili visoko ograđene tvrđave. Budući lišeni bilo kakve interferencije s oblašću prirodnog, što je preduslov fantastičnog, radovi iz žanra bajki ne predstavljaju predmet našeg istraživanja. U drugom slučaju, gde prisustvujemo susretu realnog s nerealnim i gde se krećemo na terenu "čudnovatih" priča (po Todorovu), signal se pojavljuje bilo sa zakašnjenjem ili, pak, na samom kraju, u obliku razjašnjenja. To je proserde koji podseća na policijske romane, a razjašnjenje dolazi sa zakašnjenjem upravo zato da bi omogućilo građenje atmosfere iščekivanja i gradaciju šoka, iznenađenja: u okvirima svetske književnosti, priče Edgara Alana Poa najilustrativnije su u tom pogledu.

U trećem slučaju signal se uopšte ne javlja, uprkos činjenici što je došlo do susreta između realnog i irealnog. U rumunskoj i svetskoj književnosti, Mirča Elijade i Đelu Naum predstavljaju klasike takvog pristupa fantastičnoj priči. Iako se, posebno kod Elijadea, nailazi na bezbroj aberantnih komponenti prostora i vremena koje se često suprotstavljaju važećim fizičkim zakonima, ne može se, ipak, naći nikakav pokazatelj koji bi upućivao na razloge za nastajanje takve vrste fenomena, koji bi mogao odigrati ulogu signala ili bilo kakvog nagoveštaja za čitaoca. Na taj način u igri ostaje bilo koja vrsta objašnjenja. Međutim, tekstovi veoma često sadrže mnogo objektivnih elemenata, tako da se na kraju ipak može precizirati šta se dogodilo, jer se objašnjenje ne prepušta čistoj subjektivnosti čitaoca. Ono što nam se čini važnim jeste činjenica da fantastično u ovom slučaju ne ide putem koji je prethodno odredio signal i na taj način ostaje vezano za viziju sveta koju određeno društvo ima u datom trenutku. Ovaj posebni slučaj ističe, zapravo, jednu opštevažeću i primenljivu situaciju u hronološkom smislu. Danas je opštepriznata i prihvaćena činjenica da su izve-

sne naracije bile primane tokom istorije kroz različite "optike". Izvesni mitovi su, na primer, u prošlosti bili realne priče i primani su kao takvi. U doba kad su zamkovi predstavljali živu stvarnost, a ne turističku atrakciju kao danas, sasvim je izvesno da su gotski romani i sami bili bliži stvarnosti. Danas ove priče teže da se svrstaju čak u prvu kategoriju, u kategoriju fantastičnog s prethodno datim signalom, kao bajke ili, u svakom slučaju, kao njima sasvim srodna dela. Ako su nekada bila u modi kobna mesta sa fantomima i vampirima koji su stvarali natprirodnu, misterioznu atmosferu, danas, u doba kad vlada nauka, javljaju se, uprkos toj nauci ili paralelno s njom, psihologističke i psihologizirajuće studije, antropološka istraživanja kulture ili duha. Otkrivena je orijentalna kultura (u poslednje vreme je to čak postalo moda), koja se oslanja na duhovno polje koje ne podleže materijalnim zakonima i čije zakone današnja nauka ne može da obuhvati i objasni. Tako se stiže do situacije u kojoj dominira dvosmislenost, gde se hipnoza smatra naučnim fenomenom (zbog toga što se može ponoviti pod sličnim uslovima kao što, uostalom, zahteva definicija nauke), dok se, na primer, telepatski fenomeni, koji se ne mogu proveriti u istim uslovima, isključuju iz nauke. Isto tako, danas, u doba kad takođe vlada službena nauka, može se konstatovati paradoksalno neverovatan porast interesovanja za horoskope, obnavljanje interesovanja za magijsku praksu, koju je moderna civilizacija odavno napustila.

Sve te činjenice, uzete zajedno, dokazuju ako ništa drugo a ono stalno interesovanje ljudi za tajnovito, i to je nesumnjiva stvarnost. Ako i ne može da objasni potrebu za fantastičnim, to stanje bar dokazuje da se ona nije smanjila. Ono što bi pri nekom pažljivijem osmatranju moglo da izgleda lišeno kontinuiteta, ispada na kraju samo jedna "nužna" stvaralačka izmena, hronološki posmatrano, koja izražava odnos između fantastičnog teksta i opštevažećeg shvatanja sveta u datom trenutku. Fantastično se često suprotstavlja tom "službenom" shvatanju. Danas, na primer, u doba otuđenja modernog čoveka, fantastika je najpogodniji način da se izrazi to stanje otuđenja, ona otkriva sve akutniju potrebu pojedinca da upozna i svet i sebe kao duhovno biće nepotčinjeno zakonima tehničke civilizacije koji ga stežu i sputavaju. Današnja fantastika se veoma često manifestuje kao najpogodnije sredstvo čoveka da (sebi) dokaže da je on nešto više, da je iznad civilizacije koju je sam stvorio.

Savremena kritika je, u svojim pokušajima da definiše fantastiku, pobjegla optici posmatranja upravo tog odnosa između lične svesti i sveta, procenjujući fantastične naracije po kriterijumu, ako tako možemo reći, objektivnosti/subjektivnosti jedinke, heroja priče, koji postaje žrtva neuobičajene situacije. Ako je reč o situaciji kad spoljni razlozi utiču na ličnost iz priče, situacija se definiše kao *fantazmagorična*, dok se situacija u kojoj nemir ličnosti nastaje kao rezultat unutrašnjih povoda definiše kao *fantazmatična*. Žan Belmen-Noel koji u pomenutom radu koristi ovu terminologiju, pozajmljuje, u stvari, ovaj drugi izraz (*fantasmatique*) iz psihoanalize. Frojd takvo stanje definiše kao "l'étrangement inquietant", što predstavlja, zapravo, povratak nekih događaja koje svest odbija, a koji su se taložili u podsvesti. Povratak, najčešće u iskrivljenom i stravičnom obliku. To vraćanje potiskivanog odvija se obično u tekstu koji opisuje, na primer, neki san otvorenih očiju, ili košmar, ili psihotični delirijum. U takvim slučajevima, jezik teksta prihvata oblik psihičkog stanja "buncanja" i tu ostaje otvoreno pitanje da li takav tip diskursa osvetljava neke zone humanog više nego usvojeni diskurs racionalne kulture. Neki pisci (rumunska književnost ima značajne predstavnike u ovom pogledu) koriste slobodne asocijacije ideja, slika, reči, kao i opsesivnih psihičkih stanja, i to ne u "psihotičnom" smislu kao takvom, već kao "stvaralačku" slobodu koja književnom tekstu utiskuje originalnu strukturu, neretko poetičnu, sa snažnim i raznorodnim stilističkim otiscima (J. Vinea, M. Bleher, E. Bota, Đ. Naum itd.).

Ova dva tipa književnosti (*fantazmagorična* i *fantazmatična*) podrazumevaju izvesno doziranje i pomeranje akcenta u okviru teksta kao takvog od objektivnog ka subjektivnom. Fantastična književnost je, po našem mišljenju - možda više nego bilo koja druga, s obzirom na činjenicu da teži da bude "efektna" gotovo u celini književnost akcenata. Ako, na primer, akcent pada na saznavnu vrednost, onda pred sobom imamo tekst koji bi se mogao definisati kao filozofska fantastika; a ako ne naginje sklonosti prema zastupanju teze, onda je skoro sigurno da se upućuje ka profanom. Drugi tip fantastične književnosti je, bez sumnje, onaj koji se služi folklornom inspiracijom, s korenima u narodnim običajima koji se i danas praktikuju na Balkanu, a fantastična književnost ovog žanra veoma je plodotvorna kod Rumuna. Najzad, postoji u rumunskoj književnosti kao i u svetskoj, uostalom fantastika nastala

kao pandan realističkoj književnosti i, kao što smo podvukli na početku ovog rada, ta fantastika je delo upravo autora realističke književnosti. Sva tri pomenuta tipa fantastičnog mogu biti obuhvaćena takozvanom "fantazmagoričnom" književnošću, a s obzirom na činjenicu da rumunska književnost nosi nasleđstvo prave tradicije apsurdna i avangarde, ona istovremeno sadrži i bogatstvo dela književnosti fantazmatičnog tipa, koja u znatnoj meri predstavlja produžetak ove tradicije.

Nezavisno od pomeranja akcenta u okviru fantastične naracije, nezavisno od stepena "objektivnosti" događaja, zajednički imenitelj svih fantastičnih tekstova nalazi se u činjenici da se u tekstu pojavljuje jedna ličnost protagonista, koji postaje žrtva događaja. U *Uvodu u fantastičnu književnost* Cvetan Todorov opširno analizira čitav niz pojava koje se odnose na ličnosti iz fantastičnih tekstova i, insistirajući uglavnom na jednoj tematskoj tački gledišta, otvara moguću raspravu o temama *ja i ti* (kako ih on naziva). Kod prvih je reč o odnosu čoveka sa svetom i one se zasnivaju na upitanosti o granici između materije i duha. Ovaj princip će neminovno voditi brisanju granica između subjekta i objekta, naziranju nekih posebnih uslovljenosti i, napokon, preobražaju vremena i prostora. U drugom slučaju, posmatra se odnos između čoveka i njegove želje, te time i odnos s njegovim podsvesnim, odnosno, s onim drugim, s bližnjim, osvetljavaju se ljudska struktura i ljudska ličnost. Kao što ukazuje Joan Vultur, u rumunskoj književnoj kritici Jon Biberi je bio među prvim autorima koji su se bavili ovom problematikom. Povodom nje on kaže:

"Umetničko uobličavanje fantastičnog u smislu stanja duha, podleže korišćenju opštih tema i sredstava koje se uobičajeno susreću kod svih autora fantastične književnosti. Tema dvojnika, s korespondentom u fantomima, motivi psihoze i halucinacije, mučenja i smrti, zločina, misteriozne bolesti, sveopšte nesreće (čuma), ružnog sna, natirodnog, magije, mesmerovskog magnetizma, ili drugih mitova i alegorija, pojavice se u fantastičnoj književnosti uporedo s narodnim predrasudama, s naučnim predviđanjima fantastične prirode..." (naše podvlačenje).⁶

⁶ Ion Biberi, *Literatura fantastică*, u: *Eseuri*, Editura Minerva, 1971, 108; apud. Ioan Vultur, *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Editura Minerva, 1987, 64, 65.

Pored ovih tema događaja na koje ukazuje Biberi, Joan Vultur skreće pažnju i na učestalost sledećih situacija:

"... pojava i susreti s neobičnim bićima, koja se ne pojavljuju u svakodnevnom životu ili koja se smatraju imaginarnim, povratak nekih nestalih, sučeljavanje s magijskim snagama, izmena stanja humanog objekta (udvostručavanje ličnosti, reinkarnacija), prekid prirodnog protoka vremena i upad u prošlo ili buduće vreme, neočekivano ostvarenje nekih zamisli, smisao snova, trenutni preobražaj prostora, pojava nekih predmeta koji postaju kobni, magijsko dejstvo, itd."⁷

Tematski aspekti fantastičnih naracija mogu biti gotovo neiscrpan predmet rasprava, jer, kao što ukazuju svi kritičari koji su se bavili fantastikom (i trudili se da ponude, svaki sa svoje tačke gledišta, prilično iscrpne liste sa temama fantastike), ovaj žanr izmiče nekim klasifikacijama koje bi se mogle smatrati definitivnim. Razlog za to je u samom postojanju i evoluciji fantastike u vremenu, što sa svoje strane pretpostavlja migraciju motiva, kao i njihovo restrukturiranje u radovima različitih rasprava i značenja. Upravo ta preuzimanja i preinačavanja, prikazana kroz važne varijacije na semantičkom planu, čine tematsku klasifikaciju nepotpunom i imaju manjeviše orijentacioni značaj (tematske klasifikacije mogu biti neiscrpane). Shvativši nedostatke tematskih klasifikacija, kao i metodološke klopke koje otuda proističu, čak i kad je reč o prestižnim autorima kao što su Cvetan Todorov, Rože Kajoa, Luj Vaks (Louis Vax) ili, u rumunskoj književnosti Serđu Pavel Dan, Joan Vultur pokušava da zaobiđe problem i, budući da je bio obuzet mehanizmom stvaranja, predstavljanja i percepcije fantastičnih tekstova, pribegava njihovom sistematskom "demontriranju".

Osnovno pitanje na koje Vultur pokušava da odgovori u svom radu jeste kako se organizuju teme u fantastičnim diskursima, bilo kakve da su. Neprestano obuzet idejom da je autor fantastičnog dela imao na umu stvaranje utiska autentičnosti događaja, kritičar se osvrće na smišljeno organizovanje fantastičnog teksta u smislu stvaranja neobičnog *efekta*. On s pravom konstatuje da diskurs narativnog, fiktivnog teksta, za razliku od tekstova koji pripadaju "ozbiljnom" diskursu, stvara sopstveno unutrašnje referencijalno polje. Ako se u okviru

7 Ibid., 63.

"ozbiljnih" ili "tranzitivnih" diskursa (kao što bi rekao kritičar i estetičar Tudor Vianu) određuju vertikalna pravila spoja između jezika i stvarnosti, u slučajevima fiktivnih diskursa ta se pravila uglavnom zanemaruju, a nastaje čitav niz "horizontalnih konvencija", specifičnih za svaki tip fikcije ponaosob. Kad je reč o fantastičnom diskursu kao takvom, jedna od konvencija kojima se reguliše (na veoma složen način) funkcionisanje fantastične komunikacije i konstituisanje tekstualnog sveta jeste *realnost opisanih iskustava*. Suprotno bajci koja događaje smešta u univerzum udaljen od univerzuma čitaoca, fantastični tekst implicira stvarnost događaja, mogućnost njihovog zbivanja, tako da se dobar deo diskursa organizuje oko napora da se događaji prikažu kao *verodostojni*, da se prikazanim zbivanjima da pečat autentičnosti. I, bilo da je reč o tekstovima u kojima se autor pojavljuje kao svedok, bilo da je protagonist doživeo opisani događaj, ili se koriste "autentična" dokumenta sve se svodi na nameru da se stvari kanališu ka jednom jedinom cilju: iz opisanog teksta treba da proizađe da su događaji u svemu mogući, iako su neobični, jedinstveni i neverovatni. Svi faktori u priči koji imaju ulogu da daju *svedočanstvo* o opisanim događajima u suštini su u funkciji *objašnjenja razloga* koji su do njih doveli. Cilj tih objašnjenja je da ublaže neverovatnost događaja koja bi bez tih "uslovljavajućih poluga" bila odviše napadna. To svojstvo teksta da deluje ubedljivo što je, u stvari, jedna od osnovnih crta fantastike kojom se obezbeđuje njena verodostojnost ne razlikuje se previše od prastarog principa koji je formulisao Aristotel: "Umesto mogućih događaja kojima je teško verovati, bolje je izabrati nemoguće događaje koji imaju izgled verovatnoće."⁸ Ova opštevažeća tvrdnja kada je u pitanju književna fikcija može se, u okviru fantastičnog teksta, dovesti u vezu s naporom autora (i teksta) da deluje ubedljivo i da *predstavi istinitim neke događaje koji su, u stvari, zbunjujući*. Ta je strategija neophodna zbog toga što "u suštini, na nivou opisanog sveta, fantastika razvija strukturu kontrasta, antinomiku, paradoksalno u odnosu na opšteprihvaćena saznanja".⁹

8 Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei R.S.R., București 1965, 90.

9 Ioan Vultur, *op. cit.*, 87.

Dvojako određivanje događaja - odnosno njihovo predstavljanje kao autentičnih i realnih uporedo s utvrđivanjem onih njihovih svojstava koja ih čine neobičnim, znači nesigurnim i sumnjivim - ističe paradoksalnu strukturu fantastičnog. Želja da se deluje ubedljivo, sama po sebi u funkciji autentičnosti događaja, nije cilj, već, pre svega, sredstvo. Zbog mogućnosti da se događaji uklope u sekvencu prihvatljivu sa aspekta sazajnog, cilj bi bio širenje horizonta "mogućeg".

Tako posmatrano, fantastično cilja, iza čvrstine koju može da ostvari pomoću jezika, na konkretnu konfrontaciju različitih diskursa u okviru jedne kulture. Diskurzivne opcije (kao što bi, na primer, bili magija, okultizam, spiritizam) koje opovrgavaju opšteprihvaćeni *Weltanschauung* podržavaju praktično nepobitan događaj. U svojoj opširnoj teorijskoj studiji (najopširnijoj koju je do sada jedan rumunski književni kritičar posvetio problemima fantastike), i pošto je dotakao sve probleme mehanizma fantastičnog teksta, Vultur uspeva da pređe na dijahroničnu perspektivu. On, tako, dolazi do zaključka da svaka epoha ima jednu vrstu "sazajnog prtljaga" sačinjenog od ukupnosti ideja, verovanja i perspektiva, koje sve zajedno usmeravaju ka dobro determinisanoj ontološkoj, logičkoj, aksiološkoj viziji stvarnosti, te da fantastično redovno nastaje kroz suprotstavljanje ovom kodu. Nameće se onda zaključak da predstavljeni događaj *ne samo da je fiktivan već je (štaviše), na neki način, ontološki inkompatibilan s iskustvenim svetom čitaoca.*

Takav ugao gledanja na fantastiku, ma koliko bio privlačan, sadrži, po našem mišljenju, izvesne nedostatke onda kada se pristupa njegovoj praktičnoj primeni. Tako, na primer, uzor analize jednog fantastičnog teksta (reč je u ovom slučaju o *Magičnoj ljubavi* Vasile Vojkuleskua), iako poučan, ne može se uopštavati i, prema tome, ne može biti primenljiv, ni sinhronično, ni dijahronično, jer se odnosi na samo jedan modalitet fantastičnog. Kao što smo već rekli, dešava se da više modaliteta fantastičnog u više slučajeva opstaje zajedno, pri čemu ostavljamo po strani činjenicu da je fantastika, tokom vremena, doživela izvesnu evoluciju, dobijajući pri tom u kompleksnosti. Pitanje koje se postavlja odnosi se na način na koji se pravi razlika između njenih modaliteta postojanja i na kriterijume po kojima se to čini. Analiza uzeta kao primer ne kazuje ništa ili gotovo ništa o fantastici fantazmatične prirode, koja zauzima značajno mesto u rumunskoj

književnosti. Ovaj metod pristupa, kada je dijahroničan, daje rezultate u onoj meri u kojoj uvažava proces recepcije (odnosno odbacivanja) fantastičnih tekstova od strane rumunske publike (i kritike), što ilustruje očitom omiljenu ideju studije da se fantastično nalazi u odnosu opozicije prema opštevažećem sociokulturološkom kodu (što je, uostalom, sasvim jasno i bez ove opširne studije) i da je upravo ta činjenica jedan od glavnih razloga koji su uslovlili zakasneli i otežan prijem ovih tekstova. Po našem mišljenju, ontološka inkompatibilnost fantastike i iskustvenog sveta čitaoca u određenoj epohi i problem recepcije fantastičnog teksta treba posmatrati kao dva odvojena i u dobroj meri različita problema zato što je, analogno tome, u drugim evropskim zemljama recepcija fantastičnih tekstova obavljena ranije iako je i tamo fantastika bila definisana kroz odnos opozicije prema opštevažećoj epistemi. Ako bismo prihvatili usku korelaciju između prirode fantastike i njene recepcije, vratili bismo se opet na početak diskusije gde smo pokazali da je, po mišljenju nekih kritičara, fantastika bila inkompatibilna s "latinskom sklonošću prema racionalnoj bistrini".

Budući da je ne možemo svesti na samo jednu shemu ili na samo jedan mehanizam jer je ona u svojoj suštini veoma složena (kao, uostalom, i sva beletristika) i izrazito dinamična - o fantastici se može reći da se njen cilj ne svodi na prikazivanje ili ilustraciju samo jedne istine. Konstatacija Nortropa Fraja (Northrop Frye) "da je književnost kao i matematika jezik, a da jezik, sam po sebi, ne predstavlja nikakvu istinu, premda nudi mogućnost izražavanja neograničenog broja istina"¹⁰ može isto tako dobro da se primeni i na fantastičnu književnost. Slično mišljenje, premda implicitno iskazano, može se naći i kod Adrijana Marina, koji u svom *Rečniku književnih ideja* konstatuje da se, štaviše, "tehnika ostvarivanja fantastike integralno nadgrađuje nad čin književnog stvaralaštva",¹¹ s tim što je, u slučaju fantastične književnosti, reč samo o nekoliko specifičnih "nijansi".

10 Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Editura Univers, București 1972.

11 Adrian Marino, *Dicționarul de idei literare*, Editura Eminescu, București 1973, 681.

Fantastična književnost, prema tome, nije ni periferna, ni doktrinarna, ni senzacionalna književnost, kako su je donedavno optuživali. Uprkos mnogim tehničkim književnim prosedeima, čija učestalost ostaje diskutabilna, autentična fantastična dela ne mogu se svesti na jednu stvaralačku shemu niti, pak, na jedan stvaralački "recept". Štaviše, budući da je fantastična književnost jedan kompleksan model beletristike, pristupati joj isključivo sinhronično ili isključivo dijahronično u okviru jedne književnosti značilo bi gubiti tokom "demonstracija" dobar deo celine dela, onog što je u tom delu inherentno. I premda je ona, kao nijedan drugi književni žanr, u opoziciji prema opštevažećem socio-kulturološkom kodu, uz istovremenu težnju ka širenju horizonta "mogućeg", proučavanje fantastične književnosti ne može se, ipak, svesti ni na tu opoziciju, kao što se ne može svesti ni na moduse fantastične perspektive o postojećem svetu u datom vremenu. Uz implicitno postojanje *Weltanschauunga* od izvesnog trenutka, fantastična književnost dobija u kompleksnosti tokom vremena ne samo zbog njegovog širenja, već i zbog evolucije narativnih tehnika (čije je mnoštvo zane-marila Vulturova studija) koje se, kao nigde drugde u književnosti, nalaze u organskoj vezi s izvorima nadahnuća. Očigledno je da u isto vreme postoje i zajedno opstaju naracije folklorne, mitsko-magijske inspiracije i, na primer, naracije filozofske, senzacionalne ili nadrealističke inspiracije (iako teorijske sinhronične studije fantastike često zanemaruju ovu činjenicu), koje se ne mogu svesti na jednu stvaralačku shemu. Jer, iako fantastika veoma često pribegava neobičnim efektima, njen cilj ostaje širenje horizonta "mogućeg". A ova se intencija neraskidivo vezuje za iznalaženje čitavog niza prosedeja, tehnika i situacija. Kad je, međutim, reč o rumunskoj književnosti, fantastični su se radovi gotovo od samog početka vezali za omiljene "oblasti" koje se nalaze u strogoj vezi s izvorima inspiracije fantastike i koji su, tokom vremena, dobijali u širini i kompleksnosti. Tu, na primer, nesumnjivo postoji fantastična književnost folklornog porekla, potom ona koja je plod realističke inspiracije, kao što postoji i jedna parnasovska, poetična ili nadrealistička. Iako smo u ovom uvodu predstavili jednu moguću opštu shemu nastajanja fantastičnih efekata, ipak smatramo da se oni različito manifestuju u različitim tipovima fantastične književnosti. Sledstveno tome, nastojaćemo da u ovom radu pratimo rumunsku

fantastičnu književnost i iz dijahronične i iz sinhronične perspektive kroz njenu prirodnu evoluciju, i to polazeći od raznovrsnih izvora inspiracije. S te tačke gledišta, njena klasifikacija biće prikazana u sledećim poglavljima, onako kako to sama građa nameće.



OD USMENOG PREDANJA KA FANTASTICI

Počeci fantastike vezani su za početke književnosti. Iz razloga koje smo opširnije naveli u uvodnom poglavlju, ovaj rad će samo ovlaš dotaći problem čudesnog, književnost tipa bajki ili narodnih knjiga. Pa ipak, kad je u pitanju stvaralaštvo s tako bogatim folklorom kao što je rumunska književnost, bilo bi nemoguće da se ne ocrta jedan snažan i jasno definisan pravac kao što je mitološka fantastika. On je, čak, jedna od karakteristika rumunske književnosti u širem smislu i daje joj poseban pečat u poređenju s drugim književnostima. Začetak rumunske fantastike vezan je, pre svega, upravo za saznanje o postojanju bogate narodne književnosti čudesnog i potrebu da se ona zabeleži kako bi se sprečio njen nestanak. Ta činjenica predstavlja jednu vrstu predistorije rumunske fantastike, a prvi pokušaj da se ona vrednuje pripada Nikolaje Filimonu (Nicolae Filimon), koji je 1862. godine objavio *Roman Năzdrăvan*, što se podudara s čuvenim pozivom upućenim tadašnjim književnicima da postupe na isti način, radi upoznavanja s tim narodnim blagom. Tako nastaju antologije koje sastavljaju Petre Ispiresku (Petre Ispirescu), I. K. Fundesku (I.C. Fundescu), D. Stančesku (D. Stăncescu) i I. Pop Reteganul.¹

Ove inicijative rumunskih književnika nisu bile usamljene ako se posmatra širi evropski plan. Iako smo potvrdili da se počeci fantastične književnosti poklapaju s počecima književnosti uopšte, nastanak fantastike kao takve, stvarane svesno i nasuprot drugim žanrovima (naročito realističkom), predstavljao je književni fenomen koji većina istraživača smešta na kraj XVIII veka. Tek u sledećem veku ona se, za-

1 Cf. Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București 1975, 122.

hvaljujući romantičarskoj književnosti, nameće javnom mnenju, na evropskom planu.

Pokret prosvetiteljstva, kojim je obeležen XVIII vek, svojom materijalističko-mehanicističkom koncepcijom, odustajanjem od metafizike i napadom na religiju, doveo je krajem XVIII veka do otvaranja nekih novih književnih perspektiva.² Za razliku od pređašnje klasicističke vizije, jedna od glavnih ideja doktrine romantizma jeste stanje suprotnosti,³ budući da je cilj umetnosti da prikaže beskonačnost u konačnom, da izrazi neizrecivo, misteriju. Euden Tudoran (Eugen Tudoran) u svojoj knjizi *Eminescu* napominje da su romantičari, "pripisujući fantastici poetsko značenje, od njenog suprotstavljanja realnosti napravili jedan modalitet poetičke transpozicije, jednu metaforu, u ispremeštanju značenja od realnog ka imaginarnom".⁴

Nagoveštena u engleskom gotskom romanu, inaugurisana u francuskoj književnosti romanom *Zaljubljeni đavo* Žaka Kazota (Jacques Cazotte), fantastika se kristališe tako da stiže književno priznanje posredstvom dela nemačkih romantičara, pre svega Hofmana (Hoffmann). Iz generičkostrukturne perspektive, fantastično se ukazuje kao rezultat artikulisanja verodostojne priče, orijentisane ka prikazivanju neposredne stvarnosti (na način kako se razvijala u doba prosvetiteljstva), i čitave serije elemenata pozajmljenih iz legende, bajke, mita, koji pripadaju kolektivnom imaginarnom.

Zanimanje za mit, bajku, legendu, kao i za narodne tvorevine uopšte predstavlja jedno od usmerenja svojstvenih romantizmu i ono je zastupljeno u svim nacionalnim pokretima.

Primenjujući na istraživanje i interpretaciju mitova one ideje koje su nudili predstavnici prosvetiteljstva radi otkrivanja porekla racionalnog, evropski romantizam je, u stvari, pribegao *ponovnom vrednovanju i osavremenjivanju ogromnog nasleđa mitova, verovanja, tradicija* itd., koje je crkva smatrala paganskim. Posledica toga je da dihotomiju *sakralno/profano* smenjuje dihotomija *imaginarno/racionalno*.

2 Rani romantizam jenskog kruga koji su animirala braća Šlegel.

3 O tome govori Fridrih Šlegel u čuvenom fragmentu 116, u časopisu *Athenaeum*.

4 Eugen Tudoran, *Eminescu*, Editura Minerva, București 1972, 72.



U rumunskoj književnosti dogodilo se nešto slično. Prestavši da veruju u fabulozno, ljudi su zadržali neokrnjeno zanimanje za natprirodni, senzacionalni epos, tragajući za njim drugde. Na skali opšte prijemčivosti, mesto mita je u tom trenutku zauzimao legendarni epos koji više odgovara epskoj shemi priče čoveka koji je došao u dodir s natprirodnom stvarnošću. Za razliku od tipičnog (egzemplarnog) mita, legenda približava i što je još važnije naglašava natčulnu avanturu, pružajući nam varijantu neobičnog, odista blisku autentičnoj fantastici.

Aleku Ruso (Alec Russo) ubraja se među prve pisce u rumunskoj književnosti koje su privlačile narodne legende. Tokom jednog putovanja 1839. godine u planine Neamc (Munții Neamțului), Ruso beleži legende *Gavranova stena* (*Stânca corbului*) i *Lipov kamen* (*Piatra teiului*). Prva pribegava istorijskom scenariju, a druga mitološkom, da bi se objasnio naziv dve bizarne stene, a obe priče sadrže implikacije verovanja, slika i predstava heterogenog porekla. Prvobitno napisane na

francuskom jeziku, a štampane na rumunskom znatno kasnije (1868) u prevodu Vasile Aleksandrija (Vasile Alecsandri), ove su priče za nas zanimljive jer nagoveštavaju modalitet koji će kasnije postati jedan od glavnih načina stvaranja fantastike u rumunskoj književnosti.

Iako je u književnom krugu "Junimea" odbio fantastičnu novelu Mihaja Emineskua *Jadni Dionis* (*Sărmanul Dionis*), Nikolaje Gane (Nicolae Gane, 1838-1916) i sam piše nekoliko fantastičnih novela čija je struktura slična strukturi Rusoovih priča. Takve su: *Lov* (*Vânătoarea*), *Atman Baltag* (*Hatmanul Baltag*), *Sveti Andrej* (*Sfântul Andrei*) i *Blago sa Raraua* (*Comoara de pe Rarău*). Za razliku od Rusoa, on uspeva da artikuliše neke strukture koje su bliže fantastičnom. U delu *Blago sa Raraua* (štampanom 1868. godine) takode su opisani bizarni put i stene. *Gospodino kamenje* (*Pietrele Doamnei*) dovodi do značajne promene za fantastiku - uvodeći na scenu jedno lice koje nije sam autor. S druge strane, on opisuje magični i zlokobni karakter jednog mesta sa blagom, koje se prepliće s jednim tragičnim događajem novijeg datuma. Nesrećni karakter događaja obeležen je i olujom koju je pretrpco glavni junak jedan mladić i njegov vodič, čovek iz tih krajeva. Približavajući se konstrukcijama fantastičnog "klasičnog" tipa, druga novina koju je uveo Gane jeste izvesno rastojanje od ispričanih događaja, iako priča snažno odiše moralizatorstvom i legendarnošću.

Kao što smo, međutim, napomenuli, romantizam u svom zanimanju za folklor nije mogao da se ograniči samo na izvesna preuzimanja i izbore, čak ni onda kad je unosio izmene. Ne bi trebalo zaboraviti da su Nemci stvorili *Märchen* (kulturnu bajku), u skladu sa svojom potrebom da načine jedan viši žanr koji bi omogućio i višu sintezu poezije i filozofije. U rumunskoj književnosti prvi pokušaj pripada ne slučajno Mihaju Emineskuu koji je 1870. godine objavio *Făt-Frumos din lacrimă*,⁵ u kome se nemački uticaj oseća naročito u sklonosti prema gotskom i sumornom. Ova priča je istovremeno i superiorno vrednovanje ru-

5 Făt-Frumos - glavni junak većine rumunskih bajki koji se odlikuje izuzetnom lepotom, pameću, dobrotom itd. *Făt-Frumos din lacrimă* - mladić postao od suze.

munskog folkloru, preradenog na način specifičan za Emineskua, gdje postoje mnogi elementi koji čine tkivo lirskog Emineskuovog stiha.

Drugi klasik rumunske književnosti, Joan Slavić (Ioan Slavici, 1848-1925), objavio je 1872. godine delo *Vila zore (Zăna zorilor)*, koje po snažnom stilu i naravoučeniju čini prethodnicu kasnijim novelama.

Vrhunac kulturne varijante žanra ostvario je drugi velikan rumunske književnosti, pisac Jon Kreanga (Ion Creangă, 1839-1889). Mešavina realizma i fabuloznog, s akcentom na lokalnim bojama elementi su po kojima se priče Jona Kreange razlikuju od narodnih. Kritičar Đorđe Kalinesku ne preza da ga nazove "Floberom Humuleštija".⁶ *Harap Alb* je izuzetno originalna priča, kako s tačke gledišta jezika i stila, tako i po posebnoj zanimljivosti opisanih događaja, te s pravom ostaje vrhunsko delo rumunske kultne bajke, prava Odiseja primenjena na specifičnom prostoru.

Uporedo s tim pravcem, u rumunskoj književnosti se javlja jedan paralelan tok koji se, takode, na specifičan način, svrstava uz bok fantastike. Uporedo s promenom episteme, kad ljudi prestaju da veruju u fabulozno porekle stvari, javlja se neka vrsta *antibajke*, čija se zanimljivost smešta uglavnom u dijaloge između protagonista, od kojih jedni pripadaju svetu svakodnevnog, a drugi "onostranom" svetu kome se prilazi napadno. Otuda i karakterističan smisao za motiv nadmetanja između čoveka i, na primer, đavola ili smrti itd., koji su došli sa one strane. Pobednici su, naravno, protagonisti "odavde", s tim što ovaj žanr obogaćuje književnost uglavnom naturalističkim prikazivanjem običaja. Tipološki posmatrano, ovaj žanr odustaje od *Făt-Frumosa*, zamenjujući ga prividno nespretnim tipom *Pakalom (Păcală)*, koji se u raznim vidovima javlja u pričama sledećih autora: Negrucija (Negruzzi) *Toderică*, Emineskua *Ludi Kalin (Călin nebunul)*, Kreange *Dănilă Prepeleac* i *Ivan Turbincă*, Slavića *Pakala u svom selu (Păcală în satul lui)*, Karadalea *Kamuca, uvrnut čovek (Cămuță om sucit)*, kao i Negoica Jona Minuleskua (Ion Minulescu) u priči *Berberin kralja Mide (Bărbierul regelui Midas)*.

6 Humulești - moldavsko selo, Kreangino rodno mesto.

muskog folkloru, prerađenog na način specifičan za Emineskua, gde postoje mnogi elementi koji čine tkivo lirskog Emineskuovog stiha.

Drugi klasik rumunske književnosti, Joan Slavić (Ioan Slavici, 1848-1925), objavio je 1872. godine delo *Vila zore* (*Zăna zorilor*), koje po snažnom stilu i naravoučeniju čini prethodnicu kasnijim novelama.

Vrhunac kulturne varijante žanra ostvario je drugi velikan rumunske književnosti, pisac Jon Kreanga (Ion Creangă, 1839-1889). Mešavina realizma i fabuloznog, s akcentom na lokalnim bojama elementi su po kojima se priče Jona Kreange razlikuju od narodnih. Kritičar Đorđe Kalinesku ne preza da ga nazove "Floberom Humuleštija".⁶ *Harap Alb* je izuzetno originalna priča, kako s tačke gledišta jezika i stila, tako i po posebnoj zanimljivosti opisanih događaja, te s pravom ostaje vrhunsko delo rumunske kulturne bajke, prava Odiseja primenjena na specifičnom prostoru.

Uporedo s tim pravcem, u rumunskoj književnosti se javlja jedan paralelan tok koji se, takode, na specifičan način, svrstava uz bok fantastike. Uporedo s promenom episteme, kad ljudi prestaju da veruju u fabulozno poreklo stvari, javlja se neka vrsta *antibajke*, čija se zanimljivost smešta uglavnom u dijaloge između protagonista, od kojih jedni pripadaju svetu svakodnevnog, a drugi "onostranom" svetu kome se prilazi napadno. Otuda i karakterističan smisao za motiv nadmetanja između čoveka i, na primer, đavola ili smrti itd., koji su došli sa one strane. Pobednici su, naravno, protagonisti "odavde", s tim što ovaj žanr obogaćuje književnost uglavnom naturalističkim prikazivanjem običaja. Tipološki posmatrano, ovaj žanr odustaje od *Făt-Frumosa*, zamenjujući ga prividno nespretnim tipom *Pakalom* (*Păcală*), koji se u raznim vidovima javlja u pričama sledećih autora: Negrucija (Negruzzi) *Toderică*, Emineskua *Ludi Kalin* (*Țălin nebunul*), Kreange *Dănilă Prepeleac* i *Ivan Turbincă*, Slavića *Pakala u svom selu* (*Păcală în satul lui*), Karadalea *Kanuca, uvrnut čovek* (*Cănuță om sucit*), kao i Negoica Jona Minuleskua (Ion Minulescu) u priči *Berberin kralja Mide* (*Bărbierul regelui Midas*).

6 Humulești - moldavsko selo, Kreangino rodno mesto.

Junaci ovih priča volc život, prepredeni su, šaljivčine, pa čak i razvratni, ali istovremeno razoružavaju svojom bistrinom i dobrotom. Zla stvorenja, iako raspoložu natprirodnom moći, pate od neizlečive gluposti, što ih sprečava da postanu opasna (kao što su, na primer, davoli u priči *Ivan Turbinka*, ili drugovi *Harap Alba*). Ističući da neprikosnoveni izraz pravog zla nisu natprirodna bića, protagonisti ukazuju na činjenicu da ljudi, u stvari, treba da se čuvaju... samih ljudi, kakvi su Čosa (Spanul), Crveni Car (Împăratul Roșu), ili svekrva sa tri snahe (kod Kreange), a kod Slavića, u priči *Glupi Petrea (Petrea Prostul)*, čak i lopovi pobegli iz "carevih apsana" u Beču. Skoro redovno, protagonisti ovih priča su okorele neženje (*Stan Pășitul* Jona Kreange ili *Păcală în satul lui* Joana Slavića), koji se nose mišlju da batile avanture i da se skrase pored žene.

Kod Minuleskua berberin postaje poznat zato što se nije pomirio s tim što cela zemlja ignoriše činjenicu kako kralj ima magareće uši. Iako Minulesku za razliku od svojih prethodnika odustaje od tradicionalnog feeričnog aparata, a u prilog jednom čudnovatom fantastičnom u pravom smislu (u *Berberinu kralja Mide*, činovnik s čuđenjem opaža podudarnost svih časovnika u glavnom gradu), ipak pamfletska karadaleovska širina sugeriše da je ovde reč, pre svega, o socijalnoj satiri, ostvarenoj uz pomoć izražajnih sredstava neobičnog.

Novela Oskara Lemnarua (Oscar Lemnaru) *Čovek koji je prodao svoju tugu (Omul care și-a vândut tristețea)* bliža je Hofmanovoj metafizičkoj burleski. S nijansom romantične ironije, namenjene ublažavanju barokne razvučenosti fabuloznog, ova novela predstavlja mesto gde se dodiruju bajka i prirodno čudno. Junak Ulrih, pristojan činovnik, sklapa pakt sa Satanom kako bi svoju tugu dao u zamenu za veselje, smeh i radost. Satanska Visost ili Vražja ekscelencija (kako Lemnaru šaljivo naziva đavola, slično Kreanginom obraćanju: "Vaša nečasnosti") čestita klijentu na smelosti da se pobuni:

"... protiv tog oca koji brine o tebi trideset godina i koji se zove država, za kap originalnosti koja ti je omogućila da u ovim godinama prihvatiš jedan preokret svesti o univerzumu, o svetu, o moralu i da prihvatiš revoluciju u svojoj karijeri za sve to nagradiću te nezamislivo."(n.p.)

Iako je cilj kome teži sličan onome koji slede Negrucci, Kreanga ili Karadaale, Oskar Lemnaru ne ismeva natprirodno, već ga glorifikuje, nalazeći u tome svoj životni cilj, a zanimljivo je da davo više nije antropomorfnu biće, već postaje neka vrsta genija vatre, čiji opis predstavlja antologijsku stranicu rumunske književnosti.

Na prvi pogled se čini da se nalazimo sa stanovišta predmeta našeg istraživanja u oblasti najkategoričnijeg negiranja fantastike. Jer, ako fantastična proza podstiče nadmetanje između našeg svakodnevnog, običnog života i nečeg što nam izmiče i što bi moglo biti manifestacija "onostranog" sveta (a to takmičenje skoro uvek ima ulogu da uništi naš mir), ove, da ih tako nazovemo, "contes philosophiques" dovode na scenu davola ili smrt da bi ih preobrazili u operetske likove i da bi, posluživši se suprotnošću, uzdigli čoveka kao jedinstveno i najviše čudo. S druge strane, sadejstvo ovog tipa književnosti sa fantastičnom prozom kao takvom, preko klasičnih autora rumunske književnosti toga žanra, predstavlja kamen temeljac građevine namenjene Gordijevom čvoru postojanja, koji je fantastika sama.

Gala Galaktion

Gala Galaktion (Gala Galaction, 1879-1961) začetnik je *mitske dimenzije dunavskog prostora*, "jedan ravničarski Sadoveanu".⁷ Privučen željom da priča, s naglašenim smislom za boju, legendarnu prošlost, bajku, i pod uticajem teološkog obrazovanja, Gala Galaktion piše 1902. godine *Kalifarov mlin (Moara lui Califar)*, delo koje je izvršeno u rumunsku varijantu *Antologije fantastične novele* Rožea Kajoaa i koje, bez sumnje, predstavlja vrhunsko delo fantastične književnosti svih vremena. Inspirisan balkanskim folklorom, pričom koju je u detinjstvu slušao od svog oca, Galaktion u svojoj noveli sledi mitološko čudo i folklorno-fabulozno. Pisana izuzetno rafiniranom tehnikom, novela namerno i neprekidno održava košmarnu atmosferu između sna i stvarnosti.

7 Ovidiu Ghidirmic, *Proza românească și vocația originalității*, Editura Scrisul românesc, Craiova 1988, 62.

Reč je o jednom ukletom mlinu i jezeru i o starcu koji je svoju dušu prodao Satani "za ne znam koliko vekova života", koji iskušava mladiće davolovim blagom. Tako dolazi na red i Stojča, siromašni mladić, koga takođe privlači mogućnost da se obogati. Zahvaljujući crnoj magiji, Stojča postaje zarobljenik sna u kome provodi ceo jedan život pun zadovoljstva. Grubo vraćen u stvarnost, kao i sve žrtve pre njega, baca se u jezero da bi u njemu našao svoj kraj. Za razliku od prethodnika, međutim, Stojča ubija tvorca svoje začaranosti.

U najautentičnijoj tradiciji balada, autor tvrdi da je reč o nekim događajima "iz davnih, zaboravljenih vremena", što su se zbili "kraj jedne prastare šume" koju pamte samo scoski starci. Međutim, nije samo vreme faktor koji se ne može kontrolisati: mesto radnje ima arhaičan prizvuk: selo Alautešt i mesto Kaprištea označavaju začaranu zonu. Jer, u kamenitoj zemlji među korovom "samo je davo orao brazde rogovima". Takođe, u skladu s narodnom tradicijom koja izbegava da imenuje đavola, njega nazivaju: Nikiperča, Nekrst, Najba, Mrak. Ti okviri legendarno čudesnog zadržavaju se i u portretima koji nose pečat sažetih opisa iz balada. Stojča je "stasa kao hrast, čeličnih ruku, bistar koliko ti je drago", dok je Kalifar - "siva brada, obrve suve mahovine, nos sovin kljun". Šuma, kao nesigurno mesto, podseća na germansku mitologiju. Ali ono što Galaktion preuzima iz evropske fantastike, to je savršena tehnika dočaravanja konfuzije između sna i stvarnosti i zamisao da je sasvim moguće da je reč o snu u snu. Posle nekoliko sati hoda kroz šumu, Stojča se umori i legne da predahne. Zaspao je sa suncem na vrh opanaka a kad su mu sunčeva koplja doprla do očiju, on se budi. Od tog trenutka uopšte nismo sigurni da li se radnja događa u snu ili u stvarnosti. Istražujući do krajnosti mogućnosti oniričkog, Galaktion će maestralno održati osećanje konfuzije. I tako se u priči Stojča navodno probudi i stiže do mlina gde umiva oči začaranom vodom iz jezera po nagovoru vrača. U tom trenutku se čini (ponovo dvosmislena situacija) da se budi, ali izgleda da se buđenje odvija takođe u snu, kad oseća da su mu sunčeva koplja doprla do očiju. Činjenica da magično iskustvo počinje s dodirnom nečiste vode osporena je činjenicom da početak sna (odnosno ono što će se dogoditi od tada pa nadalje) koincidira sa istim buđenjem iz šume, koje je pripovedač već jednom opisao. Na taj način,

predložena je (ne i potvrđena) ideja da se sam susret s Kališarom odigrava u snu. I tako, ono što će uslediti, biće neka vrsta *sna u snu*, neka vrsta opomene Stojči koja bi mu skrenula pažnju na to šta bi mu se moglo dogoditi ako bi išao do ukletog mlina. Posle "pranja očiju" nastupa neočekivan obrt: Stojča sreće na ivici šume Teklu, bojarovu kćerku koja beži od medveda koga jure lovci. Oženivši se Teklom, naš heroj postaje bojar Stojča, a zatim sledi priča o pravom patrijahalnom životu, koji se prekida dolaskom Tatara. Druga mogućnost bi bila da ova priča, ovog života koji koincidira sa snom drugog života, predstavlja čudno sećanje na neki prethodni život. Posle buđenja, Stojča postaje siromašni kravar, suprotstavlja se mlinaru i, pošto mu na jednom mostiću razbije glavu batinom, baca se i sam u vodu. Priča ni u jednom trenutku ne objašnjava da li je momak stigao do mlina ili je samo sanjao tu priču.

Kopka Radvanului je druga Galaktionova novela, u kojoj autor dostiže vrhunac fantastičnog i za koju književni kritičar Đorđe Kalinesku smatra da je hofmanovska, ako ni zbog čega drugog, a ono zbog njenog spekulativnog kraja. Sastavljena po manje učenoj strategiji nego prva novela, ova je priča inspirisana temom slične legende. Ono što možda smeta današnjem čitaocu jeste suviše opširan uvodni deo, napisan po ukusu čitalaca iz prošlog veka, koji su zahtevali "inscenaciju" radnje. Zasnovana na motivu mogli bismo reći arhetipu "zabranjenog voća", priča se bavi istorijom tragične ljubavi između violiniste Mura i princeze Oleana. Ova legenda je mogla biti delo jednog pastira sa katuna čobanina Oanče a namera joj je da objasni zagonetku u vezi s jednim *zlokobnim mestom*. Kočija sa sviračem Mura i princezom Oleanom pada u reku Olt na sam dan princezine svadbe, čime bi se podrazumevalo da se ljubav heroja ostvarila u smrti. Sviračeva violina se zapali i pluta vodama Olta. Vladika osvećuje kobno mesto i davljenici izlaze na obalu s dnom kotla na glavama. Za razliku od prethodne priče, ova novela, koja se bavi ilustrovanjem jedne toponimije, uklapa se, po svoj prilici, u spoljašnji, hroničarski način pričanja.

Lopov Andrej (Andrei Hoțul) nešto je slabija priča, s obzirom na to da se autor kao crkveno lice nekako udaljava od čudesne fantastike u korist čudesno-ekumenskog. Građena na ideji da ponudi primer izbaavljenja jednog čoveka koji je činio zla dela, priča opisuje kako Andrej,

čuveni pljačkaš crkava i ubica kaluđera, jednog dana stiže do crkvice koju čuva monah. Pošto pusti naoružanog lopova da uđe, monah zatvara Andreja i izlazi pod izgovorom da ide kući da donese molitvenik. Baca zatim ključ, a u crkvu koja je postala tamnica vraća se tek - posle sto godina. Tek nakon pričešća, telo lopova pretvoriće se u prah. Iako se Galaktion bavio takvom temom, čini se da sama priča nema neku naročitu parabičnu namenu, jer njena neobičnost nije smišljena da bi ideja pridobila pristalice, već da zaintrigira. U sličnim pričama, kao što su, na primer, *Majka Rahela (Maica Rahila)*, ili *Sestra Veronika (Sora Veronica)*, umetnička strana je ipak ispod željenog nivoa.

Neosporna Galaktionova vokacija za fantastično ukazuje nam se ponovo u priči *U šumi Kotošmane (În pădurea Cotoșmanei)*. Pribejavajući opet šumi kao mestu događaja, ova balada se udaljava od bajke i približava karakteristikama realističke verodostojnosti. Iako je radnja ponovo smeštena u prošlost, ona se odvija na dobro definisanoj osnovi Rumunske Zemlje pri kraju fanariotske vladavine, savremene istorijskim ličnostima Tudora Vladimireskua i Jankua Žianua. Heroji priče, desetorica trgovaca, časte se pošto su zaključili dobre poslove u gradiću Raureni. Neizvesnost počinje već u tom trenutku zbog toga što ih podilaze žmarci pri pomisli da ih put do kuće vodi kroz jezovitu šumu Kotošmane, gde se moraju zaustaviti radi odmora. Ne spava samo Mantu Miu, koji cilja puškom u spodobu za koju se ispostavlja da je neki strani vrač, poznati lopov koji nosi šubaru od lisičje kože i ima crnu mrtvačku ruku kojom obavlja svoje vradžbine. Ovde nije senzacionalna sama pojava zlog namernika, već njegov identitet. I ovde se koristi tehnika iz priče *Kalifarov mlin* u smislu baladne tradicije, s tim što se ona više ne koristi na početku, već u epilogu, gde se objašnjava da je vrač ubijen i sahranjen zajedno s onom čudnom rukom koja mu je služila za vradžbine. U zemlji se tada s bukom otvorila rupa slična zmijskoj i prisutni su se prekrstili, shvativši da je mrtvačka ruka prosvrdlala zemlju do samog dna pakla.

Druge priče Gala Galaktiona za nas su manje značajne, s obzirom na to da je njihov smisao bliži paraboli. Takve su, na primer, priče: *Od nas do Kladova (De la noi la Cladova)*, *Na putu ka grehu (În drumul spre păcat)* i *Roksana (Roxana)*.

Priča *Gloria Constantini*, zasnovana na motivu ukletog blaga i kobnog sporazuma s paganskim relikvijama, na visokom je umetničkom nivou. Konstantin Fjerasku, sin trgovca i Turkinje, sanjalačka priroda, napustiće postepeno sva zanimanja kojima se bavio i, opsednut arheološkom strašću, hoće da otkrije basnoslovno blago dobija u priči edipovsko značenje čoveka koji je rob sudbine. Sa svojom himeričnom opsesijom, on se zaljubljuje u suprugu svoga brata. Upravo na mestu gde su se nalazili ljubavnici, nazire se blago. Istinski neobičan smisao (prisustvo blaga) prepliće se sa simuliranim neobičnim i izražava simbol (bogatstvo je isprepletano s telesnim iskušenjem). Tragičan kraj, tipičan za fantastičnu novelu, ostaje dvosmislen: na probušenom bratovljevom čelu nalazi se rimski novčić sa natpisom "Gloria Constantini".

Ne pristupajući semanatorističkom⁸ pokretu koji je bio na vrhuncu u njegovoj mladosti, a kasnije odbijajući ekstremnu nacionalreligioznu orijentaciju Nikifora Krajnika (Nichifor Crainic), Gala Galaktion je ostavio rumunskoj književnosti dela visoke umetničke vrednosti zahvaljujući kako sposobnosti da vlada tehnikom fantastike na zavidnom nivou, tako i svojoj brizi za jezik, koji se odlikuje kultom metafore i uzbudljivom liričnošću.

Jon Agrbićanu

Erdeljac Jon Agrbićanu (Ion Agârbiceanu, 1882-1963), Slavićev nastavljajući, autor je priča koje odišu skoro naturalističkim realizmom (naročito priče objavljene 1908-1909. godine - *Fefelega*, *Luminița*, *Vârvoara* i *Lina*), u kojima se prati neumitan tok bednih i poniženih sudbina, priča čiji junaci u svojoj stravičnoj samoći izlivaju ljubav na stvari ili, pak, na nemušta bića. Ali, on se u mnogim svojim radovima približava neobičnom iz iste potrebe da prikaže tok izuzetnih ljudskih

8 Semanatorizam (semănătorism) - ideološki i književni pravac zasnovan na ideji nacionalnog u umetnosti, koji neguje neku vrstu odocnelog romantizma (konfuzija estetskog i etičkog). Predstavlja urbanu civilizaciju kao opasnu i pogubnu, nostalgично revalorizujući patrijarhalno rumunsko selo i život u prirodi. Reč dolazi od glagola sejati (a sem&na), dok se glavni časopis pokreta zvao *Semănătorul*.

sudbina a izuzetnost, u njegovom slučaju. čine neobični događaji, koji su zanimljivi zbog toga što se ne sreću često, u svakodnevnom životu.

Iako po zanimanju sveštenik, kao i Galaktion, Agrbićanu se radije približava neobičnom iz perspektive koja je bliža njegovom umerenom temperamentu. Po našem mišljenju, postoje u tom smislu dve bitne crte njegovih fantastičnih priča. Prva crta bila bi opis fantastičnih zbivanja, uporedo s izvesnom njihovom demistifikacijom na samom kraju. Rečit primer u tom pogledu je priča *Prividenja (Vedenii)*, pisana u prvom licu, u kojoj jedna starica izveštava kako ju je jedne večeri posetio čudan stranac i vodio sa njom dvosmislen razgovor. Iz razgovora se moglo naslutiti nezemaljsko poreklo posetioca koji je došao izdaleka, sa planina, i da bi ona trebalo da bude zahvalna Bogu što je imala takvog gosta. Na kraju postaje jasno da je stranac, na koga čak ni pas s praga nije lajao, sam Bog koji se pokazao starici. Priča je napisana u prvom licu zato što ju je ispričao sveštenik kome se starica ispovedala i koji joj je čitao psaltir. Sveštenik joj savetuje da ne greši, ne kudi i da ne pije. Ovde postaje jasno šta je, u stvari, bilo u pitanju: starica je običavala da pije i imala je, kao što to pokazuje naslov novele, *prividenja*. Otuda se jasno vidi otpor autora prema ekstrareligijskim oblicima čudnog, a kroz sveštenučku cenzuru, autor ilustruje postojeću antinomiju između institucionalizovanog svetog i profane jeresi. Ova činjenica u suštini odražava naklonost Agrbićanua prema anegdotskom vidu, minornom u prikazivanju aspekata života: autor, znači, ne namcrava da vidi u fantastici mogućnost za opisivanje nekih fundamentalnih ljudskih iskustava.

Druga karakteristična strana njegovih novela, koja je u izvesnoj meri povezana sa prvom, jeste izlaganje priče baladnog tipa preuzete iz tradicije koja takođe u skladu s njegovim umerenim temperamentom ne obavezuje mnogo. To potvrđuju priče: *Prikaza iz rudarskog okna (Vâlva băilor)*, *Vražja dolina (Valea dracului)*, *Duh okna (Duhul băilor)* i *Blago (Comoara)*. Smeštajući ove priče u davno minula vremena, Agrbićanu se zadržava na dekorativno-pitoresknoj strani događaja.

U *Prikazi iz rudarskog okna* opisuje se nestanak mladića koga privlači nepristupačno blago. Naime, jedan mladić, Vasile Mrza, nalazi smrt u mestu zvanom Oanin vir (Vârtejul Oanei), gde traga za zlatom u

zastrašujućim dubinama. I ovde se žed za bogatstvom (kao u ostalom i kod Galaktiona u *Gloria Constantini*) prepliće sa crosom: mladić se upušta u avanturu traganja za zlatom iz ljubavi prema jednoj devojci i po savetima njene majke stravično ružne babe vračare. *Prikaza iz rudarskog okna*, po kojoj je priča i nazvana, u stvari je vila rudara, jeziva po prirodi, i ne pojavljuje se tokom priče, već je naznačena samo na kraju, u mnenju meštana koji smatraju "da je Vasile suviše dugo bio u vezi s njom". I, ako Agrbićanu ovde, kao i drugde, saopštava bez posebne obrade, u *Duhu okna* pomalo odstupa od šablona balade da bi pribegao neobičnoj ispovesti. Ovde se priča u prvom licu, u ime više osoba koje mogu da posvedoče o pojavi božanstva dubina, koje nagoveštava uzaludnost truda rudara. U rudniku se pojavljuje starac koji, s uzdignutom desnom rukom i zatvorenih očiju, izjavljuje: "Nema, i nema i nema." Prostor neobičnog se proširuje kada se sa Duha okna pređe na pojednostavljivanje ostalih pojava, koje su toliko brojne da se dolazi do zaključka kako je moguće da se sve stvari na ovom svetu nalaze pod dejstvom nekog duha drveće, reke, pa čak i kamenje.

I u ovoj i u prethodnoj priči (*Prikaza iz rudarskog okna*) naglasili smo postojanje, da tako kažemo, "kolektivnog javnog mnjenja" o prikazanim događajima. To je karakteristično za Agrbićanuovo pisanje, jer njegov svedok, to "objektivno oko" fantastičnih priča, ima ulogu "kolektivnog lica", slično antičkom horu. Ono je najslikovitije prikazano u priči *Pandur (Jandarmul)*, koja se takođe odvija u oblasti legende. Autor je manje opsednut legendarnim eposom i više se bavi njegovim socijalnim odjekom. U mirnom, patrijarhalnom selu, Dumitru Bogdan, "Pandur", koji nasleđuje bogatog strica, pojavljuje se kao uljez, izazivajući od svog dolaska najrazličitije reakcije. Od samog početka zagleda se u ženu jednog komšije, Veroniku, kod koje se odjednom ispoljavaju čudni simptomi, oni podsećaju na široko rasprostranjeni mit kod Rumuna, mit o letaču. Pandurova supruga Katarina uhvaćena je u mreže istih čini, koje ne popuštaju ni prilikom polaska njenog supruga na front. U drugom delu, priča preobraća mit o letaču u mit o vampiru, jer se Pandur, pošto je na frontu ranjen u glavu, fantomski vraća u selo.

Narativni metod ove priče bio bi sledeći: zagonetni događaj koji zapanjuje javno mnjenje (dolazak Pandura s tajanstvenim koferom.

trovanje jednog seljaka pečurkama, ženidba Pandura Katarinom, Veronika postaje slobodna, fantomska pojava Pandura). Seosko javno mnjenje odmah preuzima ove čudne događaje i komentariše ih, konstatujući sa zadovoljstvom da se pred njihovim očima rađa legenda.

U priči *Popa Man* takođe se opisuju veoma čudne strasti, koje su praćene seoskim komentarima. Povod je dolazak u selo jednog sveštenika opsednutog nezajajljivom voljom za životom. Za razliku od prethodnih, ova se priča nalazi na donjoj granici fantastičnog, budući da je namera da se demitizuje natprirodno sasvim vidljiva i paralelna s Agrbićanovim klerikalnim uzdržavanjem kad je u pitanju čudo fantastičnog, što inhibira stvaralački polet ovog pisca.

Mihail Sadoveanu

Sadoveanuovska fantastika, pored kompleksnosti i opširnosti, sadrži i paradoksalna obeležja, tako da se Sadoveanu (1880-1961), kao veliki rumunski klasik, ne može smatrati autorom fantastične književnosti kao takve, već bi se moglo reći da se izvesne crte koje pripadaju fantastičnoj književnosti javljaju kod njega u vidu stilističkih ornamente. Za razliku od Gala Galaktiona ili Jona Agrbićanua, on ne preuzima već postojeće priče u kojima se pominju folklorni izvori. Naprotiv, dajući im oreol fabuloznog, Sadoveanu uspeva da rehabilituje neke inače mračne sudbine. S obzirom na to da je i sam stvaralac legende, kod njega će se fantastično identifikovati sa *mitskim preobražajem* stvarnog. Biće da je ipak reč o realističkom opisivanju seljaka iz zabitih sela, za koje su izvesni običaji i verovanja još uvek predstavljali realnost. Tako, na primer, u priči *Ankucin han (Hamul Ancuței)*, deda Leonte Zoderul tvrdi da je jedne jeseni svojim očima video zmaja i da je zadržtao. Ta situacija ne stvara nikakvu nedoumicu, a ni starac nije prikazan kao čovek koji je zastranio. Objašnjenje se, po našem mišljenju, nalazi u činjenici da se "onostrano" shvata kao komplementarno obostranom i da ga ljudi smatraju fizičkim, a ne metafizičkim entitetom (suštinska razlika u odnosu na klasičnu formulu fantastičnog). U *Zemlji iza magle (Tara de dincolo de negură)*, iz onostranog sveta spušta se Sunce svakog dana, a tamo jedna ogromna riba nosi Zemlju na leđima. Kad se ona pomeri nastaje zemljotres. Otuda mogu doći ne samo zma-

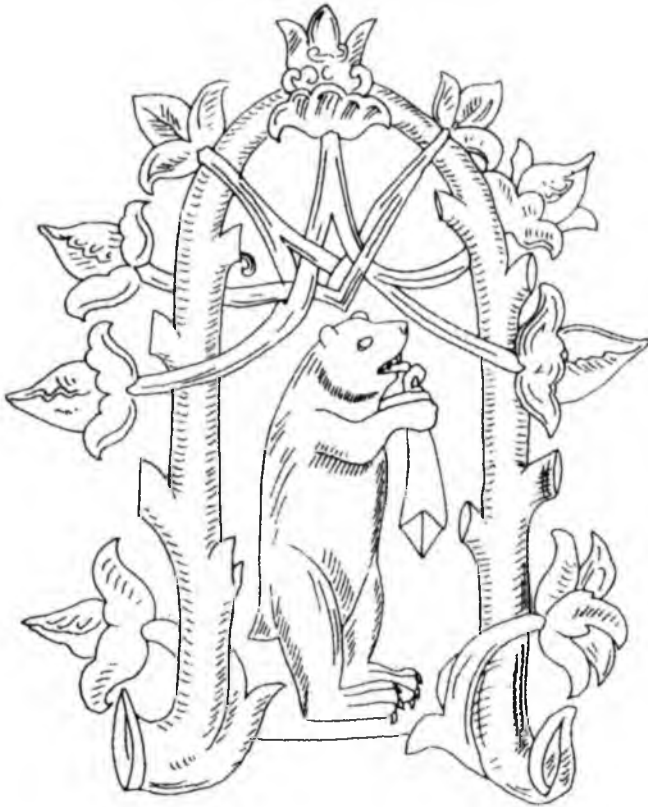
jevi, već i ptice i životinje s neobičnim svojstvima, kao što su čudesni konj Štefana Vode ili, pak, neka vrsta jednoroga koji se prikazuje deda Iliji lovcu. Mada, za razliku od, recimo, Grka, raspoložbe malim brojem mitova velike simboličke ekspresivnosti, rumunski narod ipak poseduje rasprostranjen domen feeričnog, koji je, ako danas više ne postoji, živo postojao u doba Sadoveanua koji se njime majstorski služio.

Na taj način, Sadoveanu uspeva da tematski feerični element pretvori u čudesni element, što je moguće preobražavanjem feeričnog, koje je proizvod anonimne mašte, u individualno iskustvo. U priči *Ubojna sekira (Baltagul)*, na primer, ma koliko da je glavna junakinja Vitorija Lipan sa svojim praznoverjima pod uticajem narodnog mentaliteta, te iste praznoverice i neko šesto čulo koje bi izgledalo čudno savremenom čoveku deluju na kraju autentično i neosporno, jer, vodena samo njoj poznatim znakovima, glavna junakinja uspeva da tvrdoglavo i samouvereno otkrije svog ubijenog muža. Sadoveanu tu ne dešifruje "znakove", već ih ilustruje, ukazujući na njihovu efikasnost jer njihovi rezultati su konkretni.

Sadoveanuovi junaci: čobani, lovci, šumari, ribolovci, kaluderi ili hajduci, zahvaljujući svom samotnjačkom životu na koji su navikli, govore malo, ali zato poznaju "tajne" šuma i voda, koje, čak i ako su vezane za natprirodne sile, ne predstavljaju za njih prepreke; jer oni mogu da se snađu i da razvežu te "tajne" zahvaljujući činjenici da su stopljeni s prirodom. Ti junaci poznaju i veruju i u neke magijsko-vrležbinske običaje. Teško je definisati ideološko gledište u smislu ličnog mišljenja o fantastici koje Sadoveanu stavlja u službu umetnosti. Jer, Sadoveanu istovremeno održava i narušava tajnu: tako, na primer, *Medveđe oko (Ochi de urs)*, priča koja je karakteristična po nagomilavanju oprečnih događaja, na kraju dobija potpuno demistifikovano objašnjenje. Neki erdeljski šumar, pritisnut nevoljama, opsednut je jednim medvedom, u čijem liku on vidi đavola, da bi na kraju, pošto ga ubije, ne videći više u njemu bilo kakvu opasnost, konstatovao da "je sve bilo samo uzaludni strah".

Prema tome, kad je u pitanju Sadoveanu, fantastika ima prilično difuzan karakter. Iako se kod njega nailazi na stranice nabijene fantastikom, budući da se kod njega sreću čudesa na svakom koraku i skoro u svim pričama, to je ipak samo posledica načina na koji njegovi

junaci gledaju na svet, kao i njihovo pravo zadovoljstvo da otkriju čudesno i da ga, čak, stvaraju. *Krčma čiča Prekua* (*Crâșma lui Moș Precu*), početnički pokušaj autora, može da se označi po tehnici kao "okvirna priča" (*Rahmerzählung*), tip priče kao što je *Hiljadu i jedna noć*, ili, kasnije, priča *Ankucin han* (1928), jedno od najboljih dela Sadoveanua, koje doseže vrhunac rafinmana u umetničkom pisanju u rumunskoj književnosti. U *Ankucinom hanu*, kao i u mnogim Sadoveanuovim pričama, prostor i vreme ne mogu da se odrede. Njegove priče



ne treba ni čitati u tom ključu koji je isuviše realističan da se ne bi menjala značenja, s obzirom na to da sam Sadoveanu svc gura, na paradoksalan način, u mitologiju, fabulozno i bezvremensko. Odnos mita i istorije je kod Sadoveanua fundamentalan, a ličnosti su arhetipske. Mlada Ankuca, na primer, liči u svemu na onu drugu Ankucu, ponavljajući njene postupke. Čarobnjaci, rašljari, vino i pilići pečeni na ražnju to su slike koje se ponavljaju od davnina, sugerišući ideju jednostavne i potpune sreće, kad ljudi umeju da jedu dobro i da pričaju lepo. Mitski prostor, po svojoj egzemplarnosti, postaje i simbolični prostor. Čini nam se da treba istaći mogućnost čoveka da sebe nadživljava pripovedanjem. U *Zlatnoj grani (Creanga de aur)*, autor daje ovom modalitetu i teorijsko opravdanje, zalažući se u preambuli romana za gnoseološku vrednost bajki nastalih iz nekadašnjih živih vera. Takvu vrstu filozofske fantastike, ovde samo nagoveštenu, razvio je pre svih Mihaj Eminescu, čijim ćemo se delom baviti u jednom od sledećih poglavlja.

Vasile Vojkulesku

Asimilirajući sjajnu tradiciju rumunske fantastične književnosti folklornog porekla, usvajajući lekciju nekih značajnih prethodnika, poput Sadoveanua i Gala Galaktiona, Vasile Vojkulesku (1884-1963) oblikuje tipičnu muntenijsku⁹ mitologiju, a njegove priče ostaju polazna tačka u evoluciji rumunske proze.

Tematski veoma različite, po vrednosti nejednake, priče Vojkuleskua predstavljaju referentnu tačku u rumunskoj književnosti kad je reč o fantastici. Lekar po profesiji, rafiniran, erudita i veoma kompleksan pisac, Vojkulesku je, pored svojih raznovrsnih preokupacija, i vrstan pesnik,¹⁰ ali glavna oblast njegovog stvaralaštva ostaje fantastika.

9 Muntenia, Țara Românească ili Valahia - nekad vojvodstvo, danas oblast u južnoj Rumuniji.

10 Iako je objavljivao tokom celog života, čini se da mu je najuspešija posthumna zbirka *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu (Poslednji izmišljeni soneti Šekspira u imaginarnom prevodu Vasile Vojkuleskua)*, 1964.

Fantastično se kod njega uglavnom organizuje neprestanim sučeljavanjem dva mentaliteta: s jedne strane, modernog, naučnog, pozitivističkog, a s druge strane, arhaičnog mentaliteta, mitsko-magijskog porekla, koji izvire iz rumunske folklorne tradicije. I ma koliko raznovrsne izgledale njegove priče, ključna tema u njegovim delima ostaje *magija*. *Poslednji Berevoj (Ultimul berevoi)*,¹¹ jedno od njegovih vrhunskih dela, priča je u kojoj je ontološka problematizacija magijskog akta transponovana u egzistencijalnu dramu. Protagonista priče je čovek koga okolina smatra čudnim i stoga ga bližnji traže samo kad im je preko potreban. On je samotnik "na koga su se popovi okomili, koga učitelji proganjaju, koga lekari vuku po sudovima, koji izaziva ruganje omladine". Njegov prepoznatljiv znak je jedna sveta dačka kapa, slična onoj koju su dački *tarabostes* nosili kao znak posebnog dara i, razume se, on je u stanju da vrati stvari na svoje mesto kad dođe do prirodnih poremećaja, onda kad priroda ulazi u krizu i kovitlac, kad se zbivaju čudne pojave.

Apokaliptična slika krvave kiše simbol je sveta na početku novog doba, kad su se beštije to jest vukovi i medvedi toliko namnožile da su činile veliku štetu stadima. Osim beštija, bilo je i drugih fantastičnih pojava, kao što su senke divova a sve je to vodilo zaključku da treba pozvati duhove u pomoć i okultne moći staviti u pokret. U ovoj priči čini se da je pojava medveda koji nanosi velike štete čak "pred očima zgranutih pastira" povezana s vražjim moćima.

Jedini spas, izgleda, mogao je doći od Berevoja, a cela priča se svodi na detaljno prikazivanje jednog magijskog rituala. Pre svega, bilo je potrebno poštovati više tabua, na primer: udaljavanje ženske čeljadi, paljenje vatre na primitivan način trljanjem drvaca, odstranjivanje iz domaćinstva sveg alata i svih predmeta od gvožđa. Primenom tih mera, beleži autor, "svet planine vraćao se u epohu drveta i kamena". Posle inicijacije govedara sledi odvijanje magijskog rituala koji se sastoji od igranja pod maskama, čiji je ishod simbolično ubijanje medveda od strane bika. Ova magijska praksa uklapa se u verovanje da, kad se uništi maska, uništen je i neprijatelj. Okršaj se, u stvari, odvija između dva arhetipa u ovom slučaju između arhetipa bika i arhetipa medveda,

11 "Berevoi"- reč izvedena iz toponima Berevoiești selo u oblasti Dâmbovița.

da bi se biku povratila nekadašnja krepkost njegovog dalekog pretka, pradrevnog arhibika. Samo što se u epici ove priče taj običaj ne pokazuje delotvornim, magija ostaje nemoćna u današnje, gvozdeno doba. Razočaran, stari čarobnjak se obraća precima. U ovoj kritičnoj situaciji, poslednji Berevoj se odlučuje da sam navuče medvedu kožu iako je to bilo zabranjeno magijskom praksom. Pošto bik ne reaguje ni ovog puta, razočarani čarobnjak gađa ga medvedom kožom. Najzad, magija pobeđuje iako po cenu života čarobnjaka koji, pošto je nabijen na rogove bika i ubijen, biva i pregažen od celog stada. Kao što konstatuje i Ovidiju Ghidirmik (Ovidiu Ghidirmic),¹² Poslednji Berevoj Vojkuleskua istih je godina kao i Sadoveanuov Poslednji Dečeneu iz *Zlatne grane* i obojica su predstavnici prastarog mentaliteta koji nestaje. Ovde bi, pak, bilo korisno istaći nekoliko primedbi koje pomažu da se uoči razlika između Vojkuleskuove i Sadoveanuove proze: iako obojica u suštini pokazuju nostalgiju za minulim svetom, kod Sadoveanua je ta nostalgija implicitna, dok kod Vojkuleskua epizode prikazuju sučeljavanje predstavnika ovog i minulog sveta. S druge strane, Vojkulesku stvara fantastiku koja je sama sebi cilj i majstorski gradira akciju koja ide ka ovom finalu, koristeći se pri tom veoma razvijenom tehnikom kako bi postigao zadati cilj. Zatim, Sadoveanuovi junaci, koji su često samotnjaci, ipak bivaju u društvu drugih ljudi i u tim prilikama počinju da pričaju. Junaci Vojkuleskua su samotnjaci i, pošto su predstavnici arhaičnog mentaliteta, oni su gurnuti na margine društva, s kojim su često u oprečnim odnosima, a njihove priče, često konfrontacije između ova dva mentaliteta, služe u stvari da pokažu kako arhaični mentalitet još uvek može da deluje.

U priči *Među vukovima* (*În mijlocul lupilor*), koja se zbiva u vanistorijskom, arhaičnom prostoru, junak-pripovedač, sudija po profesiji, ima priliku da obnovi iskustvo modernog čoveka, preneraženog dostignućima ljudi iz prirode. U noći *Svetog Andreje* (istoj onoj noći koju je nekada evocirao pisac Nikolaje Gane), koju provodi u društvu jednog "vukovnjaka", on ima priliku da prisustvuje prizivanju vukova, od kojih ga spasava pratilac naredbom koja u njima parališe životinjske nagone. Kao ostatak davne prošlosti, vukovnjak svojim delovanjem

12 Ovidiu Ghidirmic, *op.cit.*, 91.

stiče neočekivane totemske moći. U preobražaju koji zahteva psihički napor nedostupan današnjem čoveku mag se u stvari pretvara u "arhetip vuka, u velikog duhovnog, onostranog vuka, pred kojim se običan vuk iz čopora povlači prestravljen, kao ljudi pred pojavom anđela".

U procesu nastajanja fantastičnog teksta, magijski običaj se, u stvari, identifikuje s jednim eruptivnim fenomenom, fenomenom faktora iznenađenja. Ovaj element ne podrazumeva, ipak, neku transcendentálnu stvarnost suprotnu čoveku (pod uslovom da je čovek još vezan za prirodu) nijedan od tih čarobnjaka ne upražnjava "crnu magiju", oni su samo neka vrsta posrednika između čoveka i neprijateljske prirode, posrednici koji, kroz poznavanje te prirode, mogu i da je savladaju.

Vojkuleskuova fantastična proza proklamuje, sa snagom nepoznatom drugim rumunskim piscima, kapitalnu ideju da je svako autentično magijsko razmišljanje, to jest sam čovek potomak mita. Te su stvari izgledale sasvim normalne rumunskom arhaičnom mentalitetu i, iz te perspektive, mit sjedinjenja s kosmosom - od koga rumunski seljak ne samo da se nije osećao odvojenim već se, štaviše, smatrao sjedinjenim s njim i posle smrti - predstavlja jednu od glavnih crta rumunskog folklora. U tom smislu, poznata narodna balada *Ovčica (Miorița)* - u kojoj rumunski čobanin prepoznaje i razume znakove prirode, razgovara s jednom čudesnom ovcom i zadržava vedrinu pred smrću za koju zna da ga čeka - predstavlja vrhunac tog stvaralaštva. Vojkuleskuovi junaci kao da su neotuđeni duhovni potomci tog čobanina, koji su, da bi bili predstavljeni, sučeljeni s modernim ljudima. Fantastičnost događaja ukazuje se, u stvari, samo iz perspektive savremenih ljudi, među kojima se, izgleda, nalazi i sam čitalac. Podrazumeva se da fantastični ugao posmatranja zavisi od stepena čovekove inicijacije. Kao lekar koji je, pored ostalog, bio i pristalica homeopatije, Vojkulesku nam u mnogim svojim pričama stavlja do znanja da je, u borbi između dve antagonističke prirodne snage, važno da se interveniše ne tako što će se direktno uništiti neprijateljska sila koja može da šteti čoveku to bi, uostalom, dovelo do prirodne neravnoteže već tako što će se ojačati ona slabija sila. To bi, na primer, mogla biti poruka priče *Poslednji Berevoji* o kojoj smo već govorili. U tom smislu magija, kao praksa koja zavisi od psihičkih snaga i od volje, isključuje

uništenje, proklamujući istovremeno neminovnu superiornost vitalne prirode u odnosu na ljudske norme.

Lovostaj (Sezon mort), drugo vrhunsko fantastično delo Vojkuleskua, građeno je dekameronskom tehnikom koja je autoru veoma bliska. Priča počinje predstavljanjem jednog lovačkog društva, a problem lovostaja pruža povoljnu priliku za uvođenje u priču s mitsko-magijskim implikacijama. Lekar po struci i pesnik u slobodno vreme, pripovedač prihvata poziv prijatelja Šarla, Francuza koji živi u Rumuniji, da dođe u njegovo uzgajalište fazana koje se nalazi u šumama Vlasije, blizu Jalomice. Iako je "mrtva sezona", u lov se može poći zato što su se ptice grabljivice i zveri toliko namnožile da predstavljaju opasnost za fazaneriju. Šarl, uzdržan, strog čovek, pragmatična, pozitivistička priroda, predstavlja suštu suprotnost svom slugi Simionu koji, kao i Sadoveanuovi junaci, poznaje tajne prirode, odnosno šume u kojoj živi, a u ivanjdanskim noćima je, prema jednom starom verovanju, kadar da razgovara sa životinjama. Kao i kod Sadoveanua (u priči *Ivanjdanske noći*, gde je glavni junak šuma Borzei), glavni junak je šuma Vlasije. Šuma predstavlja prvobitne elementarne snage,¹³ ona je kao živo biće: s dušom, sa sopstvenim životom, tajnovita i ne otkriva se tako lako. Stoga se napad zveri na fazaneriju doživljava kao pobuna autohtone misli protiv neprirodne civilizacije. Iz priče proističe da su prirodne sile u ovom sukobu jače, jer se zbiva nešto neobično: jedne noći, Šarl, zaprepašćen, prisustvuje sparivanju svog psa Azora, dobro dresiranog predstavnika pripitomljene rase, sa lisicom. Ubrzo posle toga, "erotska čarolija" se širi i na Šarla, koji se ludački zaljubljuje u suprugu svoga sluge, u ženu koja do tada nije bila po njegovom ukusu. Tu čaroliju autor objašnjava kao čaroliju "inlunacije", što označava neobično stanje čoveka kome je suviše jaka svetlost Meseca "udarila u glavu", s tim što je izraz "inlunacija" neka vrsta homologa "insolaciji" (sunčanici).

Sa stanovišta fantastičnog, zanimljiva je i značajana kod Vojkuleskua druga epizoda, bliska narodnom verovanju: Simion, Šarlov sluga, umesto da ubije ženu koja ga je prevarila, ubija lisicu. Zašto to

13 Marcel Brion, poglavlje *Pădurea băntuită*, u: *Arta fantastică*, Editura Meridiane, București 1970, 12.

čini? Prema Džejsmu Džordžu Frcjzcu u *Zlatnoj grani*.¹⁴ postoje dve vrste magije: pozitivna, koja obuhvata egzorcizme i čiji je cilj da ostvari željeni efekat, i negativna, koja se odnosi na tabue i čiji je cilj da spreči manifestaciju nekog neželjenog efekta. Oba tipa magije funkcionišu u skladu s istim fundamentalnim zakonima: homeopatija i zaraza. U prvom slučaju, verovanja gravitiraju oko ideje *sličnosti* efekta, po kojoj "slično prouzrokuje slično", a čarobnjak može da prouzrokuje bilo kakav efekat jednostavnom imitacijom, kao što, na primer, neko može da uništi neprijatelja ako mu uništi sliku. Magija *zaraze* zasniva se na verovanju da, ako su se neke stvari u datom momentu nalazile u kontaktu, taj kontakt ostaje trajan i važeći i onda kad je fizički kontakt prestao i kad se stvari udalje jedna od druge. Kad je u pitanju priča *Lovostaj* izgleda da je reč o verovanjima vezanim za prvu varijantu narodnog verovanja, a to su *sličnosti*, čime se klasifikuje motiv koji Simiona nagoni da ubije lisicu i da tim magijskim ritualom poništi zlokobnu čaroliju šume.

Vojkulesku je ilustrovaio ovaj tip magije u *Poslednjem Berevoju*, ali i u drugom vrhunskom delu fantastike *Lostrica (Lostrita)*.¹⁵ Osmišljena kao bajka, priča se gradi oko mita o "ondinama" (kod germanskih naroda), "nimfama" kod Grka, ili vodenim, rečnim vilama kod Rumuna, koje imaju svojstvo da se preobražavaju.¹⁶ Po rumunskom verovanju, rečne vile su kobni elementarni duhovi koji se nalaze u okultnoj vezi sa davalom. Priča čak i počinje opisom narodnog verovanja da se davo nigde ne krije bolje nego u vodama. Radnja priče odvija se u jednom mestu na obali reke Bistrice gde je "... nečastivi već odavno odredio da se javlja jedna prikaza u vidu 'lostrice'". Ona svojim natprirodnim svojstvima privlači momke da se zaljubljuju u nju i da se posle udave u reci. Aliman je predstavljen kao mladić koji se razlikuje od ostalih. Ne verujući u predrasude i vrlo odvažan, on je rešen da uhvati "lostricu". Njegovi susreti s njom, međutim, postaju kobni: očaran, mladić gubi svoj mir i njegovi opsesivni pokušaji da uhvati ribu

14 James George Frazer, *Creanga de aur*, tom I, Editura Minerva, București 1980, 30.

15 Lostrita - velika rečna riba (može biti moruna, ali i losos).

16 Kao što će se kasnije videti, motiv "štima" (nimfe) koristi i Čezar Petresku u *Aranca, štima lacurilor* (Aranka, jezerska nimfa), ali je, u celini gledano, fantastika Čezara Petreskua drugačije prirode.

doživljavaju neuspeh. Obraća se, napokon, starom vraču, koji mu pravi drvenu "lostricu", neku vrstu zamene za pravu vilu. Jedne noći, mladić ju je pustio niz reku, "a vode su je primile i kao da su poskočile, noseći je poslušno".

Međutim, iz uskovitlanih voda mladić spasava devojkju u koju se zaljubljuje, zaboravljajući čežnju za "lostricom", sve dok ga devojkja jednog dana ne napusti po nagovoru svoje majke koja je došla izdaleka



da je vodi kući. Majka i ćerka, o kojima niko ništa ne zna izuzev jednog starca koji je prešao stotu, izgleda da su đavolje prikaze. Mladić se najzad reši na ženidbu s devojkom iz obližnjeg mesta. Međutim, za vreme svadbe neko mu javlja da se pojavila "lostrica" i on, kao hipnotisan, pođe da je uhvati i udavi se u reci.

Ova priča iz narodne mašte, kako na kraju objašnjava autor, bila bi nova ilustracija magije *sličnosti* (izrada drvene "lostrice" od strane starog vrača) ali, osim toga, ona ponovo uvodi temu koju Vojkulesku toliko voli (i ona je preuzeta iz folklor), temu univerzalnog animizma: vodeni duh (kao duh šume u *Lovostaju*). Kao i Gala Galaktion u *Kopka Radvanului*, gde se pojavljuje motiv kobnog jezera, Vojkulesku u priči *Zlo mesto (Locul rău)* ponovo nalazi inspiraciju u jednoj folklornoj legendi. Duh jezera nije toliko zao koliko ima osećanje za pravdu, kažnjavajući ljude koji su se otuđili od mesnih običaja i poštenja. Više no igde drugde, Vojkulesku ovde suprotstavlja moderni svet arhaičnom svetu. Tako se, na primer, telo junaka priče Georgiješa, koji se, prekršivši mesne običaje, udavio u jezeru, ne može naći pomoću moderne tehnike, ali ga voda izbacuje zahvaljujući isterivanju zlih duhova i magijskim činima jedne stare vračare.

Iz do sada rečenog proizlazi da je svet Vojkuleskua stariji od Sadoveanuovog sveta kad je reč o arhaičnim mentalitetima, dakako. Ako kod Sadoveanua nailazimo na tragove stapanja mitologije i istorije, kod Vojkuleskua istorijska dimenzija skoro da i ne postoji ili, pak, nema nikakvu važnost osim kao suprotstavljanje modernom čoveku. Ovaj arhaični svet, govoreći uopšteno, ima dve osnovne karakteristike. Jedna je da je moderni svet degradiran u odnosu na stari, i to kroz tehnička dostignuća koja su počela sa gvozdenim dobom. U tom smislu je rečit gornji primer - nemogućnost da se leš nađe primenom tehnike, ili, u *Poslednjem Berevoju*, gde se magijski ritual odvija u odsustvu metalnih predmeta. Arhaični svet je, dakle, vezan za mit o jednoj zlatnoj epohi, koja je opet vezana za jedan izvorni mit. Ovde se može uočiti druga karakteristika fantastike Vasile Vojkuleskua (koja je, u stvari, u vezi s prvom), a to je verovanje da je prva manifestacija jedne stvari zapravo i najznačajnija i najvrednija.¹⁷ Vraćanjem na prvobitne izvore, svet i

17 Mircea Eliade, *Aspectele mitului*, Editura Univers, București 1978, 33.

život mogu biti ponovo stvoreni. To bi, po našem mišljenju, bilo značenje svih priča Vasile Vojkuleskua, koji se inspiriše rumunskim folklorom ne samo da bi iznašao fantastičan zaplet, već i da bi ponovo otkrio arhaični mentalitet rumunskog seljaka, opsednutog lepotom prapočetka. Poznavanje porekla svih stvari pruža mogućnost da se tim stvarima magijski raspolaže. Otuda, za razliku od Sadoveanua, Vojkuleskuove priče na neki način isključuju istoriju: "Oslobađamo se ovih vremena pomoću ponovnog pamćenja, pomoću anamneze."¹⁸

Nakon svega rečenog možemo bolje razumeti priče o kojima smo do sada govorili: razumemo zbog čega je bilo neophodno prizivanje arhetipa bika, medveda (u *Poslednjem Berevoju*), vuka (u *Među vukovima*), ribe (u *Ribolovcu Aminu*) itd.

Za razliku od Gala Galaktiona i Jona Agrbićanua, Vojkulesku tretira "legendarno čudesno kao sredstvo 'proveravanja' magijske misli".¹⁹ Efekat senzacije kod njega jeste razgraničenje između starog i novog sveta koji, kako primećuje Serđu Pavel Dan, "kušaju (ta dva sveta) svoju snagu jedan za drugim, kao carevići iz bajke".

Mogla bi se povući paralela između strukture fantastike kod Vojkuleskua i kod Edgara Alana Poa. Iako svoje priče obojica počinju predstavljanjem jednog neshvatljivog događaja iznenađenja koji se odjednom zbiva u životu ljudi, različit je način na koji dva autora rešavaju tu inicijalnu tajnu: dok je E.A. Po analizira logično, objašnjavajući je i razlažući je sa stanovišta fantastičnog, dotle se Vojkulesku ne odustajući od logike, ali odlazući je na sporedan kolosek bavi iznalaženjem neke vrste komplementarnog rešenja u vidu već postojeće, ali i veoma često zaboravljene mudrosti, *ne obrađujući* žanr objašnjenog fantastičnog, već jedno magijsko, ezoterično fantastično kao protivtežu realnosti. Budući autor izuzetne originalnosti, Vojkulesku ne izmiče pažnji nijednog književnog kritičara. Iako kritike sadrže znatne protivrečnosti, on nesumnjivo ostaje zabeležen kao klasik žanra fantastike.

¹⁸ Ibid., 84.

¹⁹ Sergiu Pavel Dan, *op.cit.*, 261.

Štefan Banulesku

Kod savremenog pisca Štefana Banuleskua (Ștefan Bănulescu, r. 1929), folklorni uticaji kombinovani su s modernom tehnikom rumunskih prozних pisaca iz šezdesetih godina, nazvanom *estetika odsustva*. Naime, ta generacija, koju je Kornel Ungureanu (Cornel Ungueranu) nazvao "generacijom siročadi", zasniva "celu svoju čas ozbiljnu čas burlesknu demonstraciju na jednoj slavnoj frazi: priroda se užasava praznine".²⁰

Iako je predstavljena kao novina, ta tehnika u rumunskoj književnosti ima značajne prethodnike. U tom smislu treba spomenuti Sadoveanua u pričama *Krčma čiča-Prekua* ili *Ankucin han*, koje su u suštini dekameronske, ili, pak, u pričama fature kao *Hiljadu i jedna noć*, u kojima se čovek pripovedanjem spasava svakodnevice, pričama koje kao takve izražavaju način postojanja i koje su se u izvesnoj meri uobličile i u Agrbićanuovoj književnosti. Kod svih tih pisaca, legende su poslužile bilo kao izvor radnje, ili za osavremenjivanje nekog važnog minulog događaja, koji se, postavljen na scenu sadašnjeg vremena, životno obnavljao, dobijajući posebno značenje.

Iako je u slučaju ovih klasičnih autora taj metod sadržan u priči, podrazumevao se, moderni autori, u koje spada i Banulesku, više vole da ga uzdignu na nivo principa: Pripovedač sam postaje jedno od lica u priči, dok Pripovedačevo pravo na građenje radnje postaje sveto - pisci, u svojstvu umetnika reči, postaju neka vrsta stvaralaca nove epohe.

Ako je Niče 1882. godine svrgnuo s prestola božansku egzistenciju, a kritičari poput T.S. Eliota tvrdili da, ako je svet već ostao bez Tvorca, onda tu ulogu moraju preuzeti na sebe pisci, to jest njihova književna dela, rumunski pisci, među kojima se nalazio i Mirča Elijade, bili su skloniji da u tom fenomenu vide neku vrstu *Deus absconditusa*, odnosno Boga koji se povukao na počinak. To bi za pisce kao što je Banulesku značilo vid ponovnog povezivanja sa arhaičnom, mitskom, u suštini folklornom tradicijom. Jedan junak iz njegove priče *Leto i vejavica* (*Vară și viscol*), Strojesku, objašnjava:

20 Kornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Editura Cartea românească, București 1985, 485.

"Sveštenik ne čuje, gospodine kapetane, pa i ne vidi dobro, odavno je zaklopio knjige. Službu obavlja mahom učitelj, ali s učiteljem nemate bog zna šta da pričate, učitelj više poštuje starije zakone vezane za zemlju od ovih hrišćanskih i, katkad, brka običaje, naročito na svadbama i na bdenjima, gde selo ima svoje običaje."

I time u Banuleskuovoj prozi Religija polja (reč je o ravnici Baragan) dominira nad svime.

Zasnovane na folkloru, koji je, pošto je asimilovan, predstavljen stilom koji podseća na rafinman vizantijske umetnosti, priče Banuleskua uvode nas u arhaični univerzum mitova i magijskih običaja ovog prostora. Priča *Veprovi bejahu pitomi (Mistrefii erau blânzi)* neka je vrsta rumunske varijante biblijskog mita o potopu. Priča se odvija u delti Dunava, u zajednici ribara koji doživljavaju provalu oblaka kao pravi potop. Kao i kod Vojkuleskua, priroda koja je izbačena iz ravnoteže stvara savršenu pozadinu za prikazivanje "prirodnog fantastičnog", neverovatnih i iznenađujućih događaja koji treba da uslede. Jedan Lipovan,²¹ Kondrat, zajedno sa suprugom Fenijom, u tom apokaliptičnom dekoru traži neko mesto koje nisu prekrile vode da bi sahranio svoje dete. U njihovoj pratnji je sveštenik Ikim, nespokojan i neprilagodljiv čovek, uljez u predelima oko delte. Na kraju će dete biti pokopano u nekoj kancelariji, a nit priče prekinuta, pre svega, pojavom krda veprova, predvođenih starim veprom poznatim u tim krajevima pod imenom Vasile (moguće totemsko obeležje), koji ima ulogu da smehom rasteruje apokaliptični teror. U drugom redu, u celoj priči se pojavljuju legendarne figure kao preuzete iz narodnog eposa, kao što su lopov Andrej Pokojni, koji je vaskrsnuo četvrti put, ili njegova ćerka Vika, tip strastvene ljubavnice.

Iako su u ovoj priči fantastični elementi odvojivi od plana stvarnosti, *Droplja (Dropia)*, koja pripada istoj zbirci *Zima muškaraca (Iarna bărbașilor)*, jeste remekdelo fantastične književnosti, gde su oba plana apsolutno spojena. Droplja, ptica Baragana, predstavlja polise-mantički simbol koji priči daje simfonijsku strukturu. Iako pisana u trećem licu, priča u prvom planu ne kazuje skoro ništa, dok piščevo prisustvo osećamo samo u opisima namenjenim auditivnom registru,

21 "Lipovean" - stanovnik delte Dunava koji govori jednim ruskim dijalektom.

kao što je, recimo, opis trave koja "zvučni" dok preko nje prelazi kolona iz koje se izdvajaju razni glasovi: Korbu, Miron i stranac, preko kojih čujemo Viktoriju i Petre Urarua. Drolja je, pre svega, jedno prostrano mesto, zvano "Kod drolje", s visokim kukuruzima koji sijaju kao Sunce, prema kome se uputila cela kolona putnika ono je neka vrsta njihovog opsesivnog cilja, prava obećana zemlja. Na individualnom planu, Drolja je Mironova ljubav iz mladosti, supruga Paminode Danila, za kojom on traga bez uspeha. Po narodnoj tradiciji koju evocira pisac, drolja je ptica koja

"... se ne da uhvatiti ni zimi, ni u jesen, koju je teško spaziti, stoji nakraj strnjike, na suncu i u Sunce ne možeš gledati. Samo zimi, na poledici, možeš da je dodirneš, kad joj otežaju krila i ne može da leti i kad u hodu liči na kokošku. Teško i tada. Retko kad neko može da uhvati pogodan trenutak. Biva često da kad ima poledice nema drolje, a kad ima drolje nema poledice".

Kao neka vrsta pravog totema, pod znakom istog vladajućeg božanstva, za Novu godinu devojke pozivaju svoje proscce, i tu mit drolje ukazuje na izabranika srca.

Ako bi prostor i kretanje kroz njega mogli činiti realistični plan (prilično krhak) novele, putovanje kroz vreme, po značenju, uzbuđujuće je zbog svoje fantastičnosti odnosno takva je Mironova priča. Kada je stigao blizu kuće Paminode Danila, želeći da vidi njegovu ženu a svoju ljubav iz mladosti, Miron nailazi na tmurnu i preteću atmosferu. Dvorište nema kapiju, s one strane visoke ograde čuje se škripa lanca koji kao da se sve brže pomera, iako za njega nije vezan nikakav pas. Sve podseća na dvorište znajeva iz bajki. Viktorija, seoska vračara kod koje je Miron otišao, dvoumi se čak i kad je reč o samom postojanju Danilove supruge, pa čak i o Danilovom postojanju. Ipak, nakon izvesnog vremena. Viktorija mu pruža mogućnost da vidi svoju bivšu ljubav. Drugog dana, međutim, umesto Viktorije, Miron ugleda staru i odvratnu vračaru koja ga ne prepoznaje. Kod Banuleskua nije u pitanju igra optičkih iluzija, već metamorfoza²² kao u bajkama i, zahvaljujući stalnoj dvosmislenosti, nismo načisto da li se te epizode odigravaju u

22 Gerontološka metamorfoza podseća na onu kod Vojkuleskua u priči *Iubire magică*.

snu ili u stvarnosti. Osim te "glavne" niti, zbivaju se i mnogi čudni događaji, kao na primer: Fujereu je odbegla žena zbog gladi i žeđi, a onda sledi priča da ju je oteo beli vior; u granama topola rastu bokori rascvetalih makova; pada kiša s klasjem raži, zovinim cvećem; Dudulino va krava beži s užeta i trči samo na zadnjim nogama.

Razume se po sebi da u takvoj atmosferi magija²³ igra važnu ulogu, jer je u isti mah i prirodno produženje stvarnog i uređivački princip kolektivne egzistencije.

O Mironu se kaže "da je sklon da meri stvari merom bajke, da bi ispunio noć i travu po potrebi", a o Korbuu se doznaje da "ima jednu boljku: pamet mu leti za bajkama, i kad bajke treba da mu izađu kroz usta, izlaze mu u obliku pesme" što je, uostalom, slučaj i s Fenijom u priči *Divlje svinje bejahu pitome*, ili sa Sofijom u priči *Leti i vejavica*.

Ako se, kao kod Vojkuleskua, događaji odvijaju na pozadini koju čini "priroda (koja je) ispala iz zgloba" (u *Droplji*, na primer, dolazi do poremećaja godišnjih doba), podsloj delanja svih junaka nosi znak plemenskog mentaliteta. Kod Banuleskua nisu više u pitanju, kao kod Vojkuleskua, usamljene osobe (kakve su bili čarobnjaci) koje se suprotstavljaju drugačijoj civilizaciji, već totalno uranjanje u ruralni kolektivni mentalitet, koji je obdaren zaboravljenim blagodetima. Nije reč o određenom socijalnom entitetu, već o *rodovima* koji su u svojim karakterističnim crtama ostali nosioci mitsko-magijskog mentaliteta. Takvi su rod Nereža (*Leto i vejavica*), rod Danilov, Pepencov, Salkauov rod (*Droplja*), čijim se odlikama ovde više nećemo baviti.

Iako savremene Drugom svetskom ratu, ove ljudske zajednice manifestuju, kao i kod Sadoveanua, totalnu nezavisnost od modernih vremena, šireći oko sebe atmosferu protoistorije i izbijanja iz vremena:

"Ljudi žive u skladu sa starinskim znacima, bunar tog i tog još iz suše osamsto osamdesete, dodolski bagremi, polje roda, uzani poljski put, peta nemog. Usamljeno selo, sleva sunce, zdesna sunce, spređa košava, s leđa vukovi, a noć s mesečinom kad je ima" (*Leto i vejavica*).

23 Vid.: Ion Negoitescu, Ștefan Bănuțescu, *Iarna bărbaților*, u: *Scritori moderni*, Editura pentru literatură, București 1966, 483489.

U takvom okruženju, himerična osoba koja smišlja fantazme ključno lice u fantastičnoj književnosti uopšte dobija ulogu *poetae*, a autor u svom iskazu prihvata njegovu vizionarsku perspektivu.²⁴ U romanu *Knjiga milionera (Cartea milionarului)*, autor se identifikuje sa svojim junakom: gospodar imaginarnog kraljevstva u kom se čudesno spaja sa feeričnim upravo je Pripovedač, koji je na simboličan način postao Milioner. Iako raspolaže tajnama svijua, Milioner ipak nije sveznalica, zato što je fabulacija toliko intenzivna da nam stvarno teško pada da odvojimo istinu od izmišljenog. Pretpostavlja se da je istina "geometrijsko mesto legendi koje kruže o nekoj ličnosti".²⁵ Iako autor ima takvu ulogu demijurga, on ne preuzima odgovornost za rezultat delanja svojih junaka. Svi ti junaci su u neprekidnom traganju. Tako, recimo, u priči *Selo od ilovače (Satul de lut)* neko traži poštara iz četnaestog puka, u pripoveci *Sto sa ogledalima (Masa cu oglinzi)* traži se čak... jedan grad, u *Letu i vejavici* traži se nestali Grigore Nerežu, u delu *Divlje svinje bejahu pitome* traži se mesto za sahranu, a u *Droplji*, gde je simbolički smisao traganja najizraženiji, traži se i u prostoru - mesto "Kod droplje", ali i u vremenu Mironova voljena devojka, otkrivajući istovremeno, kroz simbol droplje, "filozofski" smisao čina traganja. S obzirom na činjenicu da traženi objekat, predmet zanimanja, veoma često ima fiktivan život, što se podrazumeva za one koji su u igri, realno i imaginarno se do krajnosti stapaju, a fantastično gradi utisak neprekidnog toka, bez početka i bez kraja, toka koji se ne može zaustaviti i čiji su koreni neodređeni, kako vremenski tako i psihološki. Taj se tok, međutim, odvija u dobro definisanom okviru rumunskog prostora, i to pomoću dve koordinate. Jedna bi bila geografska; druga je, kao što smo videli, rumunska mitskomagijska tradicija. Kod Banuleskua prostor ne podleže "kidanju" o kome je govorio Kajoa, već je veoma važan kao takav da bi otelotvorio autohtoni duh. Mesta u kojima se odvijaju događaji često mogu da se otkriju na karti. S obzirom na to da je svoju književnu aktivnost počeo relativno kasno, pišući reportaže pod uticajem Đea Bogze, čija *Knjiga Olta (Cartea Oltului)* predstavlja vrhunski umetnički čin kad je reč o reporterskoj tehnici isprepletenej s poetičnošću najvišeg nivoa, Banulesku se vremenom odvajaju od lirskog

24 Sergiu Pavel Dan, *op.cit.*, 173.

25 Ovidiu Ghidirmic, *op.cit.*, 110.

načina izražavanja upućujući se rafinirano i sigurnim koracima ka priči. U *Knjizi milionera* imaginarni opisan prostor bi unekoliko bio sličan onom Foknerovom: Yocknapatawpha. Tako bi metropolis geografski odgovarao Černavodi, Mavrokordat Kalarashiama, Tvrđava od vune Hršovi, Ostrvo konja (Insula Cailor) Baji Jalomica, Cimpia Dicomesei jugoistočnom kraju ravnice Baragan. Čak i Topometrist, najvažniji junak posle Milionera, meri taj geografski prostor bukvalno, a ne imaginarnim metrima. Veoma je moguće da je on budući Milioner, koji neće biti bogat u smislu posedovanja novca i imanja, "koje nemaš i koje nećeš nikad imati, već bogat umno i obdaren fantazijom koju trošiš kako bi razumeo ljude i stvari".

Banuleskuova epika nije, dakle, poematska niti alegorična (koja, po definiciji Cvetana Todorova, ne ulazi u sferu fantastike). Jer, alegorija je, u stvari, personifikacija izvesnih apstraktnih prosedea i neka vrsta "poprečne" vizije ili drugačiji način kazivanja nekih dobro poznatih stvari. Banuleskuove priče prvenstveno dobijaju odlike opsežnih simbola, budući da se razlika između alegorije i simbola nalazi između "isticati" (a releva) i "otkrivati" (a revela), pošto je alegorija gnoseološki instrument, a simbol ontološki. Dok je alegorija plastična, simbol je vezan za mistično i teži da postane proročki znak, *način fantastičnog razmišljanja* (iako je u tekućem, prihvaćenom načinu razmišljanja izgubio taj smisao).²⁶ Dobra ilustracija arhaičnog načina razmišljanja, kojim je svesno ili instinktivno bio privučen ovaj pisac, predstavnik rumunske fantastike folklornog porekla, nalazi se u raspravi engleskog pisca Dejvida Herberta Lorensa, opširnijem eseju *Apokalipsa*.²⁷ Gubitak

26 Vera Călin, *Alegoria și esențele*, Editura pentru literatura universală, București 1969, 16.

27 "Apstrakcija nije bila vezana za uopštavanja ili predikatizaciju, nego za simbole čije, pak, međusobne spone nisu bile logičke, već emotivne. Reč 'dakle' nije postojala. Slike ili simboli nadovezivali su se jedni na druge u proces instinktivnog i fizički proizvoljnog povezivanja (za to nam pružaju primer izvesni *Psalmi*), i 'nikuda nisu išli' zato što nikuda nije bilo da se ide, postojala je samo želja da se iscrpi izvesno stanje svesti, da se dosegne izvesno buđenje osećaja. Možda su igre poput šaha ili s kartama jedino što nam je ostalo od tog starog 'načina mišljenja'. Sahovske figure i figure na kartama su simboli: njihova 'vrednost' u svakoj igri, njihovo 'kretanje', nelogičko je, arbitrarno, zasnovano na snazi instinkta." Vid.: D.H. Lorens, *Apokalipsa*, Grafos, Beograd 1989, 49.

sposobnosti za arhaičan način mišljenja nad kojim Lorens lamentira nadoknađen je, makar delimično, naporom Štefana Banuleskua.

Evolucija fantastike folklornog porekla u rumunskoj književnosti može se dovesti u vezu upravo s opisanom promenom mentaliteta, vizije sveta. Ako su Gane, a potom, na mnogo višem književnom nivou, Galaktion ili Agrbićanu, pribegavali, moglo bi se reći, "instinktima", folkloru, kako bi uhvatili izvore jednog dragocenog, autohtonog mentaliteta koji je na putu da nestane, a koji su oni fiksirali svojim pisanjem. Sadoveanu, a zatim i Vojkulesku, vraćaju se narodnoj tradiciji na "filozofskiji" način: "pripovedati" se često poistovećuje sa "živeti" ili sa smislom življenja. To objašnjava zbog čega se, kad su u pitanju poslednja dvojica autora, epski rasplet ne koncentriše uvek na finale priče, već na gradaciju raspleta, u smislu u kome se odvija gradacija priča u prozi. Štaviše, fantastično, onakvo kakvo je kod ovih autora, samo je ponekad povezano sa osećanjem zebnje. Predmet pisanja Sadoveanua i Vojkuleskua, često u korelaciji s posledicama (u prvom redu na psihološkom planu), generisanim promenama episteme, vizije sveta, suprotstavlja, kao kod engleskog pisca D. H. Lorensa, dva načina mišljenja, arhaično i moderno:

"Čovek je mislio i još uvek misli u slikama. Ali, danas naše slike nemaju nikakvu emocionalnu vrednost. Uvek hoćemo neki 'zaključak', kraj, uvek hoćemo da, svojim mentalnim procesom, dospemo do izvesne odluke, finalnosti, konačne tačke. To nam pruža osećanje zadovoljstva. Cela naša mentalna svest kreće se napred u etapama, baš kao naše rečenice, a svaka konačna tačka jeste tek miljokazni kamen koji obeležava naše 'napredovanje' i prispeće nekuda. Idemo korak po korak, a za mentalnu svest samo je iluzija da postoji negde gde treba stići, neki cilj. Cilja, razume se, nema. Svest je svrha samoj sebi. Mučimo se da bismo negde stigli, a kada tamo stignemo, shvatimo da je to nigde, jer se nije imalo kuda ići."²⁸

Stvarajući jednu sintezu²⁹ fantastike toga tipa, Banulesku se u svojim radovima radije opredeljuje da odustane od istorije u prilog aistorijskom. To je proces koji pretpostavlja revelaciju arhaičnog sakralnog,

28 Ibid., 51.

29 Corneliu Ungureanu, *op. cit.*, 474.

ne kroz suprotstavljanje modernom profanom, već utapanjem u profano, jer je sakralno zaklonjeno profanim, a *sakralno* za svet iz ravnice jeste Ravnica sama.³⁰ U svojstvu književne tehnike, Banuleskuove priče se često približavaju inkantaciji, a "traganje" jedan od osnovnih motiva u njegovim pričama traganje, lišeno predmeta traganja, ali i egzistencijalne tegobe, ilustruje, na najbolji mogući način, nedostatak krajnjeg cilja percepcijom jednog *večitog vremena, isključenog iz istorije*, vremena kakvo je živeo arhaični čovek:

"Bilo je vremena koja su pokazala znak kraja kroz kraj jednog čoveka. S njim se završavalo jedno doba to je jedna od najobičnijih priča, zar ne?... Nije bio ni dobar ni loš, nije dolazio niotkuda, nije odlazio nikuda. Čovek bez istorije, rekli bismo" (*Provizorni životi*).



30 Sergiu Pavel Dan, *op.cit.*, čak nam ukazuje na kult Sunca u pričama Banuleskua.

FANTASTIKA KAO PANDAN REALIZMU

Iako na prvi pogled izgleda donekle paradoksalno, činjenica da se pisci koji su najčistiji predstavnici objektivnog realizma usmeravaju ka fantastičnoj književnosti dobija na kraju i svoja empirijska i teorijska objašnjenja. Već smo dali primer nekih realističkih pisaca svetskog značaja koji su stvarali antologijska fantastična dela. Paradoks, koji postoji u stvari samo naizgled, potiče od konfuzije koja ne pripada oblasti književnosti, a izvire iz tekućeg jezika ili iz definicija u leksikonima. Tako nas, recimo, *Rečnik rumunskog modernog jezika* upućuje na grčku reč *phantastikos*, što bi u prevodu značilo svojstveno mašti, odnosno, "nešto stvoreno, oblikovano maštom, irealno". Sinonimi redovno otkrivaju nešto himerično, nemoguće, neverovatno, fiktivno i, prema tome, *nepostojeće*. Ali, čitalac će konstatovati da, dok opšteprihvaćeni obziri teže da izjednače termin sa sinonimima (u mnogo slučajeva pežorativnim), koji su u suprotnosti sa stvarnošću i stvarnim, fantastična umetnost, naprotiv, teži da se nadmeće sa stvarnošću, otkrivajući pri tom jedan neočekivan, čudan, neverovatan aspekt ipak mogućeg univerzalnog postojanja. Same definicije realističke književnosti polaze uglavnom od Aristotela koji, ne baveći se fantastičnim kao takvim, ipak ne opovrgava elemente fantastike i ukazuje u tom smislu na Homerovu *Odiseju* čiju estetsku vrednost povezuje sa verodostojnošću:

"Ako neko ipak pokušava i uspeva da radnji da verodostojan izgled, apsurdno treba takođe prihvatiti kao valjano [...]; sasvim je jasno da bi iracionalni detalji ispričani u *Odiseji* o iskrcavanju glavnog junaka izgledali neprihvatljivi kad bi ih opisao neki loš pesnik; za-

hvaljujući tolikim drugim lepotama svog prikazivanja, Homer uspeva da prikrije te detalje, *čineći nam prijatnim čak i apsurdno.*"¹

Drugim rečima, romaneskno, uopšte uzev, predstavlja, po samoj definiciji, imaginarno kao realno u onoj meri u kojoj imaginarno deluje verodostojno. Ali, dok druge vrste diskursa² (realistički, na primer) smeštaju sadržaj u prostor ontoloških mogućnosti, fantastika se obraća "ontološkoj prihvatljivosti". U skladu s tim, tekst će odavati podložnost imperativima verodostojnog, onome što je društveno prihvatljivo, zakonu, normi. Stoga, kad je reč o narativnoj tehnici, fantastični radovi ne predstavljaju ništa naročito s obzirom na to da se na uobičajen način služe jednim brojem eksplicitnih mogućnosti. Posebnim analizama mogu se otkriti delovi jedne opšte "naratologije", koja još nije bila smeštena u neki sistem. Budući da nije istovetna s natprirodnim, nego u suštini označava odnos između realnog i natprirodnog, fantastika, kao i realistička književnost, potpada pod oznaku verodostojnog i nužnog. S jednom jedinom napomenom: pošto predstavlja samo alibi za obrazovanje neobičnih fenomena, realno, konkretno organizuje se tako da stvara efekat zbunjivanja čitaoca, koji će biti prinuđen da proširi granice normi ili opšteprihvaćenog *Weltanschauunga*.

S obzirom na to da su radovi realističkih pisaca u rumunskoj književnosti često u znaku uticaja seoske sredine, istovetan uticaj se može konstatovati čak i kod tih istih realističkih pisaca i kad je reč o fantastičnim radovima. Taj uticaj će imati dvojako značenje, jer će se konkretizovati kako u izboru okvira u kome će se razvijati radnja, tako i u doprinosu folklornog mentaliteta, kao "datog mentaliteta", realnog i živućeg, svojstvenog opisanom svetu. Međutim, za razliku od pisaca obrađenih u prethodnom poglavlju, ovi autori neće više usmeravati pažnju na folklor da bi ponovo vrednovali njegovu mitologiju, već će akcentat u tim naracijama biti stavljen na neobičnost i slučajnost događaja. Realističko pripovedanje, koncentrisano oko protagoniste koji ima neko čudno iskustvo (iskustvo koje označava procep ili prelom u stvarnosti), produžava se i pošto se život tog protagoniste vrati u normalne tokove. Ovaj žanr fantastike razvija se u rumunskoj književnosti u dva

1 Aristotel, *Poetica*, u: *Arte poetice*, Editura Univers, București 1970, 184.

2 Joan Vultur, *Narațiune și imaginar*, Editura Minerva, București 1987, 71.

glavna pravca. Prvi se zasniva na postepenom autorovom prihvatanju tehnike gradacije i doziranja strave, za koju neki pisci postaju stručnjaci. Motivi koji se ovde koriste i koji donose pravu provalu "užasa" u gotskom maniru, uklapaju se u dijapazon klasične formule žanra i pokrivaju veoma široko tematsko polje. Za razliku od dela o kojima smo do sada govorili, ovi tekstovi pružaju pregnantniji doživljaj objektivne stvarnosti, opisane minuciozno, s namerom da se istakne granica između opšteprihvaćenog shvatanja i onostranog.

Drugi pravac kojim se kreću ove naracije pripada "unutarnjoj fantastici", o kojoj ćemo kasnije opširnije govoriti.

Niku Gane

Niku Gane (Nicu Gane, 1838-1916), ako nije presudno uticajan pisac, u svakom slučaju jeste začetnik fantastike kao pandana realizmu, jer njemu pripada zasluga što je podstakao zanimanje za predrasudne strahove i sablasti. Neverovatno dogmatičan žunimista,³ pripadajući onoj vrsti ljudi koji su odbijali da se po svaku cenu služe metafizičkim suptilnostima, ovaj moldavski bojar je ograničio svoje fantastične pokušaje na dijapazon naracija realističke metodologije, u kojima je cilj bio da se ispričaju neki čudni ali sasvim slučajni događaji, posle kojih bi se život vraćao svom normalnom toku.

U noveli *Pas Balan (Căinele Bălan)*, na primer, priča se o đaku koji se, pošavši na raspust, usput zaustavio u nekim pustim bojarskim dvorištima gde su gazde bile odsutne. Pod teretom predrasude da se ne treba vraćati, on nastavlja dalje i nailazi na jednu babu koja tu radi. Ona mu priča o nekim stravičnim događajima koji su se zbivali na tim mestima. Tmurna atmosfera oživljava u dečakovoj duši, kao i "svet sablasti" u noći strave. Iz tog stanja dečaka izvlači poseta njegovog ver-nog psa.

Priča *Sveti Andreja (Sfântul Andrei)* zasniva se na narodnom verovanju vezanom za neobične događaje u noći koja prethodi prazniku Svetog Andreje. Protagonista-pripovedač, koji je u noć na Svetog An-

3 Junimista - pripadnik književnog pokreta "Junimea" s kraja prošlog veka, pod vodstvom Titua Majoreskua (Titu Maiorescu).

dreju pošao u lov, upada u vrtlog nesrećnih događaja. Sve se završava, međutim, konstatacijom da je to bio samo običan san.

Lov (Vânătoarea) spada među najuspelije priče Niku Ganea. Ako ostavimo po strani nespretnost i ograničenja naracije, autor tu u najvećoj meri uspeva da primeni tehniku neuobičajene dvosmislenosti. Radnja, koja se odvija u okviru jedne lovačke priče, u vezi je s prikazivanjem nekih narodnih običaja. Biće s kojim počinje fantastična priča jeste srna koja ima hipnotičku moć da mami i sposobnost da pomrači um. Zahvaljujući zameni uloga, lovac Aleksandru se iznenada budi u položaju progonjene životinje. Doživljaji lovca dovedeni su u vezu sa infernalnim preobražajem okoline i na taj način se besomučna potera, osećaj izgubljenosti u svetu propasti, pretvara u viziju košmara. Uz stravično ide i čudesno: Aleksandru se iznenada stvori pred kućicom okruženom zelenilom, na čijem čardaku plava devojka mirno prede, a pored nje je i čudotvorna srna. Devojka, u koju se junak priče odmah zaljubljuje, verena je s drugim, a Aleksandru, savlađujući želje svog srca, učestvuje u svadbi kao kum. Priča zasnovana na motivu nedostižnog ideala ostaje u okvirima dvosmislenog u pogledu identiteta mlade plavuše i srne. Nadrealno s folklornim prizvukom razvija igru fantastične dvosmislenosti u pravcu potvrđivanja čudesnog. Oklevanje čitaoca održava se do kraja i, premda s književne tačke gledišta priče Niku Ganea nisu mnogo više od početničkih pokušaja, lucidni duh pisca koji strukturalno naginje realizmu obeležava, iz perspektive fantastike u rumunskoj književnosti, trenutak u kome se nazire novi pravac.

Jon Luka Karadale

Jon Luka Karadale (Jon Luca Caragiale, 1852-1912) naziva se često "rumunskim Nušićem". Iako je kao pisac pre svega bio genijalan dramaturg i novelist, ponajviše poznat po objektivnom realizmu svojih priča (koje ponekad postaju naturalističke), po svom sarkastičnom i lucidnom duhu, daru za gradaciju događaja i osećanju za meru, može se smatrati da je fantastici u rumunskoj književnosti otvorio jedan od njenih "kraljevskih puteva".

Kao što ćemo videti, njegove fantastične priče isprva iz folkloru preuzimaju jednu dimenziju koja se razlikuje od one o kojoj smo raspravljali u prethodnom poglavlju i koju on, tokom vremena, razvija od jednostavnog ka složenom. U evoluciji ovog klasika rumunske književnosti može se, naime, konstatovati stalna zaokupljenost time da prikaže jedan određeni tip ličnosti čija je tipologija u tesnoj vezi s "balkanskom psihologijom", tip koji je kritika definisala kao "satanski".⁴ Približavajući se fantastici kroz konvenciju, u priči *Između dva saveta* (*Între două povețe*), pripovedač sučeljava dva iskušenja u ženskom obličju: on se dvoumi između Nine, koju naziva "Đavolak", privlačne žene, preobučene na jednom maskenbalu u Mefista, i jedne udovice koja mu predlaže put u Italiju. On polazi s njom, ali neprestano pritisnut čežnjom za Nininom dijaboličnom privlačnošću. Ova priča, kao što se vidi, jednostavno postavlja problem magijskog uticaja, dok je satansko naznačeno samo maskom.

Pre nego što je napisao svoja vrhunska fantastična dela, Karadales se ovim žanrom bavio u radovima za koje se pre može reći da pripadaju *simboličkoj bajci*, i to majstorski napisanoj, ali čija tema, preuzeta iz folkloru, pripada tipu "orijentalne anegdote", s junacima koji podsećaju na Nasradina Hodžu (Nastratin Hoge), na šta smo nailazili kad smo govorili o počecima fantastike. Ovaj pravac (kao nit, svakako) po duhu se može uporediti s pravcem koji je u rumunsku književnost uveo Konstantin Negrucci, kao što se može dovesti u vezu i sa praksom prihvatanja stranih motiva i njihovog pretvaranja u lokalne, kojoj je svojstvena velika sloboda stvaralačkog duha.

U ravni folklorne vizije, pisac u satanizmu vidi duha zla...

"... koji uznemirava našu podsvest, oslobađajući izvesne tajne želje; njegova je uloga slučajna, iznenađujuća, on tera čoveka da iskoraci iz uobičajenog životnog toka, a čim izađe iz magijskog kruga đavoljeg upliva, čovek se vraća normalnom životnom ritmu; moglo bi se reći da onaj ko se služi vradžbinama doživljava kaznu, kao što se to pod stare dane dogodilo gospi Marioali (*U hanu Mnžoala/La hanul lui Mânjoală*) ona nestaje u požaru koji je progutao han do temelja, ili, kao

4 Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. II, E.P.L., București 1967, 158.



kraljevoj kćeri (*Đavolov konj/Calul dracului*), koja se pretvara u pro-sjakinju, prokletu, zato što je pribegavala vradžbinama".⁵

Iza stroge hronologije objavljivanja, mišljenja smo da priče Karađalea treba grupisati u dve odvojene kategorije. S jedne strane su priče *Đavolov konj* i *Kir Janulja (Kir Ianulea)*, a s druge strane, novele *U ratno vreme (În vreme de război)*, *Na konaku (La conac)* i *U hanu Mnžoala*. Ova druga kategorija priča, koja zadržava temu satanizma, ističe se time što izlazi iz okvira vrste koju smo nazvali "bajkom novel-istike". I dok u prvoj kategoriji priča satanizam direktno poprima epski izraz (kroz junake, zaplet i konflikt), u pričama koje se svrstavaju u drugu kategoriju satanizam predstavlja, u stvari, čudan fenomen kontaminacije psihe junaka.

5 Ibid., 163.

U priči *Đavolov konj*, mladáni putnik, koji je zapravo sam đavo, zaustavlja se jedne noći pod čergom stare prosjakinje, koja je patila od nesаницe. Iako je hteo da sakrije svoj identitet, prosjakinja ga je, ipak, razotkrila opipavši, dok je spavao, nesumnjive znake njegove prirode: rep i dva rošćića. Doznajemo, takođe, da je prosjakinja, koja je sedela kraj puta pored bunara, bila kraljeva kćer, prokletstvom pretvorena u "oronulu prosjakinju" zato što se još od malih nogu posvetila vradžbinama; ona će moći da povрати svoj izgled samo ako uspe da prevари đavola, i to jedino noću. Prokletstvo je, međutim, ne napušta, jer, iako baba uspeva da razotkrije Prikindela, đavo, koga ona, pretvorena u bajnu vilu, nosi tokom noći na leđima, beži pre svitanja, a kraljeva kćer se ponovo pretvara u staru prosjakinju. S obzirom na to da simbol ostaje u čistoj fantastici, priča *Đavolov konj* jeste bajka u kojoj magija deluje direktno: vradžbina nema istovetan uticaj na čoveka kao iskušnje, već ga radikalno preobražava, kažnjavajući ga zbog toga što je zakoračio u zabranjenu zonu gde vlada đavo, koji ga obeležava satanizmom, te je nužno da prevари samog đavola kako bi povratio svoju ličnost.

Iako se događaji odvijaju u atmosferi čiste magije, utisak da stupamo u svet realnosti je potpun. Pitoresknost slika, gustina opisnih detalja i karakterizacije, umanjuju čitaocu mogućnost da odvoji strogo realni nivo priče od parabolične nadrealnosti kojom je ona prožeta. Značajni u tom smislu jesu početak i kraj priče:

" kad bi spazila namernika, koji ide peške ili na konju, ili u kolima, spuštala bi baba đevrek iz usta, pružala bi desnicu i tužno moljakala vrhom jezika:

Smilujte se dobri ljudi i uделите jadnoj grešnici, onemoćalój!

Ako bi joj neko dao nešto, govorila bi baba:

Bog da prosti sine, Bog dragi da primi!... Odakle daješ, da se i vrati i umnoži!"

Utisak o realnosti događaja iz svakodnevnog života prosjakinje ne omogućuje nam ni da nazremo da će, tokom noći, starica postati junakinja jedne izvanredne avanture. Verodostojnost priče i utisak autentičnog potvrđuju se i dijalogom koji starica vodi s đavolom, u šaljivom tonu, čak i onda kad otkriva njegov identitet. Stavljen u odnos s neobičnim događajima koji slede, ovaj dijalog ima ulogu da stvori uti-

sak o veoma spretnom simuliranju, kojim se služe oba junaka. strategiju koja dočarava pravu "probu" književne tehnike velikog pisca:

"dobro veče, bako... ali... zar još nisi legla?"

Nisam zaspala, sine, san mi ne dolazi, teško meni grešnoj.

Putnik sede pored babe, obasjan mesečinom, duboko uzdahnuvši od umora...

Ali, odakle ti dolaziš, sine, kad si na putu u tako pozni čas?

E, odakle ja... Iz daleka.

Iz daleka, a?... I... `de ideš?

E, kud idem?... Idem daleko...

Daleko, a? A... kako se zoveš ti?

Malac [Prichindel] se zovem...

A... koja je tebi godina?... Jer, zelen si mi nešto...

Uzeo sam sedamnaestu...

A... roditelje imaš?

Nemam, jer sam bio odbačeno dete...

A... bratića imaš još... sestrice nemaš?

Možda imam, al' ih ne znam...

Kako možda imaš, a ne znaš ih?... Kako ti to?

Ne rekoh li ti, bre, da sam odbačeno dete?"

Na taj način majstorstvo epskog scenarija stvarno apsorbuje elemente bajke, a slika prikazanog života deluje ubedljivo svojim fundamentalnim realizmom. Sučeljavanje takode antologijskih duhovitih replika, čiji je cilj da protivnika dovedu u inferioran položaj i da ga prevare, ističe jednu od omiljenih preokupacija Karadalea (kao što ćemo kasnije videti) da studira žensku prirodu koja je, shodno mitsko-ezoteričnom mentalitetu, veoma često sklona "vraškoj pomami". Ovaj zanimljiv narativni postupak, na koji se kalemi fantastična tema priče tema đavola koga je prevarila žena vračara, a koja se zbog toga nalazi pod Božjom kaznom na veoma vešt način vraća bajku novelističkom obrascu. Čudesna feerična uobrazilja potkopava se ironijom, toliko svojstvenom karadaleovskoj umetnosti.

Istu temu nadmetanja đavola i žene opisuje i priča *Kir Janulja*. Inspirisana Makijavelijevom novelom *Belfegor*, koju je prepisao Bandelo, kao i Lafontenovom verzijom u stihovima *Belfegor, nouvelle*

tirée de Machiavel, priča *Kir Janulja* predstavlja najviši stepen autohtonog epskog.

Osmišljena u balkanskom duhu, koji definiše karadalevski novelistički prototip, "ideja da premesti Belfegora u Bukurešt, u trgovačko okruženje, u doba Mavrogenija otprilike, u celini predstavlja stvaranje novele na neočekivan način" (kako primećuje Đorđe Kalinešku). Na taj način, Karadale "udahnjuje originalnom materijalu jedan socijalno-istorijski i temperamentno-psihološki sadržaj, u dubokom skladu sa uslovima mesta i vremena, tako da 'bajka' na očigledan način ustupa mesto novelističkom stvaralaštvu, koje je samo sebi dovoljno".⁶

Bajka je "desakralizovana", s jedne strane, dobro poznatim ironično-familijarnim tonom priče, a s druge strane, neočekivanim pomeranjem vanvremenske vizije, specifične za mitskofolklornu epiku. Priča počinje ovako: "Priča se da je bilo jednom, pre nekih sto i ne znam koliko godina..." (itd.). Ovaj način daje fantastičnom elementu vrednost koja se vezuje za satirično. Agiuca dobija od svog đavoljeg šefa Dardarota zaduženje da proveri istinitost poslovice koja tvrdi da je žena uplašila samog đavola. S tim ciljem on uzima lik muškarca po imenu Janulja, koji će se oženiti Akivicom da bi, prošavši kroz sve nedaće kroz koje prolazi jedan muž, došao do zaključka da je pakao, u stvari na zemlji, gde ni sam Agiuca ne može da izbegne terorisanje jedne žene. Prinuđen da prevari ženu koja ga je uvukla u dugove zbog kojih je proganjan, Agiuca se pretvara u zlog duha i ulazi u tela žena da ih muči. Pošto ga Negoica, seljak obešenjak i lakom, sakriva od progonitelja, Janulja na njega prenosi moć da "isteruje đavola" iz eventualnih žrtava te bolesti. Kad je Negoica isterao đavola iz jedne devojke iz Kolentine⁷ (koja se razbolela od klevetničke bolesti posle odluke roditelja da je udaju zbog imanjanja), kao i iz supruge krajovskog "kajmakama" (koja se tresla u svim zglobovima), Agiuca oduzima Negoici moć da isteruje đavola. Pošto ga, međutim, i dalje pozivaju i pošto ne može da odbije kralja, čija je kćer ovog puta opsednuta đavolom, Negoici padne na pamet ideja da, u ovom poslednjem slučaju, izgovori

6 Nicolae Ciobanu, *Între imaginar și fantastic în proza românească*, Editura Cartea românească, 1987, 345.

7 Colentina-četvrt bukureštanske mahale u doba Karadalea.

Akrivicino ime. Uplašen, Agiuca, koji je ušao kao zao duh u kraljevu ćerku, napušta telo devojke i upućuje se u pakao.

I ova, kao i prethodna priča, ostavlja snažan utisak realnosti. Za razliku od svojih prethodnika. Karađale nijansira fantastičnu temu udaljujući se na taj način od metoda "posmatranja modela". Pored toga što je radnju determinisao u vremenu, veliki pisac prikazuje kao i u svojim realističkim pričama uostalom atmosferu mahale starog Bukurešta, insistirajući na psihičko-moralnom portretu svojih junaka. Satanizam, naročito kao karakteristika ženskih likova, ispoljava svojstva kao što su preterana samovolja i lakomost (prva žena u koju je ušao đavo sklona je ogovaranju), hysteroidni magnetizam (druga žena u koju je ušao đavo) ili Edipov kompleks (kraljeva kćer), dok fantastični događaji variraju u skladu s piščevim planom da razgrana prvobitnu temu o ženi koja je strašnija i od samog đavola. Iako se pisac gradeći ženske likove usmerava ka hysteroidnoparoksičkim crtama karaktera, satanizam dobija dodatnu dimenziju tako što se negativne crte pridaju i muškarcima; jer, ne smemo smetnuti s uma da onaj isti Negoica koji pomaže Agiuci, odnosno Kir Janulji, na kraju prevari tog istog Agiucu. Prema tome, fantastična perspektiva još više potvrđuje uklapanje u svakodnevno. Otuda proističe suptilna ideja da

"...satanizam, oblik mitsko-narodnog spoznavanja, izražava u suštini imanentnu psihičko-moralnu crtu koja zaokružuje horizont ljudske egzistencije; đavo ne samo da obitava među ljudima, već se, štaviše, nalazi u samom njihovom biću".⁸

Štaviše, posle pažljivijeg posmatranja moglo bi se konstatovati da je reč o inverziji satanskog karaktera na relaciji đavo-čovjek. Ako su ljudima data đavolska svojstva, đavolu su data ljudska; na primer, strah Agiuce i njegova nemoć da se suprotstavi ili da se snađe u situacijama u koje ga ljudi dovode; takođe, njegova "ljudska" potreba da se sveti svim ženama, pri čemu, ulazeći u njih kao zao duh, ponavlja hysteroidnosatansko ponašanje Akrivicino. Upoznajući nas sa "žrtvama" u koje je ušao đavo, Karađale koristi priliku da načini pravi presek po socijalnoj vertikali. Na primer, ulazak đavola u devojku iz Kolentine prouzrokovala je želja roditelja da je, bogatstva radi, udaju za čoveka

8 Nicolae Ciobanu, *op. cit.*, 350.

koga nikada nije videla; u njenom slučaju satanizam, koji se ispoljava kroz ogovaranje (dakle, kroz otkrivanje raznih "nečistih" situacija), predstavlja pre svega način odbrane. Pribegavajući fantastici, Karadale u suštini razvija i nijansira predstavljanje ljudskih tipova koji pripadaju balkansko-fanariotskom dobu. S jedinstvenim epskodeskriptivnim umećem, on preuzima iz folklora ukorenjena starinska verovanja koja ljudi smatraju stvarnim, s tim što to preuzimanje nema ničeg zajedničkog s nostalgичnim osvrtom na neku veličanstvenu prošlost, već je takođe usmereno ka realizmu. Tako, na primer, verovanje da su "obeleženi ljudi" samim tim i satanski, koristi se u realističkoj priči kao jedna od tehnika nedorečenosti: pre nego što bi se imalo posumnjalo u pravi karakter Akrivicin, ona nam je predstavljena kao žena s defektnim vidom, što bi za čitaoca naviknutog na predrasude prema ljudima koji su obeleženi moglo da bude pravi pokazatelj:

"Devojka beše na glasu i lepa; samo je tu manu imala što je neki put, ne uvek, gledala razroko."

Isti magijski element "obeležene" osobe, koju đavo šalje kako bi uticao na ljude da odstupe od normalnog ponašanja i čine nepromišljenosti koje će ih navesti na grešku, predstavlja i motiv novele *Na konaku*. Ovde je "kobno" lice neka vrsta muškog pandana Akrivice: jedan putnik, verovatno trgovac, ridokos, "čovek prijatnog izgleda i šaljiv saputnik, samo što je razrok i, kad gleda mladića pravo u oči, ovaj oseća neku nesvesticu, kao neku vrstu bola, tu, kod obrva". Međutim, u ovoj noveli, satanizam kao element razvijanja fantastičnog nije više prikazan predtekstualno, narativno ili konfliktno, već predstavlja samo stanje duha junaka koji je pod uplivom neobičnih emocija što pomračuju moć rasuđivanja. Tehnika fantastike oličena je u nesposobnosti junaka da pravi razliku između izgleda i sadržaja stvari. U noveli *Na konaku*, "razroki čovek", za razliku od Akrivice, ni za trenutak ne otkriva svoj pravi satanski identitet, a priča neprekidno pothranjuje čitaočevu sumnju. Pogled, kao jedan od fizionomijskih elemenata, često prizivan u okultnim naukama, koristi se kao osvedočeni element ubeđivanja u radnji "padanja u iskušenje". Žrtva magnetizma ridokosog čoveka biće mladi konjanik koji prvi put putuje sam, noseći sa sobom puno novaca da bi ga predao zemljoposjedniku čiju je zemlju zakupio njegov otac. Neiskusni mladić ima, naravno, potrebu da se

pridruži nekom starijem i iskusnijem putniku, a to je, u stvari, razroki ridokosi čovek. Smeštena u psihološke okvire, fantastika je skoro neprimetna (bar kroz prizmu mladića koji, obradovan što je stekao saputnika, ne postavlja sebi pitanje odakle je ovaj iskrasnio i zbog čega dva puta naglo nestaje kad se on, mladić, prekrsti itd.). Kad su stigli u konak, mladić pod uticajem kobnog pogleda koji ga opsega, poništavajući mu volju, gubi sav novac u igri na sreću. Na kraju priče, mladićev stric, kojeg ovaj slučajno sreće, uspeva da povрати novac, a mladić se budi iz čarolije iskušenja. Posle izlaska iz magičnog kruga, život se ponovo vraća u normalnu kolotečinu.

Na početku ovog poglavlja smo rekli da je jedna od karakteristika fantastike, koja se razmatra u ovom poglavlju, neka vrsta njenog, najčešće trenutnog, upada u stvarnost, posle kojeg život teče kao pre. Isti je slučaj i u Karadaleovom vrhunskom fantastičnom delu *U hamu Mnžoala*. Iako je magijska fantastika i ovde simbolički razmeštena, autor ponovo kreće od realističkih elemenata, dok se magija zbiva kao potresna slučajnost koja će pomesti junaka, primoravajući ga da za izvesno vreme napusti svakidašnje. Reč je o mladiću koji pošavši na venčanje s kćerkom pukovnika Jordakea, usput svraća u Mnžoalin han, gde, kako izgleda, boravi handžinica, udovica, vračara. Zavodljiva, ona mu "pomera pamet", kušajući ga onim silama podsvesnog koje pripadaju magiji. Opsesija iskušenja koje je spopalo mladića proširena je događajima iz područja slučajnosti i na spoljni plan (koji na taj način postaje fantastičan), gde je prisustvo đavola sugerisano utelovljujući se u mački i crnom jaretu, emisarima koji stoje na raspolaganju magnetičnoj ženi. Maestralno su opisani: putešestvija konjanika koja ga poročnim magijskim putem vodaju do hana, mećava, pojava i nestanak mačora i jareta. vraćanje u han gde udovica potpuno ovladava njegovim već uzdrmanim osećanjima, slamajući mu volju. Detalji, kao što su čini u šubari i osećanje potištenosti koje mladića hvata kad stavi šubaru na glavu, ostaju, kao i prethodni, u domenu dvosmislenosti. Izvesno je da uzdrmanog mladića iz te vradžbine silom izvlači budući tast, koji će ga zatim odvesti u neki manastir da ga izleči od satanske sile u čijoj se moći nalazio.

Interesantno je da sam autor, kao najveći stvaralac fantastike, predlaže "otvoren kraj", služeći se majstorstvom narativne tehnike do

maksimuma. Priča o mladalačkoj avanturi, uz istovremenu, novu analizu, završava se na sledeći način:

"Pukovnik je čvrsto smatrao da mi je gospa na dno šubare stavila čini i da su to bili i jare i mačor...

Ma kakvi! rekoh ja.

Bio je đavo, kad ti ja kažem.

Biće da je bio odgovorih ja - ali ako je tako, pukovniče, onda đavo navodi i na dobro...

Prvo te stavi na dobro da te okalja, a zatim zna on kuda te vodi...

Al' otkud ti to znaš?

To nije tvoja stvar - odgovori starac - to je neka druga šubara."

Iako je ova novela ispričana u prvom licu, gramatički subjektivizam u njoj ne zatamnjuje objektivnost fantastičnih događaja. Dvosmislenost proističe iz samih zbivanja u vezi s kojima junak-pripovedač sebi postavlja pitanja, lišen mogućnosti da na njih definitivno odgovori.

Korišćenje folkloru ne udaljava Karadaleove priče od realizma, jer se autor služi, u stvari, samo zajedničkim idejama iz folkloru, kakve su: đavo predstavlja iskušenje, primena vradžbina je "prljava" stvar koja na kraju uvek biva kažnjena, dijaboličnost žene je veća čak i od đavolove. Fantastični plan Karadaleovih priča kao i njegov duh nisu, kako konstatuje Pompiliu Konstantinesku,⁹ "progonjeni avetima"; lucidni arbitar kakav je bio, on fantastiku koristi tehnikom znalca i objašnjava svoje simbole s izuzetnom jasnoćom.

U stvari, kao u svim velikim delima, magijska fantastika ima protivtežu i u jednom pregnantnom realizmu: dijalog prosjakinje sa Malcem (đavolom), evociranje Bukurešta iz doba fanariota (*Kir Janulja*), ili rustični pejzaž (*Na konaku*), predstavljaju primere umetničke lucidnosti uz čiju pomoć veliki pisac vrednuje večna ljudska iskustva.

Jon Minulesku

Ovaj simbolistički pesnik (Ion Minulescu, 1881-1944) velike senzibilnosti prešao je nekako naglo sa semantorističke lirike i

9 Pompiliu Constantinescu, *op.cit.*, 163.

idiličnosti patrijarhalnog tipa na urbane teme, neretko uvezenih, jakih i izmešanih aroma, pretvarajući melanholiju u neku vrstu bodlerovskog splina, sa izrazitim interesovanjem za misteriozne i egzotične horizonte. Svojom poetskom aktivnošću, dobrim delom "iz uvoza", on ipak uspeva da se nametne u rumunskoj književnosti, naročito kao stvaralac koji otvara te nove i misteriozne horizonte. Njegovo pisanje u oblasti fantastike svodi se, uglavnom, na jednu zbirku iz 1930: *Čitajte ih noću (Cetiți-le noaptea)*. Naslednik Karadaleove fantastike po južnjačkom verbalizmu i primeni tehnike, Minulesku svoju sklonost prema misterioznom manifestuje time što prvenstvo daje gotskim temama, koje će, međutim, obrađivati "nečisto", stvarajući neku vrstu mešavine koja se temelji na više pravaca epske inspiracije. U priči *Čovek sa zlatnim srcem (Omul cu inima de aur)* govori se o reinkarnacijama Abrahama Zakeja, poznatog na dvoru Luja XIII po tome što je najbolje ljubio. Jednom poetskom parafrazom (poljubac, metaforički anticipiran odbleskom stopljenih kišnih kapi neka vrsta bodlerovske "correspondance") počinje priča o "čoveku sa zlatnim srcem" koji će samim životom morati da plati činjenicu što je u iskušenje doveo čak i kraljicu. Plaćene ubice nisu se zadovoljile time da ga ubiju, već su prodale njegovo srce jednom trgovcu zlatom, koji ga je dalje prodavao, ali isečeno na komadiće. Nekadašnji čovek sa zlatnim srcem ne može da nađe spokoj svojoj duši, a njegova metafizička drama biće razrešena tek kad mu srce bude ponovo sastavljeno od rasejanih komadića. Čini se da autor nije imao na umu mit o Ozirisu; moralne implikacije se uglavnom svode na ideju da se pravu vrednost čovekovu čini njegova sposobnost da poseduje osećanja. Minulesku kaže: "Darujući mogućnost umiranja, daruje se sam život koji ne možemo istinski da proživimo ako ga ne podredimo srcu." Tema odložene smrti, tako česta u svetskoj književnosti gotske fakture, distanciraće se ovom konotacijom od te tradicije. Paralela koja bi se mogla povući između ove novele i Karadaleove priče *U hamu Mnžoala* sastoji se u činjenici što je celu priču doživeo jedan autorov prijatelj, feljtonista Dumitru Dumitresku, DumDum, koji je imao običaj da popije. Na taj način sve ostaje pod velom dvosmislenosti, bez mogućnosti da se utvrdi da li se taj događaj uopšte zbilo. Ovaj naslednik karadaleovske fantastike nema, međutim, neophodnu vitalnost jer, s jedne strane, oscilira između morbidno-enigmatskih sta-

vova (koje možemo sresti i u pesmama) i raskoši dragog kamenja i plemenitih metala, dok je, s druge strane, sklon tome da čudesne situacije usmerava ka zbijanju šala ili komentarima.

U priči *Bela kravata (Cravata albă)*, Minulesku se bavi temom tog originalnog i nepredvidljivog kobnog predmeta. Istorija kravate je vezana za okultni način na koji se jedan mladić, koga su ubili roditelji njegove dragane, posthumno sveti. Za razliku od mnogih svojih novela, ovde se autor uzdržava od opisnih digresija ili humorističkih poenti, lakonski obuhvatajući sekvence. Kulminaciju novele, koja je građena i na univerzalnom motivu nemira što nastupa posle jedne problematične smrti, čini tanatološka scena u kojoj se pojavljuje duh ubijenog mladića.

Distancirajući se od folkloru i pretpostavljajući mu gradski ambijent, Minulesku se *U razgovoru s nečastivim (De vorbă cu necuratu)* bavi još jednim od univerzalnih motiva fantastike, motivom đavola koji se pojavljuje u svakodnevnom životu. Od samog početka čitalac konstatuje da priča više nije izgovor za moralno-socijalne refleksije, već da se autor usmerava ka naraciji gotskog tipa. Đavo, otelovljen u liku izvesnog gospodina po imenu Damjan, prouzrokuje, prilikom svoje pojave, neodoljive žmarce "jedne još nerazjašnjene emocije". On liči na Karađaleove obeležene ličnosti:

"Na njemu, oniskom i slabašnom, s kukastim nosom i ćosavim i osušenim licem poput presovane smokve, onih nekoliko ridih dlačica što su mu visile na bradi delovalo je sasvim izlišno. Predosećao sam da neznamac, s isturenim desnim kukom, oslonjen na čvrst i čvornovat štap, šepa."

Ovog kobnog junaka srećemo ponovo u Oradi (Oradea), i tad pri-povedač počinje da priča o istoriji svojih odnosa s njim.

Damjan, pogranični švancer, našao se jednog olujnog dana na putu autora koji se, s jednim poznanikom, nalazio u Predealu. Taj je Damjan imao u Predealu neku kuću, za koju će se naknadno utvrditi da nikada nije postojala. On, takođe, nije pravio senku na zemlji i ostajao je suv i kad pada kiša. Posedovao je dar predviđanja i mogao je u isto vreme da bude na više mesta. Imao je i porok da trguje senkama ljudi. Preplićući maglovite folklorne motive (Damjanov glas liči na kozje meketanje) s

naučnom fantastikom, objašnjavajući fizičkim zakonima čudo sve-i-uvek-prisutnosti junaka, Minulesku obuhvata različite prethodne modele i stvara, na kraju, neku vrstu parodije novele. Gradacija s početka novele se gubi, a njeno mesto zauzima neka vrsta feeričnosti, dok je element neobičnog dokraja ukroćen. Ova novela, čija je osnova u stvari realistička (jer nam predstavlja stanje koje je prethodilo ulasku u Prvi svetski rat - parlamentarne rasprave, štampu i tadašnje političare), završava se time što obuhvata čudesno u okvire te realnosti koja je podložna kontroli sa istorijske tačke posmatranja, i neutralizacijom situacije fantastike. Sam Damjan, koji se bavio svakojakim prljavim poslovima, shvata da treba da se povuče pred takvom realnošću i da ode na drugu stranu. Kod Minuleskua fantastični zaplet je lišen dramatičnosti, po našem mišljenju, zbog nespretnog stavljanja akcenta: autor kao da je hteo da u priče unese sve što je saznao o fantastici, propuštajući da dozira efekte i na taj način pretvori svoje priče, zasnovane na opštim, gotskim motivima, u njihove sopstvene parodije. Mada nije dovoljno savladao tehniku učenog pripremanja anksioznosti, on je ipak, kao poznavalac pravila fantastične igre, pisac koji, ako i nije raspolagao velikom vokacijom, dobro vlada elementima fantastike.

Čezar Petresku

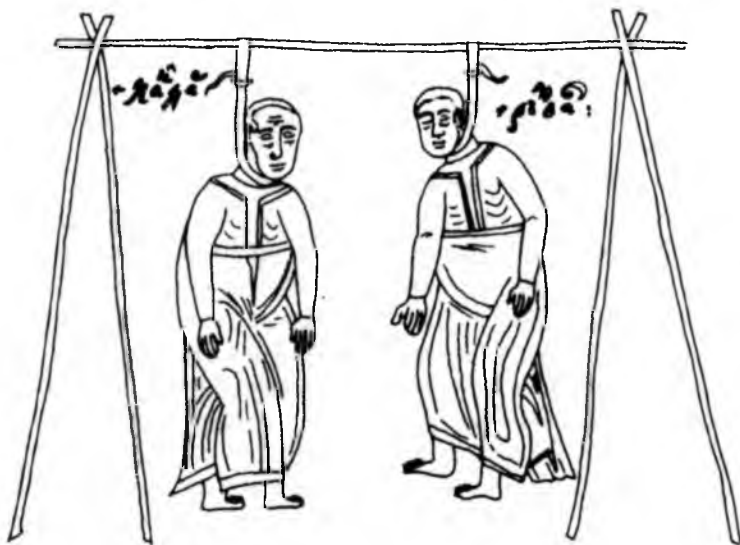
Pisac koji je nameravao da napiše jednu *Rumunsku hroniku XX veka* (*Cronica românească a secolului XX*), Čezar Petresku (Čezar Petrescu, 1892-1961), fantastici se približava na dva načina, koja je često primenjivao u svojim realističkim romanima. Prvi je pravac *unutrašnje fantastike* (on čak daje ovaj naslov jednoj grupi dela),¹⁰ gde on pokušava da razne ljudske gestove, naizgled bezrazložne, objasni, istina odviše mehanički, kao zasnovane na podsvesnim egzistencijalnim procesima. Drugi pravac, podržan argumentima vezanim za realističke modalitete, približava se gotskom, naročito onda kad autor primenjuje "podudarnosti sa značenjem".

Prvi pravac najbogatije je ilustrovan u novelama kao što je *Čovek koji je pronašao svoju senku* (*Omul care și-a găsit umbra*, 1928). Ovde

10 Vid.: Mariana Dan-Mijović, *Čezar Petresku kao romansijer*, magistarski rad, Filološki fakultet u Beogradu, 1985.

je reč o jednom ministru, otelotvorenju lukrativnog dehumanizovanog duha, čoveku nesalomive volje, koji jednog dana postaje žrtva procesa otuđenja. Postaje opsednut sopstvenom senkom koju sreće svakim danom sve češće i na svakom koraku, u različitim životnim situacijama. S dvostrukim moralnim značenjem, preuzetim iz njegovih realističkih priča, ova novela plasira ideju da goli i pusti "vrhovi" društvenog uspeha automatski udaljuju čoveka od njegove osnovne ljudske vrednosti i osuđuju ga na samoću i otuđenost. Druga ideja, koja je prisutna i u čisto realističkim pričama ovog autora, jeste izbijanje na površinu i osveta prirodnih sila koje su držane "pod ključem" ili su, pak, bile "zagađene" spoljnim faktorima. U ovom slučaju, ljudska psiha se sveti robotskom i skorojevićskom životu kojim je junak živio, žrtvujući sve u ime karijere. Tako doznajemo da je ministar žrtvovao ljubav prema jednoj ženi, koju je ostavio s detetom, sve zarad karijere. Ophrvan opsijama, budi se naglo u svetu sa srušenim vrednostima. Ministar Jon Burdea-Nikulešt izvršava samoubistvo.

Iako je u ovoj vrsti naracije akcenat stavljen na unutrašnje fantastično, psihološka motivacija ostaje na nivou moralne sentencije, a



fantastika proizlazi iz neočekivanog ispoljavanja posledica psihičkog procesa koji nije predstavljen kao takav, već se podrazumeva. Postoje argumenti koji ovu novelu svrstavaju i u fantastiku i u psihološku priču.

Takvo ispitivanje psihičkog, uz ispoljavanja koja prevazilaze okvir realnog i klize prema fantastici, sreće se i u delima kao što je *Crni pauk (Paianjenul negru)*, gde se govori o glumcu Haru Ditarki koji se obesio u sobici provincijskog hotela. To se dogodilo pošto su oživele neke uspomene iz mladosti pune ideala, i u društvu jednog bivšeg kolege, osrednjeg čoveka, ali dobrog domaćina; Haro je tada osetio da je promašio život. Opsesija prvim stihovima iz detinjstva koje glumac oživljava i ponovo doživljava, postaje povod za ozbiljno deformisanje stvarnosti i, premda je slučaj "viden" spolja, on predstavlja studiju samotnjačkih pustošenja. U romanu *Fantastična simfonija (Simfonia fantastică)* patologija psihe se takođe posmatra u rasponu od neurotskih ispoljavanja, naizgled benignih (kakva bi bila opsesija muvom koja šeta po čeli slušaoca Fantastične simfonije), do čudnih simpoma kad je junak, odnosno antijunak, uhvaćen u mreže ozbiljnog stanja, kad ljubomora poprima halucinantne, agresivne razmere. Fantastici se ovde prilazi, s jedne strane, pomoću himeričnih, implicitnih sadržaja svesti, a, s druge strane, kroz ulogu žrtve datu glavnim junacima koji se nalaze pod vlašću nekih imanentnih sila kojima se ne mogu suprotstaviti. Moglo bi se reći da Čezar Petresku, koji je sklon ideji apsurdne fatalnosti, ima nameru da predstavi neke sasvim posebne, neobične slučajeve koji su u isto vreme "realni" i da tako zakroči u prsotor fantastike. Ali, njegova se fantastika nekako više bavi oblašću čudnog, u koju se autor upućuje s ove strane čiste senzacije neobičnih slučajeva. Uporno negujući i ilustrujući ideju (koja provejava kroz celu *Hroniku XX veka*) da sam život piše romane i da, apriorno, junaci, koji su u suštini samo ljudi iz XX veka, moraju na ovaj ili onaj način biti dotaknuti bolešću negativnosti vremena koje nije naklonjeno ljudskom duhu, Čezar Petresku umnožava u svojim romanima žrtve neretko čudnih događaja, koji uvek vode jednom istom ishodu: psihičkoj dezintegraciji koja deformiše obrise realnosti. Tako njegovi junaci predstavljaju slučajeve na koje se prevashodno može primeniti pojam "fantazmatičnog", a ne "fantazmagoričnog". Ta unutrašnja fantastika (koju praktikuje autor koji sebe smatra prvenstveno realinom), tim op-

sesivnim predstavljanjem čudnih slučajeva koji bi trebalo da ilustruju način delovanja spoljnih, socijalnih faktora na individuu, poprima romantične prizvuke semanatorističkog porekla. Jer, svi ti slučajevi pretstavljaju tako degradiranoj sadašnjosti jednu uzvišenu, patrijarhalnu prošlost, i to se neki put otvoreno kaže. Slučajevi opsesivnih likova - žrtava okolnosti - prelaze, međutim, uz pomoć autorovog talenta, u domen u kome se više ne može praviti razlika između unutrašnjeg i spoljašnjeg, a čudno se neki put maestralno prepliče sa čudesnim, na primer, u antologijskoj noveli *Čovek iz sna (Omul din vis)*. Prividno slična, novela *Čovek koji je pronašao svoju senku* počinje prikazivanjem gradske slike letnjeg Bukurešta, vrelog, iz koga junak oslabljenih živaca beži u unutrašnjost. Opsesija koja muči našeg heroja jeste "čovek iz sna", jedan stari gospodin u sivom odelu, sedih brkova, setnog i umornog izraza, koga neprestano prati mrki pas. On se uvek pojavljuje kao spasilac u oniričnim, košmarnim situacijama. Do te tačke novela liči na prethodne priče. Stupanje natprirodnog na scenu zbiva se u trenutku kad junak (autor) upoznaje Ordeanua, zemljoposjednika koga je upropastila kockarska strast. Ordeanu je, u stvari, čovek iz sna, koga naš junak ima priliku da upozna na javi i koga kao i čoveka iz sna prati identičan pas koji čak ima i isto ime. Scena ima apriornu konzistenciju koja dolazi do izražaja kad dvojica junaka stupaju u interakciju. Pripovedač će, takođe, sresti Jorgua Ordeanua u Bukureštu, gde je ovaj, već oronuo, iznajmio memljiv sobičak. Događaji koji slede razvijaju istovremeno i modalitet čiste iracionalnosti i modalitet (toliko drag Č. Petreskuu) čudnih, ali značajnih koicidencija: vrhunac tih događaja nastupa u trenutku kad pripovedač zajedno s Ordeanuom ide u kuću gde se igraju karte, u kojoj je zemljoposjednik bio svakodnevni gost i gde sada gubi poslednje ostatke imanja. Zemljoposjednik je, u stvari, dobijao na kartama sve do trenutka kad je junak priče ušao u igru. Junak je odmah počeo da dobija, a Ordeanu propada. Sutradan naš junak konstatuje da je zemljoposjednik izvršio samoubistvo, što kod njega pojačava opsesiju čovekom iz sna iz detinjstva. Njegov pas ga prati do kuće i postaje špijun koji ga neće nikada napustiti osim ako "jednog dana ne kupim pakovanje strihnina" to su reči koje ga, ipak, neće spasti psihičke torture.

Konfuzija narativnih planova ove novele, na čemu mu je zamerio Pompiliu Konstantinesku, predstavlja, po našem mišljenju, čak njenu vrlinu, jer opsesija jedne "matematičke" konstrukcije ostavlja utisak da je autor hteo da zaobiđe već razrađene metode fantastike, dajući ovoj noveli nijansu modernizma. Metafizički san i realnost prepliću se nankadno, no mada je obavijena misterioznim senzacionalizmom, ova priča nema u sebi ničeg stravičnog; ona, štaviše, može predstavljati neku vrstu meditacije o nepovratnom detinjstvu, o izgubljenoj ljubavi, promašenom prijateljstvu, težeći jednom večno ljudskom razumevanju, kao i u Petreskuovim realističkim pričama.

Ta vrsta meditativnih konotacija može se sresti i u drugim pričama ovog autora, nakalemljena ponovo na fantastičnu strukturu. Tako je i u delu *Mehanički balet (Baletul mecanic)*, sastavljenom od dve različite knjige koje se mogu čitati i zasebno, ali koje su veoma originalno međusobno povezane. Prva knjiga, na prvi pogled, nema ništa zajedničko sa fantastikom osim ukoliko se ne posmatra retrospektivno, posle čitanja druge knjige. Pripovedač, dekadentni zemljoposjednik, nalazi se na Azurnoj obali, u društvu osoba čiji se identitet postepeno otkriva. Na samom početku čitalac ima utisak da je grupa tih lica (koja su u sukobu sa zakonom) pod uticajem Anđele, žene koja i te kako zna da koristi svoje čari, da bi se kasnije pojavio i njen brat Bibija, prava životinja u ljudskom obličju, koji je stavljen u prvi plan priče, čime se sugeriše da se iznad svega na svetu nalazi elementarna fizička snaga. Ali, pošto je Anđela ubijena i pošto ju je njen brat osvetio, u prvi plan istupa Guguf, strasni kockar koga izdržavaju žene. Ispostavlja se na kraju da je njihov pravi gospodar iza kulisa Eliazar, sposoban za razornu mržnju, koji je, u stvari, pravi pokretač krvavih i rušilačkih događaja.

Zanimljiva i istovremeno originalna jeste činjenica da se ista lica pojavljuju i u drugom delu, ali ne u svojstvu duhova pokojnika: Čezar Petresku ne koristi tradicionalnu tanatološku tematiku. Oni su samo učesnici u mehaničkom baletu starog inženjera Kopelijusa, opsednutog sastavljanjem neke igre lutaka koju bi mogao pokrenuti princip rekonstrukcije života na naučni, sintetički način, svodenjem na univerzalno prihvaćene ljudske suštine. Pošto su događaji ma koliko bili iznenađujući motivisani naučnim zakonima, a dobijaju i neko racionalno

objašnjenje, neobičan je, čini nam se, samo revolt mehaničkih lutaka koje će, na kraju priče, uništiti čak i svog stvaraoca. Natprirodna značenja se, međutim, obogaćuju ako imamo u vidu da roboti koje je stvorio stari naučnik nisu samo *Čistota*, *Elementarna sila*, *Mržnja*, već i *Andela*, *Bibija* i *Eliazar*, samo u drugoj hipostazi. Izvodeći novu tragediju u ovoj mehaničkoj igri, roboti ne delaju na način koji bi otkrivao naučnofantastične implikacije (ne kao produkti tehnike, dakle), već kao znak principa univerzalne razornosti. Oni, takođe, upućuju na ezoteričnu ideju prema kojoj se iluzija života može zameniti potpunim otklanjanjem samog života, a naučnik Kopelijus, koji raspolaze ključem života, koristi to znanje protiv života, jer prezire "sve što je rasuđivalo pametno i što je sputavalo prirodu". Tradicionalno čudesno, prilagođeno XX veku ka kojem je usmereno interesovanje autora, varira u ovom slučaju, razvijajući ideju da čudesa i danas predstavljaju neproverljivu stvarnost - kroz nepredvidljiva pustošenja do kojih može dovesti nauka. Drugim rečima, nauka deluje poput bumeranga koji će se okrenuti protiv čoveka. U *Mehaničkom baletu* ova premisa nije toliko doktrinarna jer, romani bi mogli i da se liše ovog zaključka koliko je rezultat određenog konstruktivnog rešenja. Kao što je dobro primetio Serđu Pavel Dan, velika zasluga Čezara Petreskua sastoji se u tome što je uspeo da u nedeljivu celinu sjedini čoveka, utvaru i kobni predmet.

Druga strana fantastičnih priča Čezara Petreskua je, kao što smo rekli, gotskog porekla, i predstavlja natprirodno kao pandan realnom, ali na drugačiji način. Najpoznatija priča te vrste jeste proširena novela *Aranka, jezerska nimfa* (*Aranca, știma lacurilor*), koja sjedinjuje tradicionalno rumunsko fantastično stvaralaštvo s univerzalnim. Ovde je, od samog početka, reč o jednom kobnom mestu, odnosno, o zamku mađarskih grofova Kemenji, smeštenom negde usred ukletog rita. U nameri da nabavi nekoliko starih knjiga, pripovedač se upućuje ka tom mestu, u društvu jednog advokata, pozvanog zbog pitanja nasledstva. Utisak nepodnošljivog, kobnog upada nastupa od trenutka kad junaka-pripovedača počne da opsega tmurna istorija ovog zamka: Andor, poslednji predstavnik loze Kemenji, porodice sklone ispadima, čovek učen i



meditativne prirode, ali sklon spiritizmu, ženi se sa običnom seljankom, koja je, pak, imala svojstva medijuma. Kći iz tog braka, Aranka, nestala je misteriozno u okolini zamka, ali je njen duh nastavio da se pojavljuje po jezerima u okolini. Temu utvare prati i fantastični motiv magnetičnog pogleda koji junak-pripovedač oseća s leđa, s jedne slike. Tema te oživljene slike pridružuje se fantastičnoj temi suludog progona, jer, budući da je celu noć bio mučen "leopardskim, hipnotičkim očima" sa slike, junak-pripovedač odlučuje da po mraku vratolomno prati fantoma, najpre kroz prostorije zamka, a zatim kroz mračne

baruštine. Za vreme te jurnjave, pojavljuje se jedan gušavko-idiot, i tad junak-pripovedač, koji se ponaša kao da je sišao s uma, uhvati sebe kako se takmiči u urlanju s gušavkom, baš kao što se to ranije događalo drugim ljudima iz kraja. Izgubivši svest, junak dolazi sebi tek u bolnici, i tu doznaje da je u blizini mesta gde se onesvestio naden, prekriven muljem, leš baronice Aranke (priča se zasniva na fantastičnoj temi nespokojne duše koja zahteva obred sahranjivanja).

Mnoge teme i fantastični motivi - a svaki od njih je dovoljan da posluži kao osnova za fantastičnu priču - razvijaju se postepeno, tako da se ne slažemo s nekim komentatorima ove novele koji bi hteli da je svrstaju u barok. Kao dobar poznavalac fantastičnih modaliteta, a da bi pojačao efekat istinitosti, Čezar Petresku koristi čak i svedoke događaja, kao što je advokat, čovek nepoverljiv i velika pričalica, koji živi s "nogama na zemlji" i koji istovremeno daje vedriji ton tmurnoj atmosferi. Doziranje efekata, tačka kulminacije sulude trke s opisom mesta koje je u raspadu, dehumanizacija likova, kao i izostanak tezičkog moralizatorskog pandana ili, pak, alegoričnog, predstavljaju glavnu vrednost ove novele, koja je, svakako, jedno od najznačajnijih fantastičnih ostvarenja gotskog tipa u rumunskoj književnosti. Ako je Čezar Petresku bio jedan od izuzetno popularnih i plodnih pisaca, cenjen još za života, naročito zbog svojih realističkih priča, posthumno se pažnja kritike sve više usmeravala ka njegovim fantastičnim delima.

Iako je delo Čezara Petreskua, po književnoj vrednosti, izuzetno neujednačeno, ovaj pisac je zaslužan za to što je u svom stvaralaštvu naznačio, makar samo shematski, više književnih pravaca, koji će kasnije biti potpuno ostvareni u delima drugih pisaca. Njegovom namerno realističkom delu, s uplivom senzacionalističkog novinarske prirode (autor je, istovremeno, bio i veliki novinar), pripada zasluga što je u nametnutim situacijama (nažalost, neretko spolja) razvijao mnogobrojne pristupne perspektive, ne samo one ekonomsko-socijalne, zasnovane na stvarnosti XX veka, već i one iz oblasti fantastike. Senzacionalno, svojstveno njegovim pričama bilo kog žanra, kao zajednička i neprekidna crta svih njegovih priča, generisalo je neobično na spontan način. Ako kao pisac i nije uvek bio svestan svojih književnih rezultata, mada je sasvim sigurno vladao svojim namerama, Čezar Petresku je uspeo da u svom delu spoji bar dva tipa fantastike: s jedne strane, to je fantastika

gotskog tipa, sa svojom "cloak and dagger"-atmosferom, a s druge strane, "unutarnja" fantastika. Ako oba tipa fantastike predstavljaju "drugu stranu medalje" jednog realističkog pisanja, u kome se, pošto akcent pada na verodostojno, obezbeđuje sama "realnost" događaja (pisac ili junak priče koji sebe stavljaju u položaj objektivnog svedoka) pri pažljivijem čitanju se može primetiti da se njegove priče granaju, uopšteno govoreći, u dva pravca: u priče fantastike, koja proističe iz događaja čija se stravična agresivnost oseća više "spolja", i priče u kojima se unutrašnja fantastika nadgrađuje na deformisanu i izobličujuću viziju likova koji se nalaze u specifičnom psihičkom stanju. Ovoj drugoj kategoriji pristajala bi definicija koju je dao Adrijan Marino u vezi s fantastikom koja proizlazi iz prevelike približenosti subjekta i objekta koji se, na kraju, mešaju. Nijedan od ta dva pravca nećemo sresti u čistom stanju ni kod drugih pisaca o kojima ćemo govoriti kasnije u ovom radu, a naš dalji napor će se uglavnom usredsrediti na to da se opiše proces premeštanja ovog akcenta sa objektivnog na subjektivno, i obratno. Izvesno je da, iza igre subjektivno-objektivno, sve priče imaju zajedničku crtu da se fantastični efekti stvaraju s "predumišljajem", uz što savršenije ovladavanje književnom tehnikom, u suštini realističkom, uz napor usmeren na "objektivizaciju situacija", i vladanje tehnikom ubeđivanja, što je sve kod Čezara Petreskua pristalice oba pravca često bilo tek "in nuce", jer je autor obično podrazumevao situacije koje je trebalo da opiše. Po našem mišljenju, razlika između ta dva pravca fantastike, kao pandana realističkoj književnosti, postaje još jasnija ako se na umu imaju dela dve vrste realizma:¹¹ s jedne strane, dela objektivnog realizma, gde se objektivne situacije reflektuju na junake i, s druge strane, dela subjektivnog realizma u kome, kroz jedan "feedback" koji se u priči nalazi u središtu pažnje, dolazi do reakcije junaka na datu stvarnost.

Adrijan Maniu

Namere Adrijana Maniua (Adrian Maniu, 1891-1968) kad je reč o fantastici usmerene su na stvaranje gotске atmosfere, a njegovi tipolo-

11 Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Editura Minerva, București 1983.

loški rekviziti, struktura priča i pomenute situacije podsećaju ponekad na Poove. Stoga su, iako napisane u znatnom vremenskom razmaku, zbirke *Iz čaša sa otrovom* (*Din paharul cu otravă*, 1919) i *Majstor koji je pravio zlato* (*Jupānul care făcea aur*, 1930) slične. Sve ličnosti, obično bojari ili kaluđeri, obuzete su teško objašnjivim, u krajnjoj instanci, misterioznim impulsima.

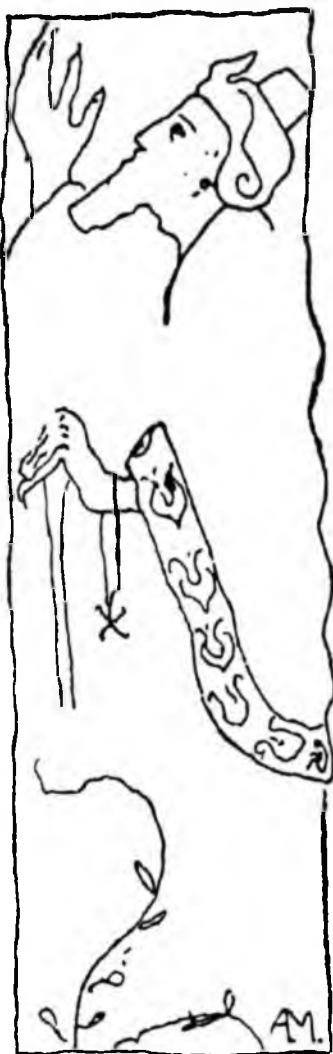
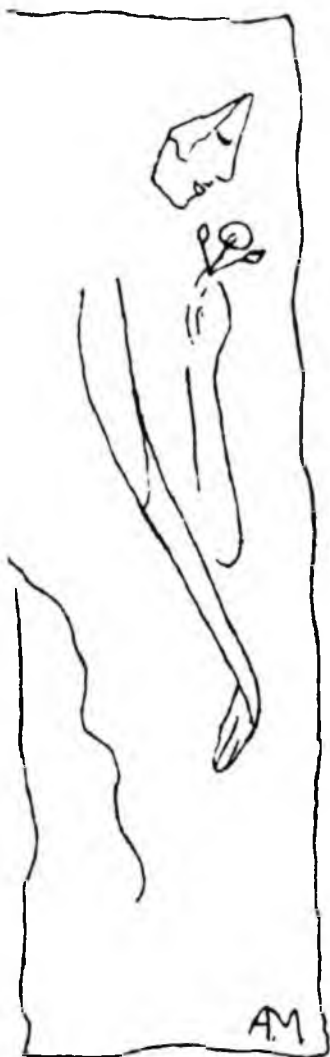
Tema ukletog mesta usvojena je u priči *Divlje proleće* (*Primăvara sălbatecă*), u kojoj jedan manastir postaje ludnica, pošto je u njemu sahranjena odeća obešenog princa. Jednostavna epika svodi se na ljubav koju supruga lekara (i on je čudak) oseća prema G.-u, degenerisanom potomku prinčevske porodice koji je došao u ludnicu. Tu ženu, s likom "lutajuće princeze", obožavaju bolesnici i ljubav dvoje zaljubljenih prati ljubomora jednog ludaka koji će tragično završiti.

Tema crne magije korišćena je naročito u pričama *Ubica smrti* (*Ucigașul morții*) i *Čarobnjak voda* (*Vrăjitorul apelor*). U prvoj priči, u centru pažnje je kaluđer opsednut jeretičkim knjigama, koji pred smrt traži da mu se u grob stavi zamka za vukove. Kada posle njegove smrti otvori grob, u njemu se pojavljuje utvara, koju neko ubija sišavši u raku i zabivši joj kolac u srce. Misterija druge priče se, takode, plete oko nekog čarobnjaka, koji nagovara ribare da donesu blago iz potonule lađe.

Nažalost, obe zbirke odlikuje epika kratkoga daha, skoro shematična, svedena na bitne događaje. Pa ipak, još u prvoj zbirci iz 1919. godine, Maniu posredno otkriva svoju privrženost fantastici:

"Veruješ u sumanutost vekova? Možeš li da poveruješ da su generacije stračile živote u mističnim traganjima, a da se istina ne nalazi tamo?"

Ovaj izloženi kredo svedoči o njegovoj zaokupljenosti alhemijom. Zapravo, jedina Maniuova priča novelističkih razmera jeste *Događaj sa gospodinom koji je pravio zlato* (*Întâmplarea cu jupānul care făcea aur*). Reč je o srednjovekovnom vojvodi koji, shvativši da mu je državna kasa ispražnjena i ne našavši drugo rešenje, angažuje jednog starog alhemičara, koji nije meštanim, da mu pomogne. Alhemičarev trud daje rezultate tek posle ubistva jedne devojke. U ovoj priči Maniu, u stvari, uspeva da nakalemi zapadnjačko gotsko na nacionalni prostor, dok de-



vojčina žrtva liči na dobro poznatu Manoleovu legendu (rumunska varijanta *Zidanja Skadra*, gde je Manole glavni neimar). Čarobna atmosfera bajke i pastelni kolorit odaju *Manuia-pesnika*, formiranog u simbolističkoj školi. On ponekad sklizne u isuviše izraženu ornamentaciju, što katkad guši fantastične efekte. Takođe, budući da je Maniu bio pritalica (naknadno prihvaćenog) nacionalističkog gndirizma,¹² njegova proza je ponekad pretrpana epitetima koji treba da pojačaju pitoreskno posredstvom arhaičnosti. Stoga, mada su izvori fantastike dobro promišljeni i ingeniozno izabrani, ostvareni efekti katkad podsećaju na larpurlartizam.

Vasile Beneš

Zahvaljujući zbirkama *Crveni han* (*Hanul roșu*, 1938) i *Loš znak* (*Semn rău*, 1943), Vasile Benešu (Vasile Beneș), iako je bio pod uticajem poznatih fantastičnih epskih šablona, pripada zasluga što je ponovo stavio u promet bogatu i za rumunsku književnost neuobičajenu tematiku: avet u *Smrti prijatelja Savina* (*Moartea prietenului Savin*), reaktualizaciju fantastike prošlosti u *Klatnu* (*Pendula*), isprepletenost osećajnog i oniričnog u *Crkvi u Franštatu* (*Biserica din Franstadt*), zlu kob u *Lošem znaku*, urok u *Grehu brata Beatusa* (*Păcatul fratelui Beatuș*). Pod očiglednim uticajem škole E.A. Poa, Beneš je pre svega predstavnik jezovite bizarnosti, a manje simboličkog rafinmana,¹³ i to i u pogledu stila i epike. Čini se kao da je zaljubljen u košmare čovečanstva: kuga u *Tvrđavi s belim zastavama* (*Cetatea cu steaguri albe*), požar u priči *Ludi Teodat* (*Teodat nebunul*), klaustrofobija u *Paviljonu br. 6* (*Pavilionul nr. 6*), kanibalizam u *Amo, amas, amat*.

Omiljeni prizor radnje, kao i kod Adrijana Maniua, smešten je u srednji vek, čiji je ambijent pogodan za sve vrste strave i, štaviše, pruža mogućnost da tu prodefiluju razni neznani junaci, kao što su kraljevi i feudalski sa zvučnim imenima, čarobnjaci i "misteriozni" kaluđeri. Osim

12 Gândirism - filozofska i kulturno-umetnička atmosfera koja se od 1926. godine stvara oko časopisa *Gândirea*, naročito pod uticajem Nikifora Krajnika (Nichifor Crainic). Odlikuje se insistiranjem na nacionalnoj problematici i pravoslavnom determinizmu.

13 Ovidiu Papadima, *Scritorii și înțelesurile vieții*, Editura Minerva, București 1971, 163-166.

utiska izveštačenosti koji proističe iz same želje za misterioznim, a koju ne kontroliše i odgovarajući stil, slabu tačku ovog pisca čine i psihološke dvosmislenosti junaka.

Opisi mesta koja neprestano šibaju nedaće dosežu, ne jedanput, visok stepen umetničkog, zahvaljujući realističkim evocirajućim detaljima, tako da čitalac stiče utisak što ima izvesnu dozu draži kao da su junaci iz crtanog filma preneseni na neku skoro reportersku pozadinu.

Aleksandru Filipide

Aleksandru Filipide (Alexandru Philippide, 1900-1979), poput Čezara Petreskua, upućuje se ka fantastici iz oblasti senzacionalnog; događaji koji su neobični istovremeno su i značajni, jer, nakalemljeni na životnu putanju neke ličnosti, menjaju tok njene egzistencije.

U oskudnom opusu s temama iz fantastike, Filipide "objektivno" prati evoluciju nekih slučajeva, a gradaciju naracije, za razliku od Čezara Petreskua, podržavaju ne samo spoljašnji događaji već i tehnika "gledanja unutra", uz naglašavanje psihičkih procesa junaka. Zahvaljujući svojoj skoro poslovičnoj pedanteriji, Filipide je nastojao da bude sveznajući autor, koji uporedo kontroliše i spoljni okvir događaja i unutrašnji svet junaka, tako da je jedna od njegovih osnovnih preokupacija bila upravo opisivanje interakcije između junaka i spoljne stvarnosti kao što to čine svi realistički pisci. Krešendo njegovih naracija ne sledi, međutim, tipične slučajeve koji proističu iz egzemplarnih situacija, već autor teži, neprimetno, snažnim efektima s gotskom nijansom. Na primer, u opširnoj noveli, gotovo mikroromanu, *Cvet iz ambisa (Floarea din prăpastie, 1941)*, slika ličnosti i običaja, u obimu koji je u skladu s tradicionalnim realizmom, zasnovana na opisu banalnog života jedne građanske porodice, nije sama sebi cilj: inženjer Štefan Budu, stručnjak za naftu, postaje pravi junak fantastičnih dogodovština tek u trenutku kad ga jedan san "izbaci" iz urednog i prozaičnog života koji je dotad vodio, pod apsolutnom dominacijom supruge. On, naime, preneraženo konstatuje da nikada nije sanjao i s uzbuđenjem počinje da konsultuje rečnike i enciklopedije kako bi pronašao definiciju sna i sebi objasnio čudan fenomen oniričnih slika,

koje su počele svuda da ga prate, čak i danju. Budu, osrednji čovek, lice slično bezvrednim ljudima iz ruskog realizma ili kod Čezara Petreskua, izlazi sada iz automatske kolotečine svakodnevnog života i postaje žrtva opsesivnog toka slika iz detinjstva na koje se nadovezuju drugi snovi, s erotskim i tanatološkim značajima. Za razliku od Čezara Petreskua, kod koga se poremećaj ličnosti poistovećuje sa izgubljenosti u prostoru ("suspendarea în vid") junaka koji zbog neprirrodnih životnih uslova XX veka gubi "unutrašnju potporu", Filipide više voli da akcent stavi na čudne slučajnosti između sna i stvarnosti, što je Čezar Petresku, čini se, uradio samo u *Čoveku iz sna*.

Inženjer Budu sanja kako se zimi sankama zajedno s prijateljima i poznanicima koji veselo kliču i jedni drugima daju znake. On, međutim, nije sam na sankama: iza njega je jedna mlada žena koja mu je obrljila vrat. U dnu doline sanke se zaustavljaju: "... on okreće glavu. Iza njega je stajao kostur koji se kezio i pružao ruke da ga zagrlj..."

Ovaj čudni efekat, koji ipak deluje kao nešto moguće, potvrđuje autorovu teoriju, po kojoj "da bi došlo do fantastičnog s dubokim efektom, ne treba graditi nešto što bi bilo sasvim van sveta mogućeg. Dobra fantastična književnost ne lišava se svakodnevnog života".¹⁴

Iako Buduov unutrašnji život predstavlja najvažniju sekvencu novele, autor se u sledećim sekvencama, služeći se istinskom kinematografskom tehnikom, okreće socijalnom okviru, na koji se projektuje drama glavnog junaka: autor portretiše, snažnom realističkom tehnikom, čitavu gamu ličnosti koje predstavljaju isto toliko tipova. Pojavljuju se, dakle, jedan bivši, ljigavi ministar, predsednik Prolećnog kluba, Griguca, predsedavajući na spiritističkim seansama, general Babik koji je veliki gurman, promašeni savetnik-intelektualac Černea, pristojan i ravnodušan glavni direktor Mihaj Asan i njegova snobovska supruga Adelaide Asan, jedan galantni i blazirani mladić Viktor Agalidi, zatim nećak glavnog direktora, čovek bez skrupula i pseudo-inovator Emil Rakaš, njegova supruga Marija Dor, i Koralija Perez i Avalos, Bolivijka, metresa Ekselencijina. Drugim rečima, jedno društvo varalica, u kome se Budu, pozitivistički duh, našao da bi učestvovao u

14 Alexandru Philippide, *Considerații confortabile*, Vol. I, Editura Eminescu, București 1970, 299.

jednoj spiritističkoj seansi u domu Ekselencije, gde prisustvuje telekinetičkim fenomenima. To je ključna scena novele, jer "cvet iz provalije", koji daje naslov mikroromanu, anticipira, kao i Buduov san, događaje koji će uslediti:

"Jedan cvet je izašao iz vaze, odvojio se od buketa, poleteo preko Černeove glave i spustio se u nedra Mariji, koja ga je mahinalno pogledala i pomirisala."

Ako "natprirodni" fenomeni i nisu odviše pokolebali Buduova ubedenja, mada se on ipak dvoumi između "opsenarstva" i "čudotvorstva", pravo duševno buđenje nastaje tek u trenutku kada se zaljubljuje u zagonetnu Mariju-Dor. Unutrašnje fantastično, o kome je Čezar Petresku govorio, i koje je ilustrovao u svojim romanima, ne predstavlja više kod Filipidea agresiju spoljnih faktora na individuu i njenu psihu, već savršenu interakciju između spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta, interakciju moguću kroz ljubav, koja najbolje ostvaruje taj prelaz. Stepen fantastičnosti novele povećava se, ne subjektivnošću, već insistiranjem na faktorima verodostojnosti. Bilo je, dakle, neophodno, s gledišta književne tehnike fantastike, da Budu po profesiji bude inženjer (jer ta profesija pretpostavlja objektivni duh), a bilo je takođe potrebno da on, u svojstvu nepoverljivog svedoka, prisustvuje spiritističkim seansama. Do te tačke nema ničeg senzacionalnog, postoji samo "objektivno" izlaganje jedne priče. Čini se da i Buduovi snovi predstavljaju samo metod, književnu tehniku, praćenje evolucije junaka. Zatim, njegovo zaljubljivanje u Mariju podjednako je i senzacionalno i prihvatljivo, kao i mogućnost da čovek koji je odbijao sopstvenu introspekciju postane u datom trenutku sposoban za duboka proživljavanja, kao pravi čovek. Ako se senzacionalno kod Čezara Petreskua poistovećuje sa životnim hazardom, s nepredvidljivošću žurnalističkog tipa, kod Filipidea senzacionalno dobija "moralni" izgled, koji autor poistovećuje s višim senzacionalnim, u koje uključuje "spektakularne preobražaje karaktera"¹⁵ (za razliku od inferiornog, "materijalnog" senzacionalnog, zasnovanog na nekoj komplikovanoj intrigi, koincidenciji, travestiji).

15 Alexandru Philippide, *Fantastic și senzațional*, u časopisu *Contemporanul* br. 8/1969, 1.3.

Stvarni odnos između realnog i natprirodnog koji predstavlja fantastično jezgro priče nastaje tek sada, kad je pisac simuliranjem objektivnog realizma obezbedio čitaocu uverenost u istinitost događaja: u tom smislu, Buduova strast prema Mariji dobija nesrećan ishod i donosi mu fatalnu sudbinu, koja ne može a da ne podseti čitaoca na proročanski Buduov san. Jer, iako odgovara na Buduovu strast, Marija istovremeno održava erotske veze sa Ekselencijom, kako bi ovaj pristao da patentira pseudo-izum njenog muža Emila Rakliša. S druge strane, Bolivijka Koralija, koja je zaljubljena u Ekselenciju, u nastupu ljubomore ubija Budua u trenutku kad je bio u Marijinom društvu, zamenivši ga sa Ekselencijom.

Ta ironija sudbine, osnažena predosećajnim snom, ističe činjenicu da ova prividno karakterni novela, koja ne protivureći zahtevima verodostojnog i koja prikazuje jednu vrstu unutrašnje mutacije sa značenjem kataklizme u životu glavnog junaka, predstavlja, u stvari, fantastično delo, neuobičajeno dobro dozirano. Kvantitativno, neobični događaji (kakvi bi bili san i spiritistička seansa) gube se u prostranim okvirima jedne realističke priče, da bi kraj proizveo neočekivan i otkrivajući "feedback", ističući činjenicu da upravo ti, naizgled beznačajni događaji, predstavljaju ključne epizode. U tom smislu, ova priča predstavlja savršeno jedinstvo, njoj se ne može ni oduzeti ni dodati ni najmanja epizoda, a čitalac ostaje u nedoumici: da li su događaji plod sudbine ili su, jednostavno, sticaj okolnosti.

Iako je Filipide pre svega poznat kao pesnik, u njegovom epskom stvaralaštvu kao što smo rekli, ograničenom ne nailazi se na bilo šta od njegove lirske topline, patosa ili metaforične maštovitosti. Umerena i objektivna, učeno uskladena,¹⁶ Filipideova proza otkriva osnovnu karakteristiku autorovog temperamenta koja se može uočiti i u pesmama: naime, osciliranje između klasičnog i romantičnog. Na prvi pogled strogo objektivno, delo koje smo prikazali sadrži dve osnovne karakteristike romantičarskih modaliteta: san i ironiju koji, tehnički, imaju ulogu da oslobode ljudsku individualnost, da bi se na kraju otkrilo kako je sama realistička tipologija rezultat romantične ironije,

16 Ibid.; iako je autor tvrdio da se fantastična književnost ne može praviti po receptu, niti se može naučiti.

bez koje ne bi bilo moguće "uranjanje u svet psihičkih događaja".¹⁷ Dakle, realizam se može pomenuti, ali posmatrano samo s tehničke strane.

S obzirom na to da je bio svestan da se neki književni efekti ostvaruju upotrebom određenih tehnika, Filipide je po svojoj urođenoj lucidnosti realista, a romantična strana njegovog pisanja otkriva se u njegovoj prozi samo u njegovom smislu za fantastično i neobične događaje. Po našem mišljenju, o njegovoj prozi se ne može suditi ispravno ako se ne odbaci predubedenje o postojanju spoja klasicizma i romantizma što se oseća u njegovom poetskom radu. San i ironija, kao jedine "romantičarske" crte u njegovoj prozi, mogu se sresti u svakoj fantastičnoj naraciji, jer fantastično za sebe iziskuje, s jedne strane, proširivanje objektivne stvarnosti, a, s druge strane, stvaranje neobičnih, neočekivanih, ironičnih efekata. U tom smislu se više slažemo s autorom nego sa njegovim kritičarima kad tvrdi da modaliteti preuzeti od romantizma, kao što su san i ironija, ako se ne obrađuju romantično pružaju samo tehničku mogućnost za neku adekvatniju introspekciju psihičkih procesa junaka. Uživajući u tome da bude sveznajući autor, Filipide je želeo, u stvari, da pobjegne najviše od izveštačenosti i da bude uverljiv, što bi, možda, bilo nemoguće ako bi se o događajima sudilo samo spolja, bez otkrivanja "tektonskih" pokreta individualnih doživljaja.

Druga Filipideova priča, *Zagrljaj mrtvaca (Îmbrățișarea mortului)*, građena je istom strogom književnom tehnikom fantastike. Gradacija je, međutim, drugačija. Ovde nas Filipide od samog početka uvodi u jezovitu i mračnu atmosferu jednog mesta koje pohode duhovi, a dekor u kome se radnja odvija jeste kuća zastrašujućeg izgleda, gde obitava samo jedna stara sluškinja, jedino živo biće, koja život provodi okružena kolekcijom odvratnih insekata. Ovaj gotski dekor podseća na *Pad kuće Ašerovih*, delo o kojem je Filipide čak i pisao u *Beleškama o fantastici (Însemnări despre fantastic)*. Kao i u priči američkog pisca, između misterioznog i žalosnog izgleda zgrade i duševnog stanja junaka uspostavlja se tajna veza, neka vrsta prokletstva, koje, čini se, anticipira tragične događaje koji će uslediti:

17 Alexandru Philippide, *Puncte cardinale europene. Orizont romantic*, Editura Eminescu, București 1973, 136.

"Kuća na padini Repede, zamak smešten između gustog voćnjaka pozadi i široke livade spređa prema kapiji, bila je staro zdanje, s jednim spratom, ogromna i masivna, izgrađena bez simetrije i bez ukusa. Na požutelim i oljuštenim zidovima primećivali su se sivkasti tragovi, koje su ostavile kiše cureći iz razvaljenih oluka. Kameni ornamenti na prozorima bili su ispucali i nagrizeni. Crveni krovni lim izgubio je vremenom boju. Ova rasklimatana kuća, loše očuvana, delovala je nekako



spljošteno i tužno. Unutra je bilo mnoštvo hodnika, sobičaka i skrovišta koji su zaplitali put i usporavali korake."

U toj kući živeo je neki pasionirani entomolog s manijačkim navikama, koji je pravio najodvratnije eksperimente na insektima i reptilima; saznajemo da je čak napisao studiju pod naslovom *Materinsko osećanje kod pauka*.

"Bilo je ovde u kavezima i vitrinama uholaža prljavožute boje, sa po četrdeset dve noge, s antenama-tumaralicama, koje su trčale u svim pravcima, ne podnoseći svetlost, divlje i okrutne: slepa, crnkasta zmija s izgledom kišne gliste, s nogama tankim kao dlačice; zatim, stonoga svih vrsta, od one uobičajene u Rumuniji - do džinovske stonoge iz tropskih predela, koju je stari Bruma pokupio čak na jugu Egipta, gde je proboravio čitavo proleće kako bi sakupio stonoge i škorpije. Sam u kavezu, čudovišni gmizavac, dug četvrt metra, pružao je svoj žučkasti, prstenasti trup, oslonjen na osamdeset pari nogu, s drhturavim antenama, čekajući u zasedi među rasutim kamenjem."

Nakon smrti starog entomologa Manolea Brume, njegov zakoniti sin Kostake Bruma dolazi da preuzme nasledstvo u novcu, za koje se pretpostavlja da je znatno, ali ga ne nalazi, već se suočava s Nikolaje Paunom, o čijem postojanju nije imao pojma i za koga će se na kraju saznati da je nezakoniti sin Manoleov. Za trenutak, čitalac zaboravlja mračnu atmosferu s početka priče i čini mu se da pred sobom ima realističku novelu - zbog balzakovske teme o borbi za nasledstvo. Ovim realističkim rezom Filipide ponovo obezbeđuje solidnu osnovu za verodostojno u priči, u kojoj će neobično i fantastično postepeno i neosetno prokčiti sebi put. U tom okviru, koji nema metaforičke, već značajki osmišljene efekte, nezakoniti sin Paun, pod uticajem alkohola i u nastupu sumnje da ga je polubrat pokrao, nasrće na njega s namerom da ga zadavi. Ali, Kostake Bruma ga u odbrani udara pesnicom i Paun pada, udara slepoočnicom o ivicu pisaćeg stola i tako umire. Međutim, ubrzo potom i Kostake sledi Pauna na onaj svet, našavši smrt u "zagrljaju" Pauna, koji nenadano ispada iz ormara gde je Kostake sakrio njegov leš. Ovom scenom kao iz gotskog romana završava se novela, ali, budući da nije ljubitelj spektakularnih efekata po sebi, Filipide otkriva, ponovo ironijom sudbine, činjenicu da se pare, zbog

kojih su se dva brata međusobno ubila, nalaze iza tog istog ormana: Paun je u padu kaputom zakačio dasku ormana koja se otkinula i na leševe zagrljene braće prosule su se pare koje je stari Manole tu sakrio uoči svoje smrti. I kraj ove priče sličan je kraju *Pada kuće Ašerovih*, gde se Madlen, živa sahranjena nakon prividne smrti, vraća u sobu svoga brata, koji prestravljen umire zajedno s njom, u njenom zagrljaju. Kad je reč o fantastici po sebi, treba reći da je ona kod Poa drugačija, jer njegova novela podstiče širu temu fantastične književnosti, temu povratnika s one strane; kod Filipidea sve ostaje u oblasti dvosmislenog i slučajnog, a interpretacija može da sklizne bilo na mistični ili na strogo racionalni plan; ovo drugo ukoliko se prihvata verodostojnost prikazanih događaja.

Neprimetno maskiranje neobičnog u privid verodostojnog obavlja se postepeno, kako kroz gotski izgled ukletog mesta tako i kroz profil junaka. Manole je, bez sumnje, hipostaza naučnika-vrača, sličan Kope-lijusu iz *Mehaničkog baleta* Čezara Petreskua, ali, za razliku od njega, uopšte ne ostavlja utisak pristojnog starčića, jer se "zlo" kod Petreskua pripisuje "bolesti veka", odnosno nauci. Manole je dosledan sebi i svojim preokupacijama; mračna spodoba koja obećava nasledstvo kopletu. S druge strane, odana sluškinja, koja je brinula o Manoleovom domaćinstvu nakon smrti njegove supruge, u svakoj prilici naziva Nikolaja Pauna "onaj drugi". Takvo imenovanje, pored crmpurastog izgleda nemirnog Pauna hipostaze demonskog pobunjenika takođe je uobičajeno u fantastičnoj književnosti. Ono potvrđuje, samo po sebi, prisustvo dijaboličnog činioca i naslućuje se kao teror "onog drugog". Sumornu atmosferu podstiču i detalji, kao što je infernalni sjaj očiju skolopendri ili, pak, tiranija pogleda koja prati Kostakea na sahrani njegovog oca.

Ako ova novela ima epizodne dodirne tačke s *Padom kuće Ašerovih*, Filipideova proza, uopšte govoreći, vodi ka usavršavanju tehničkog prosedea svetske fantastične književnosti, koji se zasniva na ubacivanju neobičnih aspekata u verodostojno, čiji je efekat potpuna smetenost čitaoca.

Oskar Lemnaru

Pravu formulu za fantastično pronašao je Oskar Lemnaru (Oscar Lemnaru, 1907-1968) u svojoj zbirki *Čovek i senka (Omul și umbra, 1946)*. Logički, pa čak i kvazinaučni angažman kratkih priča iz ove zbirke ponovo podseća na uticaj E.A. Poa, s tom razlikom što je Lemnaru pronašao rešenje za rasplet, metodološki bitno drugačije nego kod američkog pisca. Naime, i pored pozitivizma ovog autora i njegove brige za konkretan detalj, kraj priča redovno se pretvara u enigmu koja čitaocu ostavlja prostor za individualnu meditaciju. Rešenje misterija moglo bi se naći u nekoj skrivenijoj, manje vidljivoj strani sveta, a možda čak ni tamo. Ilustrativna u tom smislu jeste priča *Ni sada (Nici acum)*, u kojoj se glavni junak posle smrti svoje voljene posvećuje spiritizmu da bi i dalje mogao da komunicira s njom. Budući da ne shvata da li je to opštenje s njom "stvarno" ili je to neka farsa, on se odlučuje da umre kako bi potom, spiritistički, saopštio svojim prijateljima pravu istinu. Metafizička poruka, koju šalje posle smrti, glasi: "Ni sada ne znam." Ta ideja univerzalne tajne istaknuta je svugde i uvek u pričama koje su tematski izgrađene na stapanju odnosa prirodnoveštačko, na mogućnosti da veštačko zauzme mesto prirodnog, preuzimajući njegove kvalitete. Tako, na primer, u priči *Odras očiju (Ochii reflectați)*, jedan usamljeni starac se do te mere vezuje za ogledalo da, posle njegove smrti, u ogledalu ostaje njegov odraz. Sličan zaključak može se izvući i iz priče *Sat na kuli (Ceasornicul din turm)*, u kojoj se jedan čovek toliko vezuje za sat na kuli da se zaustavljanje sata odražava na zdravlje junaka. Njegov nećak, da bi ga spasao, počinje danonoćno da okreće kazaljke sata, sve dok jednog dana, kad je zaspaio iscrpljen, glavna ličnost ne umre. U priči *Moć pritvorništva (Puterea prefăcătoriei)*, jedan psihijatar tvrdi da su psihičke bolesti, u stvari, izvesni procesi pritvorništva, a da su bolesnici, zapravo, neka vrsta tvrdoglavih ljudi koji ni sebi neće da priznaju da "pritvorništvo može biti veličanstvenije od samog pritvornika". Na kraju se otkriva da je lekar ludak koji je pobjegao iz ludnice, pretvarajući se da je zdrav.

U svojim kratkim pričama, zasnovanim na ovoj metodi inverzije, s one strane naličja materijalnog sveta Oskar Lemnaru ne vidi nikakvu

drugu moć, tako da u njegovim pričama razlog za oklevanje proističe baš iz misterije koja nije pristupačna, ni s materijalne tačke gledišta ni, transcendentalno. Ako su Poove priče logično-deduktivne, pri čemu se misterija otkriva tokom epskog pripovedanja, kod Oskara Lemnarua, koji se služi istim pozitivističkim instrumentarijem, proces se odvija, zapravo, obrnuto, budući da je ono neshvatljivo još više istaknuto na samom kraju.

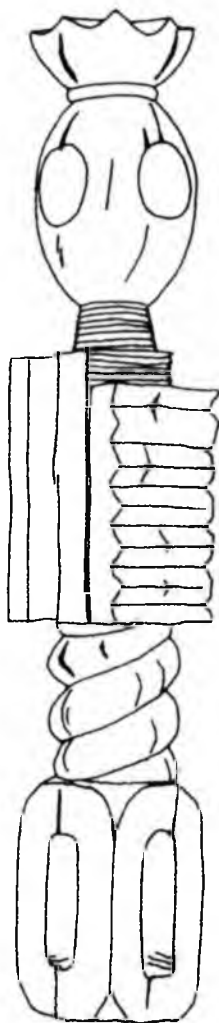
U ovom žanru proze, neobično obitava negde na preseku između fantastike kao naličja mogućeg i fantastike koju bismo mogli nazvati "doktrinarnom" o čemu ćemo raspravljati u sledećem poglavlju a čije je polazište upravo ideja o postojanju "velike tajne sveta" koju Lemnaru sugeriše krajem svojih priča.



MEDITATIVNA FANTASTIKA

U prethodnom poglavlju smo često govorili o uticaju E. A. Poa i romana "gotskog" tipa na rumunske pisce koji su, "gledajući uzor", uspeli da stvore originalna dela.

Međutim, s obzirom na to da njihovi naponi nisu bili koncentrisani u književne pokrete ili, pak, na to da njihova dela nisu ulazila u okvir duha toga doba, kao što je to bilo na drugim prostorima (u Engleskoj, na primer, gde se može govoriti o modi crnih romana, ili u Nemačkoj, gde su fantastična dela bila logična posledica snažnog romantičarskog pokreta), stvorena je jedna prilično nepovoljna situacija u pogledu prijema tih dela. Naime, rumunska kritika - čak i kad je reč o njenim najznačajnijim predstavnicima - donedavno je s omalovažavanjem gledala na ovu, kao što smo ukazali, značajnu stranu rumunske književnosti. Kako smo pokazali u prethodnom poglavlju, autori navedenih dela nisu bili programski orijentisani ka fantastici i, ako su i uspeli da ostvare značajna dela, to je bilo više stoga što su neki veliki pisci nametnuli sebi ovaj književni žanr. Iako bi, možda, bilo preterano prihvatiti tvrdnje nekih kritičara koji su otišli tako daleko da smatraju kako rumunska književnost ima već dovoljno kvaliteta da ne mora da poseže za dodatnim kvalitetom fantastičnog, činjenica je da bi problem klasifikovanja fantastičnih dela iskrasnio usled jedinstvenosti konkretnih ispoljavanja tih dela; jer, rumunskom duhu nije svojstveno negovanje strave i užasa - što dokazuje, uostalom, i činjenica da legenda o Drakuli, koja se danas toliko koristi, nije rumunskog porekla, već je "zapadnjačka konstrukcija". Čini se da se za tumačenje Drakulinih "hodočašća" u rumunskom prostoru (narativno, ne realno) može zahvaliti činjenici što je geografski naziv bio privlačan, pogotovu za



takva zbivanja (ime rumunske teritorije Transilvanija znači "iza šuma", što je privlačno ime, s misterioznim prizvukom, a u isto vreme kao stvoreno za radnju koja bi trebalo da se zbiva "na kraju sveta"). S druge strane, izgleda da je maglovita polazna tačka ova legende u istorijskoj figuri Vlada Cepeša Drakula (Vlad Țepeș Dracul, vojvoda 1456-1462. i 1476), velikom ratniku i jezivoj ličnosti, koji, izgleda, nije nabijao na kolac samo nečasne ljude i zarobljene Turke već i vrapce i miševe (kada je bio u zatvoru).¹

Ako je latinski rumunski duh skloniji, s jedne strane, racionalnoj bistrini i zdravom humoru, koji bi predstavljali neku vrstu merila za stvari i odnose i koji bi, kao što smo videli u slučaju više pisaca, trebalo da odagnaju osećanje straha, to isto osećanje za meru, s druge strane, nalazi svoj izraz u najdubljem rasipanju svih akutnih osećanja, kao što su mučnina (zebnja) ili osvetoljubivost, i to kroz vedro prihvatanje života i sopstvene sudbine. Nije reč o fatalizmu ni o rezignaciji, već o neprekidnoj meditaciji u kojoj se čovek smatra delom prirode, poput točkića u velikom kosmičkom mehanizmu, koji razvija svoju delatnost po sopstvenim i specifičnim zakonima, a pojedinac nema od čega da strepi i nije sam sve dok se nalazi u - mogli bismo reći - "organskim" odnosima s prirodom i sve dok se ne suprotstavi njenim zakonima. Ta vera je najvidljivija u rumunskom folkloru, u baladi *Miorica* (*Miorișa*), čiji protagonist, čobanin, može da razgovara s ovcom i nimalo se ne uznemiruje kad od nje čuje da će ga uskoro ubiti dvojica lakomih čobana (koji hoće da mu preotmu imanje i ovce), već gleda na sopstvenu smrt kao na svadbu u kojoj će se sjediniti s kosmosom. Sada postaje mnogo jasnije zbog čega je, kod mnogih pisaca koje smo do sada analizirali, alijenacija jedinke - kroz raskidanje veze s prirodnim poretkom - koja je pokretač mučnine ili neobičnih događaja, bila shvatana kao jedan od osnovnih faktora u stvaranju fantastičnih efekata. Mogli bismo ići i dalje i tvrditi kako - u celini uzeto - otuđenje od prirode čak predstavlja kičmu rumunske književnosti XX veka, bilo da je ona realistička ili fantastična; s jednom, međutim, imanentnom razlikom što, ukoliko se fantastična književnost posmatra iznutra, radovi iz prethod-

1 Raymond T. McNally and Radu Florescu, *In Search of Dracula. A true History of Dracula and Vampire Legends*, London 1972.

nog poglavlja, koji neretko obrađuju temu alijenacije - mada ona nije uslov *sine qua non* (osim, možda, s izuzetkom Čezara Petreskua, a i tu su stvari diskutabilne) - nisu težili demonstriranju te istine, već je cilj pisaca o kojima smo govorili, zapravo, bio da postignu fantastične efekte. To je činjenica koja se ne može zanemariti, budući da ona razgraničava inferiornu književnost, podređenu tezi, od prave književnosti. Stoga ni podela ovog rada na poglavlja nije izvršena na osnovu teze ili doktrine koja bi, aksiološki posmatrano, mogla da se uzme ili ne uzme u obzir, već prema poetici korišćenoj u oblasti fantastične književnosti, usmerenoj ka postizanju različitih efekata. Neosporna je činjenica da su dela iz prethodnog poglavlja (nezavisno od teme otuđenja, koja je mnogima bila zajednička) imala cilj da stvaraju neobične efekte čije zbujujuće delovanje na ličnosti ili na čitaoca nije bilo strano zapadnjačkim modelima fantastike; fantastika o kojoj ćemo raspravljati u ovom poglavlju očigledno je drugačija i u pogledu tehnika i u pogledu cilja. Smatramo da su kritičari fantastike sve donedavno zanemarivali upravo onu stranu meditativne fantastike o kojoj ćemo ovde govoriti, jer su bili rukovođeni idejom da se nijedan od klasika rumunske književnosti nije u celosti posvetio fantastici, posmatrano sa stanovišta modela "cloak and dagger". S druge strane, mislimo da nije naodmet da istaknemo paralelu koju francuski kritičar P.G. Kasteks² povlači između fantastike u svojoj zemlji i one nemačke:

"Uopšteno gledano, francuski autor je više od nemačkog autora zaokupljen nameranim efektom. On prevashodno razmišlja o *tehnicima žanra* (n.p.) kome se posvećuje, montirajući i demontirajući, poput dobrog sajđžije, mehanizme zablude, kontrolišući stvaralačko s rizikom da čak kompromituje eksplozivne mogućnosti: s izvesne tačke gledišta, priče Balzaka, Gotjea ili Merimea bolje su građene od Hofmanovih - istina, bez bogatstva i prirodnosti koje poseduje ovaj poslednji: [...] francuski se autor prepušta poeziji mita lakše nego nemački autor."

Korisno bi bilo da se ista paralela ima na umu kao momenat diferencijacije fantastike iz prethodnog poglavlja i ove o kojoj ćemo sad govoriti. Ako je u fantastici koja je nastala kao neka vrsta naličja stvar-

2 Cf. Aurel Martin, *Fantasticul în proza lui Eminescu*, u: *Metonimii*, Editura Eminescu, Bucureşti 1974, 174.

nosti akcenat bio stavljen na tehniku stvaranja efekata neobičnog i na doziranje akcije, za meditativnu fantastiku najvažnija je spoznajna strana priče. Te priče neizostavno sadrže neku "poruku". Međutim, ono što je zajedničko pričama koje pripadaju ovom tipu fantastike nije sadržaj "poruke", kao što ni u prethodnim pričama nije bila važna zajednička tema otuđenja ličnosti; pre bi se reklo da su zajedničke crte tih dela kosmičko osećanje, naturistička ekspanzija, relativnost percepcije, dok se tematski te priče prevashodno i posebno bave raspravom o prostoru i vremenu, koji su doživljeni kao najranjivije granice (ne)stvarnosti. Dela meditativne fantastike nemaju nikakve naučne pretenzije niti je u njima moguće otkriti bilo kakvu zajedničku doktrinu već, kao i sva dela koja se bave fantastikom, i to iz bilo koje kategorije, predstavljaju jednu višu igru s neobjašnjivim, budući da je krajnji cilj fantastike umećnost, a ne utemeljivanje kakve koncepcije o svetu. S epistemološkog gledišta, dela koja pripadaju meditativnoj fantastici predstavljaju, ipak, neku vrstu vraćanja starijem modelu koji je podrazumevao i postojanje "onostranog". "Onostrano" se ovoga puta posmatra iz perspektive u kojoj nema vere u Boga ili u "onaj svet" u klasičnom smislu, ali koja, ipak, podrazumeva postojanje jedne nedefinisane, no ipak imanentne tajne postojanja.

Ako se prostoru i vremenu - u smislu u kome ih svakodnevno percipiramo - prilazi na juriš, akcija - kad je reč o njoj samoj - označava nameru da se otkrije činjenica da izvesni fenomeni, iako teško pojmljivi na uobičajen način, ipak postoje; slično, na primer, ultrazvuku, ili izvesnim svetlosnim frekvencijama koje ljudska čula ne percipiraju.

Mihaj Eminesku

Iako je vremenski udaljeniji od nemačkog romantizma kao izvorista fantastike, nego od francuskih autora, i mada je savremenik Nikolaje Ganea, pisca koji zaslužuje da se o njemu raspravlja više sa stanovišta književne istorije nego aksiološki, Mihaj Eminesku (Mihai Eminescu, 1850-1889) metodološki je i duhovno najbliži nemačkom načinu, i to zbog toga što je bio pesnik i što je osećao naročitu privlačnost prema svemu onome što je prevazilazilo zajedničku meru svih

stvari. Kult sna, koji je kod njega shvaćen kao otkriće, naklonost prema magičnom, interesovanje za folklor (gde je uključeno i fabulozno), kao i filozofski idealizam, predstavljaju karakteristike koje ga približavaju ranoj fazi nemačkog romantizma. Svi ti uticaji, međutim, spadaju u domen književnih afiniteta, a ne podređivanja, što najbolje dokazuje novela *Jadni Dionis* (*Sārmanul Dionis*), autorovo remek-delo fantastike.

Novela počinje otkrivanjem teorijskog jezgra narativnog toka, koji nagoveštava sam protagonista, student Dionis, metafizička priroda, mada ateista "rođenjem predodređen za neopozitivizam". On čita knjige koje se bave magijom i alhemijom i veruje u okultne discipline:

"... isto tako, ako zatvorim jedno oko, vidim svoju ruku kao manju nego kad je gledam s oba oka. Kada bih imao tri oka, video bih je kao još veću."

Ili:

"U zbilji, svet je san naše duše. Ne postoje ni vreme ni prostor - oni se nalaze samo u našoj duši. Prošlost i budućnost su u mojoj duši kao šuma u jednom zrnu žira i beskraj kao odblesak neba u jednoj kapi rose."

Na teorijskom planu, ove tvrdnje podsećaju na Kantov apriorizam i Šopenhauerov voluntaristički subjektivizam - a to su uticaji kojima su se književni kritičari bavili do zasićenja. Na praktičnom planu, ove je ideje Eminesku pripremio u delu *Arhej* (*Archaeus*) u kome tvrdi: "Uistinu, svet kako ga mi vidimo postoji samo u našem mozgu", ili: "Svet nije kakav jeste, već onakav kakvim ga ja vidim."

S jedne strane, opovrgavanje postojanja onakvog sveta kakav percipiramo, a, s druge strane, logički problem koji otuda proističe - odnosno: ako svet nije onakav kakvim ga vidimo - navode autora da, prateći protagonistu novele, istražuje suštinu sveta. Praktični pretekst ovog saznanog poduhvata jeste "živi" portret Dionisovog oca, s kojim Dionis - predisponiran za halucinantno snevanje, a i zbog fizičkog okruženja (noć zastrašujuće fantastičnosti) - počinje da komunicira: "Da, beše to njegov otac, kad je bio njegove sadašnje dobi." Tema kompleksa identiteta porekla (izložena već, kao što smo rekli, na početku novele konstatacijom da zrno žira sadrži u sebi celu jednu šumu) prepliće se u

ovom trenutku s fantastičnom temom senke - jednim vidom dvojnika, to jest metafizičkog ega.

"Katalizator" - da se tako izrazimo - za praktičnu primenu ovih ezoteričnih mogućnosti jeste knjiga o magijskim naukama, koju Dionis nalazi u mračnoj prodavnici jevrejskog antikvara Rivena. Ona nosi naslov *Arhitecturae cosmicae sive astronomiae geocentricae compendium* i predstavlja astrološki traktat "prevashodno vizantijskog porekla". Njemu se, u rumunskoj verziji, dodaje deo o "zodijačkom uplivu na ljudske živote", koji izgleda ovako:

"Tabele su bile ispunjene shemama nekog imaginarnog sveta, a na ivicama su se nalazili portreti Platona i Pitagore i grčke sentencije. Dva unakrsna trougla sa sentencijom: *Director coeli vigilat noctesque diesque, qui sistit fixas horae terrigenae*. Sazvežđa obojena crvenom, geometrijski proračuni sastavljeni po nekom zamišljenom i mističnom sistemu - naposljetku, mnogo tumačenja snova, po azbučnom redosledu - knjiga koja ne zapostavlja nijednu želju kako bi potpalila um sklon predrasudama, kad se izloži takvoj hrani. Na kraju knjige beše naslikan sveti Đorđe u borbi sa aždajom - eto, blagi Bože, simbola što bi da predstavi istinu koja uništava neznanje."

Prava fantastična priča, ona koja ilustruje mogućnost atemporalizacije vremena i prevazilaženja prostora, počinje neposredno posle ekstatičnog Dionišovog dijaloga s očevim likom. Pošto je knjigu o astrologiji otvorio onako kako ga je poučio antikvar Riven i nastojeći da dešifruje neki nejasan hermetički tekst, Dionis se iznenada budi u nekom drugom istorijskom vremenu, za života Aleksandra Dobrog (Alexandru cel Bun, gospodar Moldavije 1400-1432), u liku kaludera Dana, učenika Majstora Rubena, učitelja matematike i fizike na Akademiji iz Sokole (Socola). Ovaj prekid savremene stvarnosti do kojeg je došlo ključni je trenutak za ulogu sna koji će dati okvir jednoj fantastičnoj realnosti, samoj sebi dovoljnoj. Kao što potvrđuje i Nikolaje Čobanu.³

"Uzurpacija onog što bismo nazvali *slikom realne realnosti* od strane fantastične realnosti dostiže takav stepen ontološkog realizma da se odnos između dva 'sveta' okreće tumbе. 'Znakovi' se menjaju, fan-

3 Nicolae Ciobanu, *Între imaginar și fantastic în proza românească*, Cartea românească, București 1987, 164.

tastična realnost zamenjuje onu realističko-ontološku, povlačeći za sobom inverziju hronologije. Prošlost (odnosno, fantastična realnost) preuzima prava sadašnjosti (odnosno realne realnosti), pretvarajući je u *neku buduću stvarnost, nagoveštenu snom.*"

U tom smislu, Eminesku sada predstavlja kaluđera Dana koji je sanjao sebe u budućnosti pod imenom Dionis i s njegovim osobinama. Poput budućeg Dionisa, i sadašnji kaluđer Dan je zaneat egipatskom naukom "metempsihoze", u koju ga je posvetio učitelj Ruben, kome je zbog toga Dan zahvalan. Ovo "putovanje" u prošlost, kada kaluđer Dan, obrćući hronologiju i pod utiskom da je reč o procesu *déjà-vu*, veruje da je živeo još jednom u budućnosti, pod imenom Dionis, izaziva konfuziju (stvaralačku, s tačke gledišta fantastičnog) u priči, jer se čitalac dvoumi u pogledu "realne realnosti", brkajući nju i san. Ta dvosmislenost se zadržava do kraja novele, ali, od trenutka kad se prihvati proces metempsihoze, Eminesku, koji izbegava bilo kakvu praktičnu ilustraciju neke ideje koja bi se sastojala u predstavljanju procesa, uvodi svog junaka, pa u isto vreme i čitaoca, u sam taj proces. Iako konfuzija Dionis-Dan predstavlja, sa filozofske tačke gledišta, ključnu ideju rada i vezivno tkivo cele priče zasnovane na percepciji života kao sna, podrazumevajući da su i stvarnost koju percipira Dionis i ona koju percipira Dan, ipak, samo jedna *maya*⁴ - s književnog stanovišta, to uranja nje u prošlost omogućuje umetnički impresivno predstavljanje autentične atmosfere rumunskog srednjeg veka. Opisan je grad Jaši (Iași) iz 1400. godine, sa svim odlikama jednog evropskog grada-tvrđave, njegove ulice sa specifičnom arhitekturom, mentalitet i ponašanje ljudi onoga vremena. U taj dekor spada i dražesno-čudesna laboratorija naučnika Rubena:

"Stare knjige u kožnom povezu, ljudske lobanje i punjene ptice na zidnim policama, jedan krevet i sto pretrpan pergamentima i papirima, u vazduhu teškom od mirisa supstanci zatvorenih u bočice, svetiljka je bacala mutnu, crvenu i žutu, snenu svetlost."

Ovo okruženje koje, čini se, prikazuje sadašnjost priče, predstavlja pogodan okvir iz koga će se napraviti drugi skok u fantastično, prouzrokovan magijom sna. Magijsko-astrološki nosilac je sada majstor

4 - *Maya* = iluzija na sanskritu.

Ruben (za koga se smatra da će biti budući antikvar Riven), koji inicira kaluđera Dana, opterećenog, kao i Dionis, kompleksom porekla. Ovoga puta junak neće skliznuti u onirički trans, već čin inicijacije doživljava pri punoj svesti. Ruben kaluđeru daje knjigu Zoroastra, s učenjem utemeljenim na značenju broja sedam, knjigu što sadrži sve "formule", koje:

"... su večne kao Božje reči što ih je on izgovorio pri stvaranju sveta, formule koje sve imaš zapisane u knjizi koju sam ti pozajmio".

Posle ovog dela naracije koji, u stvari, prikazuje samu inicijaciju, sledi još jedna scena, scena "sporazuma s đavolom", jer Ruben tek tad otkriva svoju pravu đavolsku prirodu (i to u pravom smislu, ako se



uzme u obzir njegov "arhej"), a kaluđer Dan, služitelj božanstva na zemlji, biva uhvaćen u klopku, ne shvatajući da ulazi u kobni pakt koji podrazumeva "prodaju" sopstvenog identiteta.⁵ Razlog ulaska u ovakvu igru s đavolom jeste sujeta junaka koji žudi da savlada sopstveni "arhej" i domogne se apsolutnog saznanja.

Ovoj fantastičnoj temi Eminesku dodaje još jednu temu koja je bila veoma zastupljena u romantičarskoj književnosti - ljubav. čime ističe ideju da bez nje apsolutno saznanje ne bi bilo moguće, budući da je ljubav sama snaga težnje ka nebeskom transcendentalnom. Kaluđer Dan, sjedinjen s Marijom, lebdi na kosmičkoj feeričnoj pozadini i samo "arapski znak", koji i u noveli ostaje kriptičan, podseća na đavolsko poreklo ovog dela. Arapski znak bi mogao da obeležava granicu "zabranjenog područja", prostora na kome Dan, nakon potvrđenog sporazuma, ne sme da deluje. Dan se ne zadovoljava (kao što je Ruben i predvideo) obnavljanjem nebeske sudbine sveta u društvu svoje voljene, već želi da mu se nadalje prikazuje "lik" svevišnjeg tvorca, ciljajući na taj način na apsolutnu tajnu, na ono što je čoveku zabranjeno. Sledi neka vrsta ponovnog izгона iz raja. Za junakom koji pada čuje se glas:

"Nesrećniče, šta si se drznuo da pomisliš?"

Takođe, divna knjiga Zoroastra prestaje da daje odgovore na njegova pitanja, da bi potom, iako čitalac ima utisak o nekoj vrsti izlaska iz sna, usledilo predstavljanje jednog zemaljskog raja, u kome je Marija i dalje prisutna, što bi vodilo zaključku da je Ruben, kako primećuje i Nikolaje Čobanu, bio neki "dobri đavo" koji je želeo da Dionisa inicira i pročisti, oslobadajući ga određenih kompleksa (npr., nejasno poreklo po očevoj liniji, beda materijalnog života, samoća, nemogućnost ljubavnog ostvarenja, itd.), koji su ga nagonili da spas traži u poniranju u transcendentalni san. Drama metafizičkog saznavanja razmatrana je iz ugla najintimnijih ljudskih osećanja.

5 Temu sklapanja pakta sa đavolom nalazimo kod Rumuna još u moldavskom živopisu, u poznatom manastiru Voronec iz sredine XVI veka. Na pomenutoj fresci, gde se ova tema prvi put javlja, Adam potpisuje ugovor koji mu pruža đavo. Ova tema je u freskoslikarstvo prešla verovatno iz neke stare moldavske legende. Cf. N. Cartoian, *Zapisul lui Adam u: Arta și tehnica grafică*, București 1938, n° 3. Ta legenda je, po našem mišljenju, mogla inspirisati Emineskua da u svojoj noveli upotrebi motiv potpisivanja pakta s đavolom, što u literaturi dotad nije bilo primećeno.

Međutim, posle epizode susreta s pravom Marijom sa Zemlje, Dionis pada u nesvest iz koje će se povratiti Dan, a ne Dionis. Stvarna kazna dolazi sada, kad on postaje svestan da ga je Ruben prevario. Stalna dvosmislenost tu dostiže vrhunac fantastike: bolesni junak smatra da je on Dan, dok tekst sugerise da je on, u stvari, Dionis koji, budući bolestan, ne može da pravi razliku između stvarnosti sna i stvarnog života. Tehnička suptilnost novele proističe i iz činjenice da i čitalac ostaje u nedoumici, čak i u trenutku kad se u sobi pojavljuje antikvar Riven (za koga junak smatra da je Majstor Ruben). Iako je čitalac sklon da poveruje kako je u pitanju samo Dionisova halucinacija, nedoumica raste u trenutku kad antikvar Riven počne da pretražuje bolesnikove fioke - kako bi otkrio sećanja "moje senke". Fantastični prosede, zasnovan na temi "dvojnika", zadržan je do kraja, kada se metafizičkom dvojstvu junaka (dakle, njegovoj senci) dodeljuje uloga da bude svedok koji priča o smrti sopstvenog fizičkog bića. Ruben i lekari prikazani su tu u svoj svojoj demonskoj biti, a novela se završava tako što Ruben, uzevši papire sa stola glavnog junaka, odlazi zalupivši vratima, dok naš junak izgovara poslednje reči:

"Ode ti, Jevrejine... ode i prodade me mučitelju duša - promrmlja on s bolnom rezignacijom a glava mu ponovo pade na jastuke."

Bilo bi možda neprimereno dati kategoričan odgovor koji sam autor navodi u teorijskom postskriptumu novele: "Beše li to san ili ne, to je pitanje", jer bi svaki odrešit zaključak koji, ipak, nismo ponudili, mogao samo da doprinese eventualnom razrađivanju teorijskog uporišta novele, govoreći o "osnovnoj tezi", a ne uzimajući u obzir vrednosni sud. Drugačije posmatrana, cela novela se zasniva na dijalektici zaborava i prosvetljenog sverazumevanja; na taj način, tema "dvojnika", to jest senke, nije više obrađena onako kako su to činili pisci iz prethodnog poglavlja: oslobođena svake moralne intencionalnosti, senka se uključuje u kosmološki sistem novele, noseći značenje ontološke datosti, neku vrstu naličja fenomenaliteta inkarnacije, jer, za razliku od njih, senka jeste sveznajuća i svemoguća. Ona je ta koja autoru omogućava igru s prostorom i vremenom - igru koja je tako karakteristična za ovaj modalitet meditativne fantastike. Bez izričitog pristajanja uz neki od već navedenih filozofskih sistema, ali sugerišući duboko poznavanje indijskih shvatanja o jedinstvu mikro i makrokosmosa, novela prevazilazi ro-

mantičnu koncepciju "života kao sna", i zaustavlja se uglavnom na otkrivanju sizifovske sudbine čoveka. Njen smisao se svodi, u stvari, na neprekidnu refleksiju o ljudskoj sudbini, obeleženoj pečatom prolaznosti i relativnosti, iako duša svakog pojedinca predstavlja zapravo "violinu u kojoj su zatvorene sve pesme". To, uostalom, objašnjava i naslov novele: ne Dionis, već *Jadni Dionis* (n.p.), jer se on, kroz proces uopštavanja, može primeniti na sudbinu svakog pojedinca na svetu. Uključena na taj način u celokupno Emineskuovo stvaralaštvo, ova novela, iako je sastavljena po svim pripovedačkim pravilima, otkriva podudarnost s pesmama ovog velikog pisca i pesnika, noseći njegov nedvosmislen stilski pečat.

Sa stanovišta meditativne ili filozofske fantastike, ova novela reprezentuje kraljevski put rumunske proze, budući da je Eminesku, pored Novalisa, Hofmana, Tika (Tieck), Žan-Pol Rihtera (Jean-Paul Richter) i E.A. Poa, jedan od korifeja svetske fantastične proze. Kad je, međutim, reč o prijemu ove novele u rumunskoj književnosti, ona je prihvaćena tek naknadno, posle nekoliko decenija. Naime, iako je bila čitana u književnom krugu *Zunimea* 1871. godine i štampana u časopisu *Convorbiri literare*, novela nije bila adekvatno shvaćena zbog toga što nije postojao odgovarajući "horizont očekivanja". Napor ovog velikog pisca bio je jedinstven u njegovo vreme, kad je ne samo fantastična, već i realistička proza "išla puzeći".⁶

Ostaće zauvek nejasno zbog čega Eminesku nije završio druge svoje fantastične priče koje su, ostavši u obliku krokija, studija i pro-

6 Koliko je Eminesku bio ispred svog vremena svedoči činjenica da se tek 1927. godine pojavio jedan roman veoma slične strukture, ali znatno šire recepcije. Reč je o romanu *Der Engel vom Westlichen Fenster* (*Andeo sa zapadnog prozora*) Gustava Majrinka (Gustav Meyrinck), koji pokazuje frapantne sličnosti s Emineskuovim *Jadnim Dionisom*: glavni junak, baron Miler, neženja je i nesrećan u ljubavi; prošavši inicijaciju, on postaje svestan svoje prethodne inkarnacije koju u romanu živi naizmenično, mešajući sadašnjost i prošlost. Njegov inicijant, "magistar ruskog cara", takođe poseduje taj dvostruki život. Sem toga, ni za jedan ljubavni odnos koji glavni junak doživljava ne može se reći da li se dogodio u stvarnosti ili u snu. I ovde ulogu glavnog posvećenika ima jedan Jevrejin - kabalista rabi Lev. Takvih sličnosti ima još mnogo, s tom razlikom što Majrink prethodne inkarnacije svojih junaka nalazi u poznatim istorijskim ličnostima iz doba engleske kraljice Elizabete I. Glavna sličnost ogleda se u tome što Majrink ponovo koristi ideju kojom se prethodno poslužio Eminesku, ideju da događajima iz jednog vremenskog sloja odgovaraju skoro identični događaji iz drugog.

jekata, razvile *in nuce* sve mogućnosti fantastičnog žanra, noseći čak i u tako nedovršenoj formi piščev stilski pečat. Uopšteno govoreći, otisak Emineskuov oseća se kroz više karakteristika. S jedne strane, iako predstavlja neprekidnu preokupaciju dela, fantastika, taj "procep" u planu realnosti, razlikuje se od one fantastike koju smo dosad predstavili, budući da ona ne označava i potiranje mogućeg, već jedan *conditio sine qua non*. Čija manifestacija pretpostavlja istrajnost ontogenetskog pitanja "ko sam ja?". Dramatičnost radova ne zasniva se na strahu junaka suočenog s vanrednim i neobičnim situacijama, već na kontrastima svesti junaka kad on uviđa da je njegovo postojanje na ovom svetu obeleženo pečatom *velike tajne*, nerazgovetne i nerazumljive, jer je pod kontrolom jedne "transcendentalne cenzure", kako će je kasnije nazvati veliki rumunski pisac i filozof *Lučjan Blaga* (Lucian Blaga).

U nedovršenoj noveli *Avatari faraona Tla* (*Avatarii faraonului Tla*), koju je prvi put, posthumno, štampao kritičar Đorđe Kalinesku u časopisu *Adevărul literar și artistic* (u broju od 26. juna 1932. godine), junak otvoreno postavlja sebi pitanje: "Ko sam ja?", i na njega mu odgovor daje jedan glas (slično glasu koji se čuje prilikom Dionisovog pada iz kosmičkog raja).

"'Prašina?', odgovori glas iz ogledala, s hladnim i surovim prizvukom ironije... 'Prašina?... Varaš se... Šta si ti, kralju Tla? Jedno si ime... jedna senka! Prašina je ta koja uvek postoji... Ti si samo oblik kroz koji prašina prolazi'..."

I ova koncepcija zasniva se na noveli koja je, mada manje razvijena od *Jadnog Dionisa*, ipak veoma opširna, budući da je pisac imao nameru da joj da dimenzije romana. Po svoj prilici, novela je započeta u vreme piščevih studija u Beču i Berlinu, gde je Eminesku slušao predavanja o istoriji antičkog Egipta koja su ostavila dubok trag na celokupno njegovo književno delo. Novela ima polazište u ljubavi faraona Tla prema prelepoj kurtizani Rodope, koja je ušla i u legendu. Slično bajci o *Pepeljugi*, legenda veli da je jedan orač, dok se Rodope kupala, ukrao njenu sandalu i spustio je u krilo kralja, u Memfis; kralj je otkrio voljenu po veličini noge i potom se njome oženio. Cela priča - kao i u *Jadnom Dionisu* - ima kao "odskočnu dasku" metafizički put jednog života. Naime, zahvaljujući romantičnom motivu dvojnika (koji

komplikuje radnju), junak Baltazar, ludi prosjak iz Sevilje, postaje stari španski vlastelin Alvarez I, koga provocira na dvoboj Alvarez II (a to je lik istog junaka koji se reflektuje u ogledalu: motiv - dvojnikov dvojnika), da bi se zatim pretvorio u sumornog mladića Anđela - sve su to samo "hipostaze" faraona Tla. Sukcesivne sudbine opisuju, u stvari, istoriju jedne jedine sudbine, viđenu kroz prizmu života kao pozorišta, u kome junaci ponavljaju koncepciju iz pesme *Glosa (Glossa)*:

"Posmatrač u pozorištu,
Zamisli se ti u svetu
Glumi l' jedan četvoricu
Ipak ćeš mu lik pogodit'
I kad plače il' se svađa
Stoj po strani, sam sa sobom
I shvati iz tog umeća
Šta je loše, a šta dobro."

Iako se radnja uglavnom odvija u noćnim dekorima, iako su junaci više senke koje su stigle s one strane nego ljudi, oni uopšte nisu pasivni, ravnodušni, već pate, vole i doživljavaju razočarenja. Ali, kao što primećuje i Serđu Pavel Dan:

"... gestualno ispoljavanje njihovih osećanja posustaje, simptomatično, uvek na pola puta, inhibirano (kao kasnije kod Jona Vineje) čudnim saznanjem o konvencionalnosti odigrane uloge."⁷

Oni deluju kao neki produžetak i ilustracija koncepcije izvučene iz jedne epistole Teofila Gotjea (Théophile Gautier), navedene i u *Jadnom Dionisu*:

"Ne možemo odoleti a da ne citiramo nekoliko odlomaka iz jedne epistole Teofila Gotjea, koji na neki način artikuliše ovu ideju: *Ne nalazimo se uvek u zemlji koja je videla naše rođenje i zbog toga tragamo za svojom pravom domovinom. Oni koji su na taj način sazđani osećaju se kao izgnanici u svom gradu, stranci na sopstvenom ognjištu, mučeni inverznom nostalgijom...* Bilo bi lako naznačiti ne samo zemlju, već čak i vek u kome je trebalo da se odvija njihovo postojanje, ono pravo... Čini mi se da jednom živeli na Istoku, i kad god se na

7 Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București 1975, 230.



Androgin - plod nad-erotskog sjedinjenja muškog i ženskog principa ili slika mističnog samoostvarenja putem probuđene Kundalini (cf. "Čezara" M.Emineskua, "Zmija" od M.Elijadea i pojam maithuna u jogi).

karnevalima preobučem u kaftan, čini mi se da ponovo oblačim svoju pravu odeću. Uvek me je čudilo što ne razumem sasvim arapski jezik. Mora da sam ga zaboravio." (n.p.)

"Inverzna nostalgija" koja muči sve Emineskuove junake obuhvata dva aspekta, a oba se oslanjaju na kontrast između determinizma sudbine čoveka i njegove težnje da se oslobodi tog determinizma.

S druge strane, "inverzna nostalgija" se manifestuje na individualnom nivou - izražena kroz žed za oslobođenjem od "uloge" koja se oseća kao nametnuta. U tom smislu, *sloboda* predstavlja ključnu temu Emineskuove proze; ona je, na narativnom nivou, motorna snaga "senki" - koje sebe ne doživljavaju kao bestrasne, upravo zato što teže nostalgiji i osećaju je, pa i delaju u smislu tih težnji. Evo jednog odlomka iz *Avatara*, koji podseća na Bajronovo lucifersko prometejstvo:

"Osećam demona u sebi kako se budi i kako mi dušu zove svojim glasovima... to je sve za čim žudim... samo ništa napola: ne škrtu, već sve u celosti, ili da pobesnim od radosti, ili da pobesnim od bola... razjarenost - eto mog ideala!"

Problem slobode asimiliran (pored težnje ka saznanju, pored socijalnog ideala i ljubavi) u šire okvire problema *apsoluta*, nalazi se kod Emineskua u permanentnoj opoziciji prema onome što smo nazvali "transcendentalnom cenzurom", koja pojedincu *zabranjuje* otkrivanje granica prave spoznaje. Nemogućnost tog saznavanja, koja za posledicu ima pesimističku negaciju slobode, smanjuje demonizam junaka osuđenih, izgleda, na obeshrabrujući pad u konkretno. Možda zato oni nikada nisu prometejske figure, budući da su njihovi likovi, moglo bi se reći, osenčeni "orfejskom" beznadežnošću pojedinca, sa sopstvenom gorkom težnjom koju mogu samo da konstatuju - na takvo se saznanje u suštini svodi "sloboda" Emineskuovih junaka.

Kosmička osećanja, koja podsećaju na vedska pravila individualne težnje ka *prvobitnoj jedinstvenosti*, nalaze, međutim, svoje potpunije zadovoljenje u osećanju ljubavi. I to je drugi aspekt "inverzne nostalgije" koja muči junake Emineskuove epike. Iza imaginativnog baroka koji je u službi čistog feeričnog, religija "blaženstva", o kojoj se može govoriti u Emineskuovoj prozi, nalazi se u službi sjedinjenja

muškog i ženskog principa. Iako su scene zagrljaja zaljubljenih junaka (*Čezara, Avatari faraona Tla, Jadni Dionis*) prožete žestokim erotizmom, oni transcendiraju fizičku dimenziju, jer se ističe ideja *co-incidentia oppositorum*, stapanje koje ide čak dotle da se može uočiti razmena svojstva polova. Na primer, u *Jadnom Dionisu*, poprimivši nakon travestije izgled mladića, Marija postavlja svom voljenom dvo-smisljeno pitanje: "Šta ako se ne bih zvala Marija?" Primećena je, tako-đe, osobita sklonost prema opisivanju muškobanjastih žena, agresivnih, punih inicijative, poput Čezare (ili žene iz jedne epizode u *Avatarima faraona Tla*), dok se prototip muškog junaka pojavljuje sa ženstvenim crtama (kao Jeronim iz *Čezare* ili, pak, Anđelo, sa svojom demonskom, ali i feminiziranom lepotom). Ideja prožimanja suprotnosti predstavlja, u stvari, osnovni ključ Emineskuovog epskog kosmosa, u kome ideja o stapanja dvaju komplementarnih stvaralačkih principa i obnavljanje, reklo bi se, mita o androginu, predstavljaju najsigurniji način da se obnovi prvobitna, rajska sreća. U tom smislu, vraćanje počecima i iskonskom ispunjenju, predstavlja drugu stranu teme slobode:

"Često bi, za toplih noći, legao nag na obalu jezera, pokriven samo lanenim platnom, i tada bi ga cela priroda, šapat belih izvora, šum mora, veličina noći uronili u san, tako dubok i srećan, u kome bi živeo samo *kao biljka, bez bola, bez sna, bez žudnji*." (n.p.)

Sloboda, ekvivalentna ljubavi ogoljenoj od "svetskih" patnji i strasti, predstavlja neku vrstu stanja eutanazije; zaključak koji se nameće jeste da čovek, rasterećen svojih svakodnevnih patnji, može pronaći sreću u stapanju s prirodom, moguću samo u tom stanju. Za Čezaru nam se kaže, na primer:

"Ona bi se opet prepuštala svojoj ljubavi s morem, opet bi se osmehivala pred valovima s onom intenzivnom i slatkom nasladom."

S književne tačke gledišta, međutim, predstavljanje takvih stanja vodi opadanju fantastike i klizi na teren čiste feerije, koja je kod Emineskua bliska poetici, jer, fantastika, bilo kao naličje realizma ili ona meditativna, postiže najveće efekte tamo gde se odvija neka akcija - tamo, konačno, gde je opozicija krajnosti još uvek vidljiva. Stoga, za razliku od *Avatara faraona Tla*, novela *Čezara*, u kojoj je Čezara samo jedan vid, samo jedno "lice" stvarnosti koje podleže procesu transfor-

macije, i nije fantastična novela u pravom smislu reči. Fantastični elementi u *Čezari* ne konstituišu se toliko u fantastičnu novelu koliko u romantičnu novelu, jer je fantastika, naročito kad je sama sebi dovoljna, svojstvo romantičnog manira, u skladu s izvesnom egzaltacijom tona.

S druge strane, stepen fantastičnog raste i onda kad autoru pođe za rukom da meditativne pasaže, koji se bave idealnošću i relativnošću prostora i vremena, smenjuje s realističkim pasažima, namenjenim, izgleda, tome da unize prethodne epifanijske slike ili da ih, pak, svedu u konkretno "ovde i sada". Tako, na primer, u *Jadnom Dionisu*, stvari su svedene na njihovu sopstvenu meru prikazivanjem kiše na kojoj metafizičar ostaje mokar do gole kože:

"Senka našeg junaka nestajala bi u potocima kiše koji su davali njegovoj glavi izgled pokislog ovna, pa ti je preostalo samo da se pitaš šta još odoleva provali oblaka - njegovo mokro odelo - ili metafizika."

Eminesku je stvaralac prvih rajskih vizija u rumunskoj književnosti. Dajući prednost "infernalom raj", koji podseća na umetnost Vilijema Blejka (William Blake),⁸ Emineskuova fantastična epika razvija se prevashodno na fonu mesečine, tako da je gotska atmosfera, u stvari, rezultat preplitanja psihičkog stanja junaka i noćnog okvira - subjekat koji posmatra i posmatrani okvir su nerazdvojivi.⁹ Samo se u tom smislu može govoriti o nečemu *tmurnom emineskuovskom*. Subjekt koji posmatra i objekat (stvarnost), koji su, u stvari, neodvojivi, tvore fantastičnu dvosmislenost (neodređenost) između sna i stvarnosti. Taj odnos, međutim, nije ni najmanje "halucinantan" s tačke gledišta glavnog junaka koji, pre svega, nije bolesnik, već žrtva jednog postojećeg i svemogućeg redosleda. (Ako i nije "žrtva" u pravom smislu reči, podređen je, ipak, nekim neumitnim zakonima.) Utisak tmurnog proističe iz saznanja junaka da je uhvaćen u materijalnoj stvarnosti poput muve u paukovoju mreži, kao i iz neuspaha koji pretrpi svaki put kad pokuša da prevaziđe date okolnosti.

Često su povlačene paralele između Emineskua i E.A. Poa, čak je i njegova poezija upoređivana s fantastičnom prozom američkog

8 Cf. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. I, Editura pentru literatură, București 1966, 139.

9 Ibid., 146.

pisca.¹⁰ Poznato je da je s Veronikom Mikle (Veronica Micle) Eminesku prevodio (ili je samo stilizovao njen prevod) novelu *Morela* (*Morella*): to je priča o majci čiji duh prelazi u kćerku. Moguće poređenje ovih dvaju pisaca ne sme se vršiti na osnovu otkrivanja uticaja u smislu nekog transfera izraza, tema, sintagmi iz jednog dela u drugo, već na osnovu analogija koje ne angažuju samo više strukture svesti. U tom pogledu, možemo se podsetiti Poovog zaključka u *The Philosophy of Composition* o "najmelanholičnijoj od svih melanholičnih tema po opštem mišljenju čovečanstva", to jest - o smrti. Iako bi se možda moglo prigovoriti da je to tema zajednička većem broju književnih žanrova, pa čak i jedan od uslova fantastike, ono o čemu Poova konstatacija govori nije smrt kao činjenica po sebi, već osećanje melanholije koje prati tu temu. Upravo je to crta koja Emineskua može približiti Pou, a koja njih, s druge strane, može udaljiti od drugih pisaca fantastike koji se manje zanimaju za ovaj aspekt nego za senzacionalni aspekt smrti (kao što bi bila, na primer, čudna podudarnost koja vodi ka tome ili neka čista akcija). Emineskuova gotska morbidnost takođe izvire otuda, iz korelacije melanholije s nezadovoljstvom, teskobom, umorom, nepoverenjem u moć rasuđivanja i moć strasti. Značajnu analizu ovog stanja sprovedla je Zoe Dumitrescu Buşulenga u studiji *Motiv melanholije*,¹¹ pridružujući Emineskua Direru, Šekspiru, Miltonu, Kitsu, Nervalu i Lučjanu Blagi. Svim tim piscima svojstveno je ponovno sagledavanje fabuloznog, koje se zatim usmerava ka fikciji neuobičajenog. Posmatrana sa strane, fantastična dvojnost *san-stvarnost* predstavljaće plodonosnu oblast za pisce fantastičnih dela, oblast koju je otkrio Eminesku, ali u kojoj će Mirča Elijade, docnije, biti majstor.

U nedovršenim Emineskuovim fantastičnim delima, kao što su *Toma Nour u sibirskom ledu* (*Toma Nour în gheaurile siberiene*), *Fragment*, *Ikonostats i fragmentarijum* (*Iconostas şi fragmentarium*), gde je fantastika rezultat proračunatih efekata, dotiče se isto osećanje halucinantne usamljenosti, obeležene čovekovom sudbinom na ovom svetu.

10 Roxana Sorescu, *Eminescu şi Poe*, *România literară* 24, 11. VI 1987.

11 Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Motivul melancoliei*, u: *Eminescu. Cultură şi creaţie*, Editura Eminescu, Bucureşti 1976, 107-127.

Smešten između anđeoskog i demonskog (u njegovim svetskim manifestacijama), motiv usamljenosti - koji predstavlja suprotnost težnji ka prvobitnom redu - glavni je pokretač straha u Emineskuovim delima. Straha, čija suprotnost nije smelost, već ljubav: jer, niko ne može voleti i istovremeno osećati gorčinu postojanja. Zbog motiva razdvajanja androgina, parovi iz Emineskuovih fantastičnih dela neprestano teže ka prvobitnoj sjedinjenosti, u želji da povrate izgubljenu harmoniju čiji nedostatak rađa patnju. Rasterećen romantičnih rezonansi između duhovnog stanja junaka i okvira, motiv večnog para, kao i motivi avatara i metempsihoze, predstavljaju jedan od glavnih modaliteta kasnije meditativne fantastike.

S druge strane, Emineskuova fantastična dela stoje kao dokaz za Emineskuovo glavno otkriće ne samo na polju književnosti već rumunske kulture uopšte. Naime, njegova fantastična dela ukazuju na suptilnu vezu koja oduvek postoji između primordijalne indo-evropske tradicije i motiva ugrađenih u rumunski folklor, kao i u staru svetovnu književnost. Na primer, najlepša rumunska balada, *Ovčica (Miorișa)* sadrži doktrinu sličnu načelu *ahimse* (nenasilja, na sanskritu), kao i princip stapanja individualne duše (*atman*) s univerzalnom dušom (*brahman*). Na sličnu povezanost ukazuju, takođe, narodne knjige koje su tokom srednjeg veka uživale popularnost u Rumuniji, poput *Aleksandride* (posvećene Aleksandrovom pohodu na Indiju), i *Varlaama i Joasafa* (hrišćanska verzija Budinog života po sanskritskom tekstu *Lalitavistara*). I u rumunskoj crkvenoj umetnosti naslućuje se sličan uticaj: na primer, na freskama poznatog manastira Voronec, određeni likovi svetaca stoje na lotosima, kao što je to običaj u indijskoj tradiciji u širem smislu, kako su to zapazili Ananada Kumarasvami¹² i Amita Bose. Poznato je takođe da je veliki rumunski vajar Konstantin Brankuš (Constantin Brâncuși) osetio istu povezanost rumunskog i primordijalnog, indo-evropskog poimanja sveta, a on sam je "prepoznao" korene rumunske duše preko mudraca Milarepe.

Eminesku je konkretno otkrio Indiju preko evropskog romantizma, a indijski uticaj ukazuje na različite oblike Emineskuovih studija

12 A. Coomaraswamy, *The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources*, Art Bulletin, vol. XI, N.Y. 1929, 217-220.

na tom polju. Počevši sa klasičnom sanskritskom književnošću, preko budističke filozofije, Eminesku stiže do *Bhagavad-gite* i *Upanišada*, a u poslednjoj etapi do *Veda*. Međutim, kako primećuje Amita Bhoše, autorka izvanredne studije *Eminesku i Indija (Eminesku și India)*, Emineskuov način razmišljanja i senzibilitet nisu se u tom kontaktu promenili, već je pisac samo našao teorijsku podršku za ono što je već znao i osećao; indijski uticaj se, dakle, otkriva i kao "prepoznavanje", jer pesnik je oduvek ličio na *kavija* - što na sanskritu znači pesnik-filozof, onaj koji pomoću poezije otkriva svet. Kao u gjana jogi, Eminesku otkriva nepoznato kroz poznato, a beskonačno kroz konačno. Stapanjem čoveka s prirodom, on ilustruje suštinsku povezanost čoveka i vasiona, što je osnovni princip kako joga tako i religije (u korenu obe reči je naglašen princip ponovnog povezivanja s univerzalnim). Taj proces je moguć samo dubinskim poznavanjem samoga sebe, pravog sopstva koje nije podložno iluziji (*maja*) vremena, prostora i uzroka. Anticipirajući teoriju relativnosti vremena i prostora, Eminesku dolazi do izvora svega manifestovanog i nemanifestovanog: "*Archaeus* je jedina stvarnost na svetu, sve drugo je beznačajno. *Archaeus* je sve" (n.p.). Amita Bhoše zato konstatuje: "Mihaj Eminesku je jedini evropski pesnik koji je činio Indiju besmrtnom u svojoj zemlji".¹³ Međutim, iako je poznavao indijsku filozofiju i preveo sanskritsku gramatiku Franca Bopa (Franz Bopp), a znao je preko 2000 sanskritskih reči. Eminesku nije bio pravi indolog. On nije pisao teorijska dela. Svojom beletristikom on je otkrio i "prepoznao" indijsku, primordijalnu duhovnost u samoj rumunskoj duhovnosti. Lučjan Blaga, rumunski filozof i pesnik će konstatovati mnogo kasnije da su, kad je reč o rumunskoj duhovnosti uopšte, "motivi indijskog porekla ušli, putem potpune asimilacije u samo naše biće, odakle ih ne bi bilo moguće izvaditi a da se ne pokidaju vitalna tkiva".¹⁴

Zahvaljujući Mihaju Emineskuu rumunska fantastika stiže do vrhova gnoseologije i lepote u savršenom obliku otvorenog umetničkog dela. Beskonačnost umetničkog dela i beskonačnost sveta.

13 Amita Bhoše, *Eminesku și India*, Editura Junimea, Iași 1978, 143

14 *Ibid.*, 13.

Liviju Rebreanu

Liviju Rebreanu (Liviu Rebreanu, 1885-1944) prvi je značajniji rumunski pisac posle Emineskua koji je obradio temu avatara kao i para koji, u potrazi za sobom u vremenu i prostoru, teži da povрати prvobitni nebeski redosled, izgubljen u istoriji i, čak, *kroz* nju. Iznenadujuća je činjenica, bar na prvi pogled, da ova dva pisca - Eminesku i Rebreanu - mogu stajati jedan pored drugog u istom poglavlju, i to iz više razloga: Eminesku je klasičan predstavnik romantizma u rumunskoj književnosti, dok je Liviju Rebreanu takođe klasični predstavnik, ali realizma, koji je u njegovim delima dosegao najveće visine u rumunskoj književnosti. S druge strane, očekivalo bi se da će se jedan realistički pisac Rebreanuovog značaja kretati u domenu fantastike koja predstavlja naličje verodostojnog, da i ne pominjemo činjenicu da je on erdeljski pisac, po duhovnom ustrojstvu potpuno različit od velikog pesnika-filozofa. Pa ipak, istorija književnosti obiluje iznenadnjima. Kao što je pesnik Filipide jedan od najboljih autora fantastike u rumunskoj književnosti, tako je i Liviju Rebreanu, realističko-naturalistički pisac, napisao roman *Adam i Eva* (*Adam și Eva*, 1925), roman koji se ubraja u dela meditativne fantastike.

Graden od sedam priča koje proističu jedna iz druge po načelu primenjenom u *Dekameronu* ili *Hiljadu i jednoj noći*, roman *Adam i Eva* je roman o ljubavi kroz vekove. Kao mogući izvor ovog romana, pored Emineskuovih novela, književna kritika¹⁵ ističe delo mađarskog pisca Madač Imrea (Madach Imre) *Čovekova tragedija* (na rumunski ga je preveo Oktavijan Goga), u kome se erotski par Adam i Eva prati u hodu kroz istoriju.

Roman *Adam i Eva* počinje kao roman senzacija, većću u novinama "Universul" da je univerzitetskog profesora Tomu Novaka ustrelilo ljubomorni muž njegove dragane Ileana, ruski emigrant Stefan Aleksandrovič Poplinski. U bolnici, na samrti, Toma Novak rekonstruiše sedam "prošlih života", koji predstavljaju isto toliko sukcesivnih

15 Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol. II, Editura Minerva, București 1972, 598.



stepenika ljubavi: u Indiji, bio je pastir Mahavira i voleo je Navamaliku, koju su, međutim, udali za kralja Arđunu. Dvoje reinkarniranih u doba Egipta zvaće se Unamonu i Isit. Isit je, međutim, bila miljenica faraona Dadefra. U asirisko-haldejskom periodu zaljubljeni par će se zvati Gungunum i Hama, u rimsko doba pojavljuju se kao Aksijus i Sevilija, u srednjem veku kao Adeodatus i Margareta, zatim kao Gaston i Ivona u doba Francuske revolucije, dok su u poslednjoj reinkarnaciji Toma i Ileana. Na početku ovog romana, Liviju Rebreanu navodi jedan Kantov citat, verovatno izabran proizvoljno: "Ne smemo verovati svemu što ljudi kažu, ali takođe ne smemo verovati da oni govore bez povoda." Iako je filozofsko uporište prilično tanko, poznato je da je Rebreanu veoma mnogo držao do ovog svog romana inspirisanog, kako je sam tvrdio, susretom u prolazu na ulici s jednom neznankom zelenih očiju, koja je ostavila snažan utisak na njega. Isuviše ilustrativan, roman prikazuje metempsihozu koja deluje samo na erotskom planu i ostavlja utisak monotonije zbog stereotipnosti situacija. Jedan od na-

jvećih kvaliteta Rebreanu kao pisca, njegov arhitektonski smisao za simetriju, postaje dosadan zbog preobilne upotrebe. Celo delo zasniva se na prisutnosti i značenju broja *sedam*; on učestvuje čak i u formalnoj građi romana koji ima sedam poglavlja. Atentat se događa takođe u sedam sati uveče, u "Beloj ulici broj 7" (Strada albă). Junak će preminuti sedmog dana, sedmog meseca (juli). Duša junaka doživljava sedam reinkarnacija, što bi predstavljalo i ukupan broj reinkarnacija i činilo zaokružen ciklus.

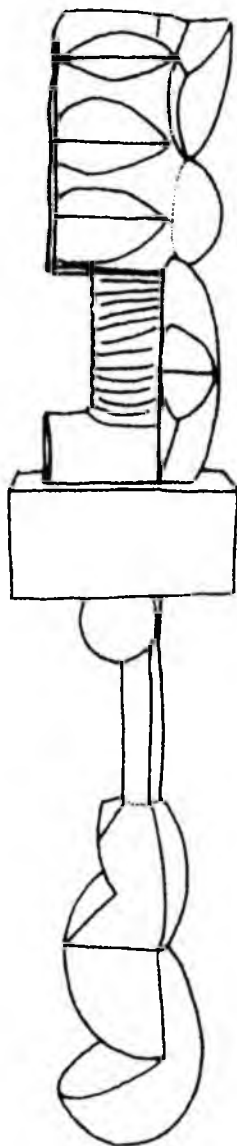
Teoriju metempsihoze i večno zaljubljenog para objašnjava u romanu Tudor Aleman, bivši profesor filozofije, ubeđeni spiritualista i posvećenik. On predstavlja, u suštini, piščev glas i tako omogućuje Rebreanu da govori o postojanju materijalnih i spiritualnih atoma. Ova "dihotomija" ima, u stvari, ulogu da opravda tezu o prvobitnom jedinstvu:

"Poput materijalnih atoma, milijarda milijardi spiritualnih atoma nalazi se u večnom pokretu između materijalnog i duhovnog života. Život jednog atoma isto je što i sam život univerzuma. Jedno je sve, i sve je jedno."

Posle ovog dosta tezističkog određenja spiritualnog postojanja, koje je komplementarno materijalnom postojanju, Rebreanu vidi, isto kao i Eminesku (u tantričkom duhu), komplementarnost dvaju prvobitnih suprotstavljenih principa - muškog i ženskog:

"Jedan muškarac od milion muškaraca, poželi samo jednu ženu od milion žena. Samo jedan i samo jedna: Adam i Eva!"

Rebreanuov roman je fantastičan i filozofski samo na nivou okvirne priče i on, pored "filozofske preambule", izlaže i okolnosti pod kojima dolazi do Novakove smrti, čija je priča razvijena u poslednjem poglavlju. Međutim, priče koje su ovde obuhvaćene ostaju, svaka za sebe, u granicama formule objektivnog realizma, u čemu je Rebreanu pravi majstor. Građene na jednostavnom zapletu koji se sastoji u susretu partnera i otkrivanju suđene im ljubavi, priče se više bave tragičnom smrću muškarca koji je pogazio neke moralne i socijalne konvencije i koji zbog toga treba da bude kažnjen. Realizam prelazi u naturalizam kad se opisuju stravične kazne kakva je dranje kože sa živog čoveka, vadenje očiju, sečenje jezika, zabijanje noža u srce,



giljotiniranje itd. Iako mu je jedan deo kritike zamerao zbog morbidnosti takvih scena, neki autori, kao što je recimo Jon Rotaru,¹⁶ dokazuju, analogijama, da slične scene postoje i u drugim književnim delima, kao što su, na primer, klasična novela *Aleksandru Lapușneanu* (*Alexandru Lăpușneanu*), stare italijanske novele ili, pak, u modernom filmu.

Bitna zamerka koja se može uputiti ovom romanu tiče se svodenja književne tehnike, u suštini monotone (kad ne bi bilo stravičnih senzacionalnih scena), na promene dekora. Između evociranja i rekonstrukcije, dveju mogućih tehnika za sondiranje istorijske prošlosti, Rebreanu se, izgleda, odlučuje za ovu drugu. Njemu, međutim, kao da nedostaje istorijska dokumentacija, adekvatno predstavljena, i insistiranje na minucioznim detaljima. S druge strane, njegov je stil isto tako daleko od lirске evokacije i u slučajevima kada predstavlja transmigraciju duše - proces viđen kao spuštanje u unutrašnji pakao i uzdizanje iz njega kroz sumorne tame junakovog bića. Ovom procesu, međutim, nedostaju inventivnost i slikarski i muzički kvaliteti (ono što su posedovali oni romantični pisci koji su bili skloni takvim unutarnjim "putovanjima"). Jer, duhovna nematerijalnost nije oblast u kojoj bi se klasik realizma i evociranja socijalnih tegoba mogao najbolje razvijati. Iako ideološki kompatibilan s Emineskuom, Rebreanu je, prema tome, daleko od emineskuovskog metafizičkog treperenja koje izvire iz oniričke nepredvidljivosti i fantastičnog dekora. Pa ipak, bilo bi nepravedno optužiti ovo delo za "laki ezoterizam",¹⁷ budući da ono i ne teži da bude u celini fantastično. Istinu govoreći, takve fantastično-filozofske priče - granične, dakle - pre mogu da se analiziraju na osnovu majstorstva fuzije i sinteze, dok natprirodni faktor ostaje u korelaciji s naravoučenijem. S druge strane, s obzirom na činjenicu da je roman *Adam i Eva* lišen ambicije da bude realističko delo, ne mogu mu se ni uputiti zamerke zbog nedovoljne brige za arheologiju. Roman ostaje delo napisano s majstorstvom istinski profesionalnog pisca, ako se ima u vidu da fantastika, kao žanr, ima svojstvo da stvara *efekte* i da, kao

16 Ibid., 599.

17 Ov. S. Crohmalniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura pentru literatură, București 1967, 652.

takva, može da izdrži celu dužinu romana. Liviju Rebreanu je, čini se, uspeo da savlada prepreke koje su vezane za konstrukciju.

Mirča Elijade

Ime Mirče Elijadea (Mircea Eliade, 1907-1986) kao proznog pisca vezano je za promene koje su nastale u rumunskoj književnosti u četvrtoj deceniji ovog stoleća. Naime, mladi prozni pisci tog doba, u želji da usklade rumunsku književnost s evropskom književnošću, utemeljili su jedan pravi duhovni pokret, koji je, iako zasnovan na individualnom stilu prozaista epohe, nametnuo sebi kao cilj stvaranje jedne estetike *autentičnosti*. Ovi pisci su, u suštini, želeli da koncept originalnosti (romantičarskog porekla) zamene idejom *autentičnosti*, u čijoj se osnovi nalazi doživljeno iskustvo. Među njima se isticao Kamil Petresku (Camil Petrescu), koliko kao prozni pisac i dramaturg, toliko i kao retoričar novog stila, koji je istisnuo iskustvo čak do retoričkih zona. Evropski modeli, koji su imali svoju ulogu u tom vremenu, mogu grubo da se svrstaju u dva pravca: Žid i Prust. Zajednički cilj privrženika oba pravca, međutim, bio je napuštanje suženih modela i utabanih staza "istoricizma" u književnosti, koji su, izgubivši prirodnost, svedeni na semantizam i patetiku. Junaci novih romana postali su, u prvom redu, pojedinci, a akcent nije pretežno stavljan na socijalne prilike, već na sopstvene doživljaje, čak i onda kad su oni bili povezani s prilikama epohe. To je bila ideja koju je tada u svojim romanima hteo da izrazi i Čezar Petresku, u najmanju ruku u jednom delu svojih romana (imamo u vidu da je on napisao više od šezdeset tomova), ali bez uspeha. Jer, kao što smo rekli,¹⁸ njegove književne ideje široke prohodnosti iz međuratnog perioda dale su, s književnog stanovišta, nezadovoljavajuće rezultate, naročito u slučajevima kad je autor želeo da opiše individualnu psihologiju. "Unutrašnja fantastika" u njegovoj prozi, s veoma malo izuzetaka, dostigla je shematizam nekih radova s neosemantističkim sadržajem, iz koga se nije mogla sagledati unutrašnja problematika junaka, već samo shematsko anatemisanje socijalnih uslova nepovoljnih za pojedinca u okruženju tehni-

18 Mariana Dan-Mijović, *Čezar Petresku kao romansijer* - magistarski rad, Filološki fakultet, Beograd 1985.

zirane kulture. S praktične književne tačke gledišta, obnovu romana kroz *autentično doživljavanje i produhovljavanje konflikata*¹⁹ uspeo je da ostvari tek Kamil Petresku, čiji je uzor bio Prust. Elijade je, u tom periodu, i sam pripadao piscima koji su želeli promenu tipologije i problematike epike, ali na drugom planu, praktično ne zanimajući se za retoriku. Njegove realističke radove iz tog perioda: *Izabel i đavolje vode* (*Izabel și apele diavolului*, 1930), *Maitreyi* (1933), *Povratak iz raja* (*Întoarcerea din rai*, 1934), *Gradilište* (*Șantier*, 1935), *Huligani* (*Huliganii*, 1936) Đorđe Kalinesku je svrstao u verna "židovska" otelotvorenja u rumunskoj književnosti. Smeštena u okvire udaljenog sveta, Indije, realistička Elijadeova proza, iako širom otvorena prema svetu dalekih mitova i magijske prakse, analizira krizu vrednosti kroz koju je prolazila mlada generacija autorovih savremenika. Ona je istovremeno predlagala razna rešenja, "egzotična", neobična za rumunske čitaoce, koja su se svodila na erotizam, pobunu, filozofiju očajja, iskustvo tragike. Po tome se Elijade može smatrati prvim piscem koji u rumunsku književnost uvodi problematiku egzistencijalističkog tipa (istinu govoreći, reč je o egzistencijalizmu u začetku, tumačenom osećanjem sveukupne krize moralnih, duhovnih i intelektualnih vrednosti). Zanimljiva je, međutim, činjenica da je Elijade pisao dela s egzistencijalističkom nijansom da bi se "odbranio" od opsesije Indijom, čijom je kulturom bio ne samo fasciniran već i motivisan kao naučnik. Tako je, na primer, roman *Svetlo koje se gasi* (*Lumina ce se stinge*, 1930) napisan u manastirima na Himalajima, gde se Elijade posvećivao meditaciji i vežbama joge. O ovom delu Elijade kaže:²⁰

"Ovo poslednje (*Svetlo koje se gasi*), čitljivo, monotono, promašeno, čini mi se danas kao nesvesna reakcija protiv Indije, kao očajnički pokušaj da se odbranim čak protiv sebe samog - jer, u leto 1930. godine doneo sam bio odluku da se "indijanizujem", da se izgubim u indijskom moru. Misterija *Svetlosti*, taj neshvatljivi požar koji izbija jedne noći u *Biblioteci*, i zbog koje, između ostalog, bibliotekar

19 Gheorghe Lazărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Editura Minerva, București 1983.

20 Cf. Eugen Simion, *Nivelele textului mitic*, u: *În curte la Dionis*, Cartea românească, București 1981, 621.

gubi vid i ravnotežu - sve je to u suštini samo misterija moga bitisanja u kući Dasgupta."²¹

I pored činjenice da može da bude jedan mogući uzor međuratne rumunske realističke proze, Elijadeova naučno-realistička osa koja evocira udaljene, egzotične krajeve predstavlja, u stvari, predvorje jednog mnogo autentičnijeg i originalnijeg zdanja - zdanja fantastike. Jer, Elijade je neuporediv na tom polju, i to ne samo u Rumuniji, već i u svetskim okvirima. Daleko od Poovog modela, koji je većina pisaca fantastičnih dela uzimala kao uzor, i mada realista po vokaciji, Elijade je upravo u rumunskoj književnosti pronašao nesporni model: Emineskua. Na prvi pogled to, možda, izgleda čudno, budući da je Eminesku romantičarski pisac - poslednji veliki evropski romantičar. Pitanje interferencije između romantičarskih dela uopšte i fantastike ne bi smelo da zavede čitaoca, kao ni književnog kritičara. To dobro primećuje Nikolaje Čobanu:

"Čini se na prvi pogled da se, za razliku od drugih "struja" ili "književnih škola", između dve kategorije - romantizma i fantastike - uspostavlja mnogo tešnja saradnja. Ide se čak dotle da se između njih ne jednom stavlja znak jednakosti, kao što je to slučaj s nemačkom romantičarskom prozom, na primer. Preterivanja u tom smislu proističu prevashodno iz neizdiferenciranog shvatanja funkcije imaginarnog u jednom ili drugom slučaju. Čini nam se nesumnjivim da, za stvaralačku maštu, imaginarno romantično ima značenje izvorno poetične invencije, namenjene tome da determiniše naraciju pod višeznačnim aspektom temperamenta junaka, teme i konflikta, opisa atmosfere, jezika, reči, stila itd. Prirodno je, dakle, što jednom načinu bitisanja, koji

21 Elijade se upoznao sa Dasguptom, univerzitetskim profesorom iz Kalkute, u decembru 1928. godine, u biblioteci teozofskog društva u Adjaru, iako je susret bio dogovoren za neki kasniji datum u Kalkuti. Stanovao je izvesno vreme u jednom englesko-indijskom pansionu u Kalkuti, da bi se 1930. godine preselio u Dasguptinu kuću, gde upoznaje i njegovu ćerku Majtreji, čije će ime poslužiti za jedan od najpoznatijih Elijadeovih romana. Iste godine odlučuje i o doktorskoj tezi: bila je to *Uporedna istorija joga tehnika*, koju će objaviti 1936. godine. Dasgupta je upoznao Elijadea s Rabindranatom Tagoreom, a diktirao mu je i svoju knjigu o *Upanišadama*. Čini se, dakle, da je Elijadeovo poznanstvo s Dasguptom imalo presudan uticaj na njegov život, kao i na njegovu kasniju evoluciju, i to i kao pisca i kao naučnika.

izgleda kao da je istupio iz okvira uobičajenog, odnosno da je projektovan u imaginarno koje je samo sebi dovoljno, pripisujemo poseban oreol, koji smo skloni da nazovemo *oreolom romantične fantastičnosti*. Problem leži u što pravilnijem zapažanju procesa *skoro neizbežne infiltracije fantastičnog duha u strukturu romantične naracije*, da bi podvukao njenu spektakularnost, naročito iz ugla epske čudnovatosti i psihološke tenzije kojoj podleže junak.²² (n.p.)

Prema tome, književni istraživač može doći do objektivnije mere stvari ako se oslobodi upravo tih "infiltracija" i ako ne upadne u zamku da stavi znak jednakosti između romantičnog i fantastičnog. Uz zapažanje o neospornom uticaju Emineskua na Eljadjeovu prozu treba reći da ova opaska prevazilazi čisto teorijski nivo diskusije i postaje čak neophodna. Ono što je očito u slučaju oba pisca, nezavisno od usvojenog ličnog stila, jeste činjenica da su obojica bili fascinirani mitovima. Ako se to zanimanje, kad je reč o Emineskuu, može eventualno dovesti u vezu s činjenicom da su romantičari uopšte bili ti koji su najviše vrednovali i stvarali mitove, što je jedno od njihovih najvažnijih otkrića ili, bolje reći, "ponovno otkriće", u slučaju Mirče Eljadjea mitovi su čak tema njegovih naučnih istraživanja, jer je ceo svoj život posvetio njihovom proučavanju - čime je i stekao svetski ugled. Zanimljiva je činjenica da mitovi, koji se u rumunskoj književnosti prvi put pojavljuju u Emineskuovoj prozi, čine za Eljadjea temu nekih posebnih studijskih dela. To je slučaj s mitom nostalgije, androginskim mitom reinkarnacije, kao i sa zanimanjem za vezu između mita i sna.²³ Svi ti radovi, uporedo s celokupnim delom ovog genijalnog antropologa mitova i istoričara religija, teže, u stvari, jedinom cilju - ideji o jedinstvenom poreklu svih mitova, jednom "zlatnom dobu" čovečanstva, izgubljenom u vremenu, dobu za kojim postoji nostalgija što se oscća u

22 Mircea Ciobanu, *Imaginar și fantastic în proza românească*, Cartea Românească, București 1987, 151 i dalje.

23 Citiramo, ilustracije radi, neka dela Mirče Eljadjea koja su, odmah po objavljivanju, imala svetski odjek: *Le Mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition*, Paris 1949; *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris 1951; *Le Yoga: Immortalité et liberté*, Paris 1954; *Mythes, rêves et mystères*, Paris 1957; *Aspects du mythe*, Paris 1963; *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris 1976, 1978.

svem ljudskom delanju; ta ideja je, kod Emineskua, analogna jezgru žira u kome se nalazi cela jedna šuma:

"Prošlost i budućnost obitavaju u mojoj duši kao šuma u jednom jezgru žira, i beskonačnost takođe, kao odblesak zvezdanog neba u jednoj kapi rose."

Ako je Eminesku pohađao časove sanskrita u Berlinu i predavanja A. Vebera, i ako je na njega uticala indijska filozofija,²⁴ Mirča Elijade, koji je po profesiji bio indolog, imao je, u stvari, u vidu istu ideju svedenu na lapidarni princip koji se izražava sa "tat tvam asi". Taj izraz predstavlja, zapravo, tajni identitet između Sve i Jedno koji, iako u poslednjoj instanci svodi subjektivnu percepciju vremena i prostora, ipak, pre svega ukazuje na jedinstvo između *mikro-* i *makro-kosmosa*. To jedinstvo, koje se ne može shvatiti izvan magijske perspektive, predstavlja u zbilji formulu koja objedinjuje različite mistike: brahmansku, budističku, inicijacijsko pitagorejsko učenje, kabalnu i alhemijsku praksu nastalu pod pokroviteljstvom Hermesa Trismegista.²⁵

Sećamo se, štaviše, da se u Emineskuovim novelama završetak transmigracije poklapa s prevazilaženjem individualnog, s *reintegracijom u veliko Sve*. Evo Elijadeovog mišljenja o tome:

"... sve što postaje, sve što ima život teži da se množi do zasićenosti, do očajanja. Poput džungle u kojoj svako seme nalazi svoje mesto i svi se vegetalni oblici prepliću u jedno golemo stapanje - tako i sva bića, na svim kosmičkim nivoima pokušavaju da se nagomilaju, da se neprekidno brojčano umnožavaju, da se šire posvuda, do *potpunog zauzimanja kosmosa*. I ovaj tragični uslov individualizacije, *nāmarupa*,²⁶ takođe teži ka prvobitnom jedinstvu, ka nediferenciranom Velikom Sve koje je prethodilo Stvaranju. I ta težnja ka beskonačnosti jeste pokušaj da se prevaziđe individualno."²⁷

24 Amita Bhose, *Eminescu și India*, Editura Junimea, Iași 1978.

25 Ključna misao *Smaragdne table* (*Tabula smaragdina*) glasi ovako: "Ono što je dole slično je onome što je gore, a ono / što je gore slično je onome što je dole, a sve je / to da bi se dogodilo čudo jednog-jedinog." Cf. Vadim Rabinovič, *Alhemija kao fenomen srednjovekovne kulture*, Prosveta, Beograd 1989, 425.

26 Znači: "ime i oblik" (sanskrit).

27 Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, Editura Vremea, București 1942, 38.

Može se, dakle, utvrditi da između Emineskua i Elijadea postoji kontinuitet pragmatične prirode, odnos u kome Elijade duguje svom prethodniku inicijaciju u tajne indijske kulture i civilizacije, tajnu koja će obeležiti ceo njegov život i čitavo delo. Mirča Elijade je, međutim, u svetu poznatiji po svom naučnom radu nego po beletristici. Po sredi je razlog čisto praktične prirode, odnosno to da je naučnik svoje istorijske studije o mitovima objavljivao na svetskim jezicima, dok je beletrističke radove izdavao gotovo isključivo na maternjem jeziku. Upitan o tome u jednom intervjuu koji je dao Adrijanu Pauneskuu, Elijade je odgovorio da piše književnost na rumunskom zbog toga što je rumunski, zapravo, jezik na kome misli i sanja.²⁸

Ako se Emineskuov uticaj jasno pokazuje kao začetak jedne solidne tradicije rumunske fantastike, Elijade podvlači svoj poseban način tretiranja ovog domena, distancirajući se, u stvari, od velikih svet-skih stvaralaca fantastike koji su stvorili i mnoge epigone. U *Predgovoru* knjizi *U dvorištu kod Dionisa (În curte la Dionis)*, autor konstatuje:

"Imalo bi mnogo šta da se kaže u vezi sa ovakvim skoro isključivim usredsređenjem na fantastičnu prozu. U *Dnevniku (Jurnal)*, kao i u nekim drugim tekstovima, komentarisao sam ono što bih se usudio da nazovem svojom koncepcijom fantastične književnosti, koja se razlikuje, na primer, od koncepcije nemačkih romantičara, od koncepcije Edgara Alana Poa ili Borhesa. Nepotrebno je da pokušam da je rezimiram na ovom mestu. Dovoljno je da podsetim da je ona u skladu s mojim shvatanjem o mističnom poimanju i imaginarnim svetovima koje oplođuju svetovi paralelni sa svakidašnjim svetom, a koji se razlikuju po drugom, različitom iskustvu o vremenu i prostoru."²⁹

U istom predgovoru, Elijade se potom udaljava od naučne strane svojih radova, smatrajući da su te aktivnosti različite, a da beletristika ni u kom slučaju ne može da bude obična ilustracija teza kojima se bavi istoričar mitova. U tom smislu, on tvrdi da pišući književna dela nikada nije koristio mitološka dokumenta ili, pak, njihovo simboličko zna-

28 Adrian Păunescu, *Interviu cu Mircea Eliade. Scriu în limba română, limba în care visez*, Contemporanul 1112, 1972.

29 Mircea Eliade, *În curte la Dionis*, Editura Cartea românească, București 1981, 9, 10.

čenje, već da su priče bile plod "stvaralačke imaginacije, a ne erudicije ili hermeneutike". Na kraju krajeva, fantastika Mirče Elijadea i nije mitološka fantastika, zbog toga što je mit kao takav u književnosti uvek prevaziđen filozofijom odnosno, filozofskim značenjima mitova. Ako je, međutim, pravac u kome se autor angažuje pravac koji ide od mita ka filozofiji, on nikada ne ostaje pri formuli koju je usvojio Eminesku. I dok je fantastika kod Emineskua bila motivisana dijalektičkim odnosom između zaborava i nadahnutog sveukupnog shvatanja, koji su bili u odnosu ili/ili, a problem magijske pronicljivosti zauzimao centralno mesto, kod Elijadea dolazi do pomeranja sa magijskog na mitsko. Mitsko se i dalje manifestuje u životu savremenog čoveka, ali u oblicima koji su skriveni svakodnevicom. Za razliku od dela koja je napisao u mladosti, u kojima su paralelni svetovi bili oštro razgraničeni od sna (*Gospođica Kristina - Domnișoara Christina*, na primer) ili magije (*Zmija - Șarpele*), u kasnijim radovima se fantastika kao takva rađa iz dijalektike - najčešće jedva primetne između *svetog* i *profanog*.³⁰ znaci nekog paralelnog sveta nalaze se na svakom koraku potrebno ih je samo primetiti; dijalozi junaka su često dvosmisleni, na prvi pogled normalni, ali bremeniti značenjima, a priče, same za sebe, mogu u krajnjoj instanci da predstavljaju znake. Ako su u fantastičnim radovima iz mladosti postojali paralelni svetovi, Elijade kasnije sve više sublimira "transcendentni" svet i "rastvara" sakralno u profanom. U stvari, u osnovi Elijadeovog puta u fantastično ponovo nalazimo jedan problematičan fond, koji se podudara s onim kojim je opsednut naučnik Elijade, jedno neprekidno pitanje o egzistencijalnom čovekovom statusu, o mogućnosti i sposobnosti čoveka da percipira i shvati sakralno,³¹ kao i o načinu na koji je čovek kadar da se suoči i nosi s takvim iskustvima, koja neočekivano nastaju u svakodnevnom životu. Elijadenaučnik bio je preokupiran kamufliranjem sakralnog u profano, dok je Elijade-pisac bio zaokupljen problemom neprepoznavanja čudesa (s izuzetkom malog broja junaka), što je u okviru književnosti jednako istraživanju odnosa junaka sa samim sobom i sa svetom. Nesumnjiva je, dakle, činjenica da Elijadeova fantastična proza, iako ni u kom slučaju

30 Mariana Dan, *Mircea Eliade: Sveto i profano*, Književna reč 278, 10.V 1986.

31 Čovek i sveto. Poslednji razgovor sa Mirčom Elijadeom, u: *Mistika Istoka i Zapada*, Gornji Milanovac 1989.

ne predstavlja ponavljanje njegovih naučnih radova, otvara *gnoseološka pitanja*. Njegova proza, dakle, produžava nit empirijskog saznavanja, stvarajući višak značenja. Međutim, *ona nikada ne znači odgojetanje misterije o svetu*. Izgleda da je ta vizija jednog *kriptičnog sveta*, u kome je pristup transcendentnom zabranjen nekom vrstom "cenzure" (koja predstavlja prepreku čovekovom spoznajnom naporu), bila ideja raširena u to vreme, samim tim što ima sličnosti s koncepcijom Lučijana Blage. Po mišljenju Blage, iskustvo

"... ima jednu funkciju u nauci, a sasvim drugu funkciju u metafizici [...]. Iskustvo u nauci je polazna tačka i suverena kontrolna instanca; štaviše, u nauci, cilj kome teži istraživač jeste proširivanje samog iskustva [...]. Metafizika ne prati neizostavno proširivanje iskustva kao takvog, ona teži *smeštanju iskustva u okvir* jedne vizije koja je šira od njega. Jedna metafizička vizija, posmatrana iz ugla iskustva, proizvod je konstruktivne slobode, koja nije dopuštena naučniku [...]. Iskustvo je namenjeno tome da uđe u neku metafizičku viziju "kao ruka u rukavicu", kao sablja u korice. Suprotno tome, jedna konstrukcija, jedna hipoteza, jedna naučna teorija same se uklapaju u iskustvo [...]. Metafizička vizija neće nikada biti potvrđena u pozitivnom smislu kroz iskustvo. Ona time može biti samo odbačena, a nikako potvrđena."³²

Takođe, u *Trilogiji spoznaje (Trilogia cunoașterii)*, Lučijan Blaga pokazuje frapantnu sličnost s Mirčom Elijadeom u pogledu shvatanja misterije - ona je, naime, sastavljena od dva dela: jedan je skriveni, "kriptični", a drugi "fanični", koji se otkriva, razotkriva i objavljuje. Drugim rečima, misterija nije potpuno kriptična. Rekli smo u prethodnom tekstu da i neko fantastično delo može biti "znak" zato što i ono, kao i misterija, razotkriva jedan svoj deo, a drugi ostavlja skrivenim. nagoveštavajući da ima još nešto da se dešifruje, a što, ipak, ostaje šifrovano. To "*šifrovanje*" predstavlja, po našem mišljenju, *jedan potpuno nov način* da se barata dvosmislenim, ključni modalitet, po Cvetaanu Todorovu, u stvaranju fantastičnog efekta. Tako posmatrano, Elijadeova fantastika je na višem stupnju u poređenju s Poovom, na primer, gde je efekat umanjen zapletom čija struktura, često slična policijskoj,

32 Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, Fundația regală pentru literatură și artă, București 1943, 318.

ima ulogu da dešifruje misteriju. Reč je, očigledno, o dva potpuno različita tipa fantastike, jer Elijade postepeno stvara jedan sasvim drugačiji model, u čijoj se osnovi ne nalaze ni "demistifikacija" ni "mistifikacija", već višak značenja pridodat empirijskom saznanju, koji proizvodi književni fantastični tekst podešen prema njemu svojstvenoj, posebnoj logici koja je višestruka i simbolička. Štaviše, doživljavanje nekog događaja i njegovo objašnjavanje i shvatanje, jesu dve različite stvari. Ta činjenica postaje još očiglednija kod Elijadea u noveli *Zbogom (Adio)*,³³ gde je predstavljena neka vrsta pozorišnog dela koje se igra na sceni, dok publika treba da nasluti ili, bolje rečeno, da na neki način "pogodi" značenje događaja kojima prisustvuje. Ideja koja otuda proizilazi jeste to da je (iako ono što se događa na sceni možda izgleda kao niz besmislenih zbivanja, jer se umnožavaju perspektive "vizije" raznih posmatrača) semantičko fundamentalno dvojstvo sećanje / zaborav jednako dvojstvu prepoznavanje / neprepoznavanje. Na diskurzivnom nivou novele, tu dijalektiku suprotnosti pisac podržava tehnikom ponavljanja, preuzimanja - gotovo do iscrpljivanja - s namerom da sugerise "prisustvo događaja značajnog u svakodnevicu, krajnje stvarnosti u bezbrojnim njenim kamuflažama, u prividima, u neposrednoj stvarnosti".³⁴

S tačke gledišta rumunske tradicije, izbor takvog "puta" diskursa ponovo otkriva dodirne tačke sa Emineskuom, koji je, mada romantičar, prvi put u rumunskoj književnosti ujedinio viziju sveta kao sna, s vizijom sveta kao spektakla. (Iako Emineskuove ideje o umetnosti nisu obuhvaćene sistematskim studijama, one se mogu naći u celom njegovom stvaralaštvu, bilo u pesmama čija je tema sama umetnost, ili u pesmama s različitim temama, ali koje predstavljaju koherentnu celinu sa stanovišta piščevog *Weltanschauunga*. Dovoljno je da podsetimo na navedenu strofu iz *Glose* u poglavlju o Emineskuu.) Iako romantični modalitet obično podrazumeva neku interferenciju, čak preklapanje subjekta s objektom, "posmatrača" s "posmatranim", taj se isti modalitet kod Emineskua zasniva na autentičnoj tehnici i negaciji same vizije koja pretvara realnost u irealnost i obratno, stavljajući tako

33 Mirča Elijade, *Zbogom*, u: Književna kritika 6/1986, 96 i dalje; Adrian Marino, *Hermeneutičko shvatanje*, *ibid.*, 109. Oba teksta u prevodu Mariane Dan.

34 Ioan Vultur, *Proza fantastică în literatura contemporană (Pragmatica unui gen literar)*, teză de doctorat, Universitatea Timișoara, 1983.

znak jednakosti između realnosti i vizije. Na taj način, subjekat i objekat ostvaruju novo srastanje. To će se isto dogoditi i u Elijadeovoj prozi, gde posmatrači (kao u noveli *Zbogom*, na primer), u stvari, učestvuju u događajima sa scene, koji kao da su još jedanput proživljeni. Kroz tu dijalektiku odnosa sećanje / zaborav i prepoznavanje / neprepoznavanje, Elijade prevazilazi antitezu subjekat - objekat, a akcenat više ne pada, kao kod romantičara, na ideju o životu kao snu, već na "san" ili "viziju" kao stvarnost, koja, međutim, treba da se prepozna, da se "pogodi", da se "dekamufliira".

Ova nimalo spekulativna koncepcija integriše se u tok šire savremene koncepcije kolektivne podsvesti i odnosa svesno-nesvesno, čiji je zastupnik bio Karl Gustav Jung. Iako je imao drugačiji istraživački pristup, Elijade je stigao do istovetnih ideja.³⁵ Navešćemo nekoliko Elijadeovih zapažanja koja se odnose na njegov susret sa Jungom:

"Čini se da je Jung u svom celokupnom, ogromnom delu opsednut reintegracijom suprotnosti. Po njegovom mišljenju, čovek može postići psihičko jedinstvo, samo u onoj meri u kojoj uspeva da neprekidno prevazilazi konflikte koji ga razdiru. Reintegracija suprotnosti. *coincidentia oppositorum*, vrhunski je ključ Jungovog sistema. Zbog toga se on interesovao za orijentalne doktrine i tehnike: taoizam i joga su mu otkrivali sredstva koja je koristio azijski čovek da bi transcendirao mnoštvo polarnosti i da bi ostvario duhovno jedinstvo. Ali ovaj napor ka jedinstvu kroz integraciju suprotnosti sreće se i kod Hegela, iako na sasvim drugačijem planu. Pitamo se, štaviše, da li poređenje između Hegela i Junga može ići čak i dalje. Hegel otkriva istoriju i njegov veliki napor teži pomirenju čoveka sa sopstvenom istorijskom sudbinom. Jung otkriva kolektivno nesvesno odnosno, sve ono što prethodi ličnoj istoriji čovekovog bića - i on teži da dešifruje njegove strukture i 'dijalektiku', s ciljem da olakša pomirenje čoveka sa nesvesnim delom njegovog psihičkog života i da ga usmeri ka reintegraciji ličnosti. Za razliku od Frojda, Jung uzima u obzir Istoriju: arhetipovi, strukture kolektivnog nesvesnog [...] bremeniti su istorijom."³⁶ (n.p.)

35 Jung - Elijade: o înfîlnire semnificativă. *Răspuns pentru Iov*, Secolul XX /205-206, 1978, 25.

36 Ibid., 29.

Proučavajući mitove Elijade se, uporedo s Jungom, bavio istim arhetipovima. Njihovo studiranje, dakle, nije značilo i odstupanje od Istorije, već pripajanje dodatnih atributa istorijskoj sadašnjosti čovečanstva. Posmatrači u noveli *Zbogom* žive u istorijskoj sadašnjosti, ali i u nekom *illo tempore*, u vremenu koje se neprekidno aktualizuje u istorijskoj sadašnjosti "gledanja" pozorišnog komada. Ova vizija koja, u poslednjoj instanci, otkriva prisustvo sakralnog u profanom, rađa posledicu koja *poništava zakone prostora, vremena i uzročnosti* - kategorije koje se nalaze u osnovi fantastičnih postupaka u Elijadeovoj beletristici. U istom razgovoru s Elijadeom, Jung konstatuje da religiozno iskustvo (dakle, percepcija transcendentna ili, pak, sakralnog u profanom, kao što bi rekao Elijade):

"... transcendiraju obične kategorije vremena, prostora i uzročnosti. U poslednje vreme sam mnogo studirao sinhronost - u jednoj sumarnoj formulaciji: 'procep u vremenu' - i konstatovao sam da se ona približava numinoznom iskustvu: prostor, vreme i uzročnost su poništeni."³⁷

Odnos sakralno/profano, posmatran u najopštijem smislu, može čak predstavljati neku vrstu oslonca pri utvrđivanju do koje mere se Elijade kao pisac približava svojim savremenicima ili se od njih udaljava. "Nedešifrovani" događaji, koji ukazuju na prisustvo sakralnog u profanom, mogu izgledati nekoherentni i fragmentarni do apsurdna (vid. slučaj Eudena Joneskua). Kao književni modalitet, apsurdno može, prema tome, da se smesti na pol dezintegracije umetnosti, kao posledica dezorijentisanosti pojedinca u svetu koji opaža kao čudan i haotičan jer ne može da ga dešifruje. Na drugom polu (u svakom slučaju, suprotnom apsurdno, iako vezanom za književnu avangardu s početka stoleća) nalazi se nadrealizam.³⁸ Elijade smatra da nadrealizam, budući da je:

"... najveći sistematski napor da se obnovi iskustvo savremene poetike - prihvatio je od samog početka *oniričku realnost*. Štaviše, nadre-

³⁷ Ibid., 28.

³⁸ O vezama između nadrealizma i fantastike biće reči kasnije.

alizam je, između ostalog, težio integraciji stanja sna da bi ostvario totalnu situaciju s one strane dualiteta svesno-nesvesno".³⁹

Onirično ima kod Elijadea višestruku ulogu. Smatrajući, kao i Jung, da su snovi neka vrsta kamuflirane mitologije savremenog čoveka, pisac prevazilazi "utabanu stazu" romantičarske vizije života kao sna. S druge strane, on se distancira od pisaca za koje neobično onirično predstavlja šokantan faktor koji je veoma često dovoljan izvor fantastike, naročito kod pisaca koji pristupaju formuli fantastike kao naličja verodostojnog. Podsećamo ovde na Čezara Petreskua i njegovu novelu *Čovek iz sna*, u kojoj se efekat fantastike zasniva na koincidenzijama između neobičnog sna i stvarnosti. Štaviše, pošto je san bio jednostavno sredstvo opštenja između fizičkog i transcendentalnog sveta, on je eksploatisan kao takav, naročito na početku fantastičnog Elijadeovog stvaralaštva, kada su "sakralni" i "profani" svet bili jasnije prikazani, a ne kamuflirani jedan u drugom.

To je slučaj s njegovim prvim fantastičnim delom, *Gospođica Kristina* (1936), u kojem akcija aktualizuje motiv mesta na kome se pojavljuje duh. Avet je tu pokojna gospođica Kristina, koju je 1907. godine, pod misterioznim okolnostima i u nastupu ljubomore ubio upravnik imanja. Naime, mlada bojarka, malo živahnije prirode, spavala je sa svim seljacima, obećavajući im da će im podeliti zemlju. Bojarska kuća u dunavskoj dolini bila je pod njenim zagrobnim uticajem, koji se kobno manifestovao: stoka i živina crkavala je masovno, meso posluženo za stolom imalo je gadan miris, a stanovnike je saletala uspomena na Kristinu. Eksploatišući tehniku akumulacije čudnih koincidenција, koja u suštini teži postepenom stvaranju osećanja užasa, Elijade od samog početka oblikuje neku vrstu gotske atmosfere (metod koji će kasnije napustiti), u kojoj će se odjednom, kao magnetom privučeni, naći mladi slikar Egor i arheolog Nazarije, gosti bojarske kuće. U kući žive gospoda Mosku, žena psihički iscrpljena, starmala devetogodišnja devojčica Simina, podložna uticajima, koja kao da je u vezi sa zlogukim duhom, i Dadilja, jedna odvratna starica.

Folklorni mit o vampiru koga privlači krv živih i s kojim se može izaći nakraj ritualnim zabijanjem gvođenog kolca u srce mrtve gospođice Kristine, ne bi sam po sebi mogao da obezbedi zaplet celog

³⁹ Jung - *Elijade*, 29.

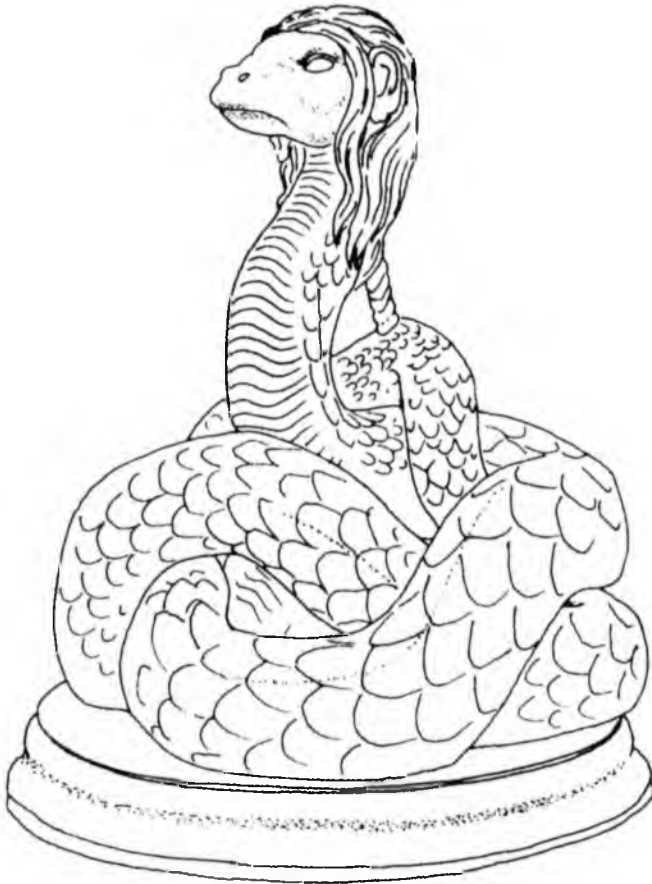
jednog romana (Nodjeove priče s ovom temom odvijaju se na nekoliko stranica). Tako, mit vampirske tradicije predstavlja samo epsku osnovu za razvijanje teme, veoma raširene u fantastici, o ljubavi između živog čoveka i mrtve žene. Pripovedač neprimetno uvodi taj motiv kroz bajku koju priča Simina, o ljubavi koju jedan kraljević oseća prema mrtvoj kraljici. Po inkompatibilnosti svetova dva junaka, bajka od samog početka podseća na Emineskuovu *Zvezdu Danicu (Luceafărul)*. Isto tako, u ovoj noveli, kao i u priči Čezara Petreskua *Aranka, jezerska vila (Aranca, știma lacurilor)*, postoji motiv portreta mrtve žene, koja poseduje, veoma verodostojno, moć zavodjenja pomešanu s moći da muči, naročito Egora. Sistematski prenošen od stanovnica bojarske kuće, koje su poslanice vampirke, čudnog ponašanja (gospođa Mosku, na primer, ubija lastavicu da bi vampirki obezbedila obed), strah raste postepeno, uporedo s Kristininim uzastopnim javljanjima: u početku kao onirične pojave, fantomske, a zatim kao stvarne. Epski pokretač ne predstavlja na taj način nikakvu dvosmislenost u pogledu odnosa između stvarnog i nestvarnog, već se oblikuje kao pravi konflikt između dva sveta. On se može rezimirati u privlačnosti rajskog pakla za zemaljskog Egora, privlačnosti prema nasladi čudesnog propadanja:

"Ni u najđavolskijim ljubavnim maštanjima nije kapalo toliko otrova, toliko rose. U naručju Kristininom, Egor je osećao bogohulne radosti uporedo s nekim božanskim rasipanjem, saučestvovanje sa svime i u svemu. Incest, zločin, ludilo - ljubavnica, sestra, anđeo, sve se sakupljalo i topilo pored tog raspaljenog, ali ipak beživotnog mesa."

Utišak o emineskuovskoj prirodi ove scene pojačava se činjenicom da Kristina, prilikom javljanja, recituje odlomke iz *Zvezde Danice, Utvare (Strigoi)* i *Jadnog Dionisa*.

Ova scena ima protivtežu u drugoj sceni, naturalističko-nekrofilskoj, kad Egor pod Kristininim miderom otkriva ranu koju je napravio metak nadzornika imanja, kao i u opisu strave i odvratnosti koju Egor oseća dok ruši lampu sa stola, posle čega bojarsku kuću zahvata požar. Sjedinjenje, dakle, nije bilo moguće, pa arheolog i lekar, sleđeni, prisustvuju Kristininom odlasku u njenim kolima i sa svečanom povorkom s kojom je i došla. Crna rukavica koju je Kristina izgubila pretvara se u pepeo, a Egor, zajedno sa seljacima naoružanim vilama i

sekirama, uništava Kristinin portret, ruši zapaljenu bojarsku kuću i silazi u podrum gde je bojarka bila sahranjena (mesto koje je, u međuvremenu, Simina slučajno otkrila) da bi zabio gvozdenu šipku u srce vampirke. Te poslednje scene odišu groznim realizmom, koji podseća na Rebreanuove opise pokreta masa.



Ovaj je roman jedinstven u rumunskoj književnosti po širini koju podržava znalačka gradacija vanrealnog elementa. Po svojoj epsko-inkantatorskoj sposobnosti, ovaj roman može da se posmatra i kao alegorija aspiracije ka erotskom idealu i nemogućnosti njegovog dostizanja - što je ideja koja stoji neposredno uz ideju o tragičnoj egzistenciji čoveka nesposobnog da prevaziđe materijalne granice prirode.

Roman *Zmija* (1937) već je uvršćen među dela koja su plod Elizadeovog napora da pomiri suprotnosti. Inače, suprotnost tu nije predstavljena kao paralelni svet, jer roman pripada, pre svega, tradiciji čarolija i magijske prakse, koja je dosta raširena u balkanskoj tradiciji. U tom smislu, on se nalazi na pola puta između u suštini dobrodejstvenih čarolija Vasile Vojkuleskua i domena zlih vradžbina koji evociraju Jon Luka Karadale, Mihail Sadoveanu ili Gala Galaktion. Kao što ćemo videti, ta polovina puta filozofski je motivisana. Građen takođe na temu erosa, roman se bavi jednom ezoteričnom interpretacijom te teme, koja se figurativno predstavlja kao produžetak magijskog. U suštini, roman je neka vrsta parafraze Emineskuove *Čezare* i, istovremeno, neka vrsta produžetka tog dela. Motiv ostrva Eutanazijus iz *Čezare* dugo je opsedao Elizadea, i nije slučajno što je celoj jednoj zbirci eseja dao upravo takav naslov.⁴⁰ Ostrvo, koje u mitologiji predstavlja "centar oko koga se stvarao svet", a kod Emineskua, onako kako je prikazano u *Čezari*, "najsavršeniju rajsku viziju u rumunskoj književnosti",⁴¹ u stvari je - sveta teritorija. Ulazeći u oblast ove mitske geografije, Emineskuovi junaci su prevazilazili svoju raniju ljudsku sudbinu, ostvarujući ponovo edensko stanje koje je prethodilo prvobitnom grehu. Tako su zaljubljeni Jeronim i Čezara ponovo postali Adam i Eva. Ovo pribegavanje vraćanju *ad originem*, na koje se nailazi i u delima Vasile Vojkuleskua, a koje je za Mirču Elizadea, čitavog njegovog života, predstavljalo preokupaciju "izvomim fenomenima", otkriva i Emineskua kao velikog prethodnika *mita reintegracije*.⁴² Ovaj mit, u hipostazi sjedinjenja zaljubljenih, istovetan, zapravo, s mitom o androginu, o kome je prvi put pisao Platon u *Gozbi* (XIVXVI)⁴³ a koji su ponovo vrednovali

40 Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Editura fundațiilor, București 1943.

41 Ibid., 5, 13.

42 Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, Editura Vremea, București 1942.

43 Cf. Dragoš Kalajić, *Mapa (anti)utopija*, u: Zamak kulture, Vrnjačka Banja 1978, 58, 59.

i osavremenili romantičari, često je tokom vremena bio izvitoperavan, recimo, kad je androgin poistovećivan sa hermafroditom. Dok androgino pretpostavlja sjedinjenje polova i bespolnu totalnu svest, hermafroditско znači razdvajanje i suživot polova - dakle, jednu bipolarnu svest. Androgin, to jest prvobitni čovek, savršen je, poznavalac je nekih viših stanja, dok je hermafrodit patogeni tip. U viziji romantičara, androgin je i prvobitni čovek i savršeni čovek budućnosti, jer svet počinje androginom i, shodno cikličnom vraćanju na izvorišta, završiče se njime. Adam, prvi čovek, bio je androgin, dok je odvajanje polova usledilo kasnije, kad se Eva odvojila od njegovog rebra. Ali, u to vreme on se još uvek nalazio u raju, jer rajski preduslov dopušta odvajanje polova, ali ne i svest o odvajanju. Istinski "pad" događa se u trenutku kad Eva zagriže zabranjenu voćku s drveta Znanja dobra i zla. Izgubivši zauvek rajski preduslov, čije mesto zauzima istorijska ljudska sudbina, čovek će, shodno mitu o androginu, većito težiti da prevlada sopstvenu sudbinu.⁴⁴ Ovaj mit, koji obuhvata obe stepenice, evocira Eminesku u noveli *Čezara*, potvrđujući ga značenjem izvajanih figura koje su ukrašavale zidove pećine na Eutanazijusu. Tako su na jednom zidu bile figure "dvoje ljudi koji nisu bili svesni svoje lepote ni svoje nagosti", a tu su bili prikazani i Adonis i Venera, koji ilustruju strasnu, grešnu ljubav, u kojoj inicijativa pripada "agresivnoj ženi".

Za razliku od *Čezare*, radnja u Elijadeovom romanu *Zmija* odvija se u modernom okviru, opisanom u realističkom maniru. Razvijajući i obogaćujući mitski scenario, ovo Elijadeovo delo, pored motiva ostrva, uvodi i motiv zmije sa svom pretpostavljenom simbolikom. Roman čak i počinje narodnim "kazivanjem" o zmiji, zapravo jednom ljubavnom bajalicom:

"Ti zmijo zmaju/ sa zlatnom krljušti/ s devet oštrih jezika/ s devet udaračkih repova/ pođi de kod nje/ tamo gde je ona.../ i nemoj je pustiti,/ moju dragu,/ dok ne dođe meni/ i ne priča sa mnom [...]."

Na prvi pogled, zmija se može smatrati simbolom telurskog, simbolom snaga mraka, gubljenja samosvesti i prelaska "u drugog" (kao što je, na primer, s erotske tačke gledišta, ljubav izlazak iz sebe i pre-

44 O degeneraciji puteva tog prevazilaženja cf. Mircea Eliade, *Mephistophéles et l'Androgyne*, Paris 1962.

lazak u drugog). Budući da je bio indolog, Elijade je, sasvim izvesno, imao na umu i pozitivan predznak zmije kao simbola svetlosti i mudrosti. (U jogi, vrhunac prosvetljenja dostiže se u trenutku kad Kundalini, zmija koja je zaspala u donjim čakrama - inferiornim energetskim čvorištima tela - uspeva da se podigne iz karličnog dela do samog vrha glave, do čakre zvane Sahasrara, i tada čovek ne samo da postaje vizionar već uspeva i da s tako stečenom psihičkom snagom savršeno ovlada fizičkom snagom. Taj uspon zmije Kundalini do superiornih energetskih centara prate svetlosni fenomeni "aure", slični aurama svetaca. Zmija, poistovećena sa sakralnom vatrom, smatra se zbog toga "Sunčevim bratom".) Imajući u vidu Elijadeovu konstantnu preokupaciju temom jedinstva suprotnosti (to su sugestije koje će dati i ovaj mikroroman, kao što ćemo, uostalom, videti), smatramo da je autor imao na umu oba značenja simbolike zmije.

Iako priča sledi najbanalniji tok, ona ipak ne ukazuje ni na kakav diskontinuitet između "realnog" i "nadrealnog", a piščevi napori su usmereni ka stvaranju izvesnog ubeđenja koje se odnosi na moguću karakter činjenica. Jedna grupa bukureštanskih izletnika sreće, u manastiru Kaldarušani, Serđua Andronika, koji kao da je "iz zemlje iznikao", onog istog koji će izvršiti egzorcizam nad zmijom. Na prvi pogled, ne može se naslutiti ništa neobično jer se, budući da je Andronik prototip modernog sportiste, elegantan i lepršav, podrazumeva da on vrši izvesni uticaj i zavodi mlade buržuje. Enigmatska uloga ovoga mladića (osim činjenice da je izbegao davljenje kada je čamac potonuo) poprima još jasnije obrise u epizodi igre sa zalogom u šumi, kada on vrši inicijaciju bukureštanskih izletnika. Igra sama, kao i simbolično putešestvije junaka kroz šumu, izgleda kao neka vrsta rituala povećenja, a sastoji se u pronalazaženju zaloga, što je čin kroz koji se junaci oslobađaju. Ako su na početku Stamate i Liza, Manuila i Dorina, Vladimir i gospođa Solomon predstavljeni kao osobe zarobljene svojim ograničavajućim buržujskim konvencijama, tokom igre oni potpadaju pod neku vrstu čarolije koju emituje Andronik i koja bi bila istovetna s Ljubavlju - u svakom slučaju, to je stanje koje prevazilazi eros, jer je Andronik ravnodušan prema takvoj vrsti pomaka. Sugerise se da junak u umornim gradskim svestima oživljava neko izgubljeno osećanje prema prirodi, štaviše, mogućnost da ljudi ponovo nađu autentični

duhovni identitet, pokopan pod balastom konformizma i formalizma. Vizija života kao igre pruža autoru mogućnost da razvije misteriju u svakodnevnom životu. Slično emineskuovskom motivu "života kao sna", motiv "života kao igre" otkriva dva principa, očigledno polivalentna po značenju. Prvi je vezan samo za prijemčivost "igre" (dakle, života): "Ne treba da se plašiš i ne treba da se saplićeš, da padneš. Inače, ode minut." Drugo pravilo se odnosi upravo na vreme: kada neko reče Androniku da sakrije sat, on odgovori: "Bili bismo suviše naivni ako bi tuce staloženih ljudi učestvovalo u izmišljanju kakve nove igre samo da bi neko mogao da ukrade časovnik sa fosforescentnim brojačnikom..." Ideja koja se nameće bila bi da "novu igru" i nije moguće izmisliti (samo bi se neko naivan mogao zaneti time), jer bi svaka igra neizbežno bila pod kontrolom vremena (nezavisno od krađe časovnika). Ova igra predstavlja, u stvari, prvu fazu inicijacije, s putanjom od realističnog i profanog nivoa, kojim roman počinje, ka čudesnom vrhuncu egzorcizma zmije. U trenutku kad Andronik počinje svoje banjanje, često ponavljajući indoevropsku reč "Šarpa", izletnici, skamenjeni, ugledaju zmiju kako ulazi u prostoriju i penje se na Andronikovu ispruženu ruku. Ka ovoj tački se slivaju sva značenja erotskog, psihološkog, parapsihološkog i metafizičkog romana. Na planu erotičke općinjenosti, Andronik se identifikuje sa zmijom:

"Dorini se učinilo da je zmija krenula ka njoj i neki iznenadni strah zameni prethodnu čaroliju. Kao da se odjednom probudila pred nečim što je bilo nemoguće gledati očima, nečim groznim i opasnim, nedopuštenim za pogled jedne devojke. Činilo se kao da joj blizina zmije oduzima dah, isterujući joj krv iz žila, pretvarajući je celu u neku vrstu strave isprepletene s nepoznatim žmarcima bolesne ljubavi. Beše to čudna mešavina smrti i erotskog disanja u tom odvratnom njihanju, u hladnom sevanju zmije."

I ostali izletnici doživljavaju erotske vizije kad, satrveni umorom, zapadnu u dubok san. Liza, na primer, "s bezmernom pohotom, pomešanom sa strahom od smrti" uživa u zagrljaju muškarca, kad se najednom iz njegovih stisnutih pesnica pojavljuje zmijska glava. Jedno moguće, ali ne i eksplicitno tumačenje ovih događaja, daje Sorin Aleksandrescu (Sorin Alexandrescu):

"Postepeno shvatamo da je 'zmija' iz naslova romana pre svega nadjunak 'čovek-zmija', rođen iz magijske identifikacije gmizavca s čovekom. To je telursko, primordijalno biće, očaravajuće zbog činjenice što reaktualizuje prvobitna iskustva ljudi koji ga posmatraju. Žene manje doživljavaju željeni Andronikov zagrljaj, a više neku vrstu bezlične erotske ekstaze, koja pre liči na kolektivne orgije 'primitivnih' naroda u kojima žestoki eros, koji doživljava svaki učesnik, ima, u stvari, nadindividualnu ulogu magijske komunikacije sa celokupnim kosmosom."⁴⁵

Andronik ima dvostruku ulogu u romanu. S jedne strane, on predstavlja kariku u opštenju s prirodom (kadar je da razgovara s pticama, koje mu se spuštaju na dlan kad ih pozove), a s druge strane, Andronik ima ulogu hijerofanta: kroz njega se sakralno prikazuje u profanom, budeći "zaspale" svesti izletnika, modifikujući ih. U Dorininom slučaju, kao i u klasičnim ritualima inicijacije, dolazi do neke vrste njenog drugog rođenja. Pošto se probudila, Dorina stiže čamcem do ostrva na sredini jezera, na koje istovremeno, plivajući, prispeva i Andronik. Kao i u Emineskuovoj *Čezari*, par doživljava stanje rajske sreće i, pretvarajući se u neku vrstu Adama i Eve pre prvobitnog greha, obnavlja androginski mit reintegracije. Na ovom mestu se otkriva da je mag Andronik, iako deluje poput kakvog režisera događaja, i sam tek instrument. Čini se da su sile kojima je raspolagao kanalisane, u stvari, ka nekoj vrsti ispunjenja dužnosti ili ispunjenja neke misije, jer zbivanja do kojih je došlo ionako su morala da se dogode:

"'Ne', umirivao ju je Andronik, 'učinilo vam se. Niste se uplašili... *Ove stvari su ionako morale da se dogode'*..." (n.p.)

Pitanje da li je čovek-zmija Andronik izaslanik svetlih ili mračnih sila ostaje bez jasnog odgovora. Štaviše, smatramo da bi odgovor zapravo mogao obuhvatiti obe mogućnosti, shodno konstantnom vraćanju u Elijadeovim delima na problem "coincidentia oppositorum".

Magijsko, koje je predmet istraživanja u više Elijadeovih naučnih radova, predstavlja i temu drugih beletrističkih dela, od kojih su najuspelija *Tajna doktora Honigbergera* (*Secretul doctorului Honigberger*) i

45 Sorin Alexandrescu, *Dialectica fantasticului*, u: Mircea Eliade, *La țigănci*, Editura pentru literatură, București 1969, 20.

Noći u Seramporeu (Nopši la Serampore), oba štampana 1940. godine. Ni u jednom od ovih dvaju dela magijsko više nije vezano za erotiku, već provaljuje s dodatnom snagom koju daje smeštanje ovih dveju priča na pozadinu indijske kulture. Ove priče su ilustracija relativnosti vremena i prostora i grade se oko fantastike u vidu "ontološke datosti", zasnovane na praksi joge u prvoj noveli, odnosno tantre u drugoj.

U *Tajni doktora Honigbergera*, gospođa Zerlendi daje pripovedaču - koji ovde ima i ulogu svedoka - dnevnik koji je napisao njen iznenadno i misteriozno nestali suprug. Doznajemo tako da se doktor Zerlendi iz Bukurešta posvetio dešifrovanju Honigbergerove tajne. Honigberger, Sas, lekar iz Brašova, čuveni indolog i avanturista iz prošlog veka, proveo je dobar deo svog života u Indiji. Građena na ideji misterije (o kojoj će pripovedač reći gospođi Zerlendi: "Misterija je toliko aktivna u našem životu"), ova fantastična novela razvija misao da je misterija nepristupačna profanima i da za neinicirane čak nosi pečat "prokletstva". Pripovedač tako doznaje da su svi koji su se pre njega bavili otkrivanjem "tajne" - umrli. Pripovedač će uspeti da dešifruje dnevnik kad shvati da je tekst, iako ispisan u devanagari (sanskritskim slovima), zapravo napisan na rumunskom. Dnevnik sadrži, u stvari, stepene inicijacije doktora Zerlendija, koja počinje ritmičnim disanjem i, nastavljajući se zadržavanjem svesti o sebi u snu, stiže do prividne smrti izazvane prestankom organskih funkcija, koji je istovetan sa izlaskom iz vremena. U nastavku su opisane nevidljivost i levitacija, što, sve zajedno, predstavlja napor da se uđe u misterioznu zemlju Šambala na severu Indije, koja je nevidljiva, u koju mogu da uđu samo oni malobrojni, najsavršenije inicirani. Pripovedač otkriva da je doktor Zerlendi, u stvari, stigao u Šambalu, čime se objašnjava njegov misteriozni nestanak. Ako je ovaj prvi deo više teorijski, ostavljajući utisak ilustracije joginske prakse, fantastika, koja koincidira s posledicama tih vežbi, nalazi svoje mesto u finalu: iako ne umire kao njegovi prethodnici, pripovedač će ipak biti podređen jednoj misteriji koja, međutim, neće moći da se dešifruje. Kroz tu dvosmislenost koja proističe iz nemogućnosti da se razreši misterija, fantastika, iako ne stravična, izbija snažno, bacajući drugačiju svetlost i na prvu stranu. Za razliku od E.A. Poa i mada je u pitanju postupan razvoj, misterija, u meri u kojoj se s jedne strane razotkriva, izmiče objašnjenju s druge strane. Nakon

dešifrovanja dnevnika, pripovedač ponovo zvoni na kapiji kuće Zerlendi. Stara sluškinja mu kaže da je gospođa Zerlendi bolesna, a da je njena kćerka otišla u Pariz. Nekoliko dana kasnije, ista sluškinja obaveštava pripovedača da je gospođa Zerlendi otišla na selo i da se ne zna kada će se vratiti. Taj odgovor će se ponoviti svaki put kad pripovedač pokuša da je nađe. Pošto su se svi njegovi pokušaji da uđe u kuću Zerlendi završili neuspohom i pošto nije dobio nikakav odgovor na brojna pisma, pripovedač, posle nekoliko meseci, sreće na kapiji novu, mladu sluškinju, a gospođa Zerlendi i njena kćerka (podmladena) kažu mu da ga ne poznaju i da ga nikada u životu nisu videle, da je biblioteka prodana još za vreme Prvog svetskog rata, da je stara sluškinja umrla pre petnaest godina. Na kraju, pripovedač prisustvuje demoliranju kuće Zerlendi.

I u *Noći u Seramporeu* opisana je magijska, tantrička praksa, a ova priča, kao i prethodna, predstavlja mesto susreta između Elijadea indologa i Elijadea stvaraoca fantastike. Pošto su stupili u prostor u kojem tantrolog Suren Bose obavlja svoj tantrički ritual, protagonisti novele, obični naučnici koje tantrolog prezire, biće projektovani u XVIII vek, u doba muslimanske invazije. Tu prisustvuju ubistvu Lile, mlade supruge Nilamvare Dase, jednog od najpoznatijih mesnih aristokrata. Iako se taj događaj zbio 180 godina ranije, protagonisti imaju utisak da on pripada sadašnjosti. I šofer i sluge tvrdoglavo negiraju da su pošli kolima iz bungalova, ne sećajući se ničega. Istražujući sutradan okolinu mesta gde se događaj zbio, protagonisti otkrivaju tragove sopstvenih koraka, ali je dekor izmenjen, a drveće i trava su mnogo viši. Pošto je posle nekoliko godina pripovedač ispričao mudracu Svami Šivanandi o ovom događaju, mudrac mu otkriva da je pogrešno posmatrati događaj iz "detektivske", evropske perspektive:

"I pogrešno je - nastavi on - što se pridaje izvesna stvarnost ovim prošlim, sadašnjim ili budućim događajima. Jer, nijedan događaj iz našeg sveta nije stvaran, dragi moj. Sve što se zbiva u ovom kosmosu iluzorno je [...]. A u svetu privida, u kome nijedna stvar i nijedan događaj nisu konzistentni, nemaju sopstvenu stvarnost, svako ko je gospodar nad izvesnim silama koje vi nazivate okultnim, može da učini što mu se prohte. Jasno, ni takvi ne stvaraju ništa stvarno, već se samo igraju prividom."

Kako to pripovedaču ostaje nejasno, Svami Šivananda mu nudi novu lekciju, "uživo", ponavljajući mu scenu sa Nilamvarom Dasom. Pošto pripovedač ipak ne može podneti da je ponovo gleda, on moli Svami Šivanandu da ga probudi iz te iluzije, pri čemu je to buđenje ekvivalentno buđenju iz sna. To je poslednja Elijadeova novela iz prvog perioda njegovog beletrističkog stvaralaštva. Druge novele, kao što su *Jedan veliki čovek (Un om mare)*, *Dvanaest hiljada stočnih grla (Douâsprezece mii de capete de vite)*, *Onaj koji gata u kamenčiće (Ghicitor în pietre)*, *Fotografija stara četrnaest godina (O fotografie veche de paisprezece ani)*, pripadaju prelaznom periodu u Elijadeovom stvaralaštvu obeleženom preobražajem fantastike u smislu relativizacije suprotnosti sakralnoprofano. Granice između stvarnog i nestvarnog skoro u potpunosti nestaju, a sakralno se osipa i sve više biva zakamuflirano u profano.

U noveli *Dvanaest hiljada stočnih grla* (1952) susrećemo se s poremećenom hronologijom, kao u završnici *Tajne doktora Honigbergera*, ali, uporedo s tim, prototip inaugurisanog junaka ovde neće više imati nikakve sličnosti sa svedokom - naučnim istraživačem, već će nagovestiti junake narednih novela. Janku Gore, trgovac iz Piteštija, raspituje se u nekoj krčmi o izvesnom Pauneskuu iz "Finansija", koji ga je prevario za poveliku svotu novca. Krčmar ga obaveštava da se ovaj odselio nakon bombardovanja od 4. aprila. Janku Gore odlazi da se uveri na licu mesta, ali mu niko ne otvara vrata. Tu ga zatiče protivvazдушna uzbuna. Ušavši u sklonište, Gore prisustvuje razgovoru o Pauneskuu. Vrativši se u krčmu, on od krčmara i gostiju krčme doznaje da toga dana nije bilo nikakve uzbune i da su Pauneskuove komšije s kojima je, kako se čini, bio u skloništu, stradale u bombardovanju četvrtog aprila, četrdeset dana ranije. Janku Gore, iz porodice karadaleovskih junaka, "čovek od poverenja i s budućnošću", zbunjen događajem, vraća se posle opklade zajedno s gostima iz krčme u Pauneskuovu ulicu, gde konstatuje da je cela ulica demolirana od bombardovanja. Objasnjenje apsurdne situacije junak nalazi u činjenici da je napolju vrućina.

Ako je u prethodnim novelama fantastika postojala kao procep u kauzalnom i logičnom sistemu sveta, i bila uslovljena aktivnom intervencijom spoljnih sila kao što su, recimo, avet ili Suren Bose (ili čak

Andronik, ili Zerlendi koji, iako pripadaju ovom svetu, delaju u ime drugog sveta), potonje Elijadeove novele pretrpele su izmene. Novela *Dvanaest hiljada stočnih grla* značajna je zbog modifikacije Elijadeove fantastike, a zajedno s pričama *Jedan veliki čovek* (1945), *Kapetanova kći* (*Fata căpitanului*, 1955), *Onaj koji gata u kamenčiće* (1959), na osnovu elemenata iz prethodne proze, obeležava nalaženje novih rešenja za obnovu fantastike.

Okvir radnje ovih novela, kao i ranijih, pre svega su rumunska mesta i gradovi, s običnim ljudima i ulicama, bez ičeg pitoresknog ili egzotičnog, a opisi su ostvareni u sasvim realističkom maniru, što će biti osnovna karakteristika i potonjih novela. Realistički okvir, veoma često prožet lirskom nostalgijom, predstavlja, sasvim izvesno, kontrast neobičnim događajima koje će obuhvatiti. Pored rumunskog prostora opisanog sa svim njegovim specifičnostima, Elijade u novelama insistira i na nekim naučnim alibijima. Tako, na primer, u noveli *Jedan veliki čovek*, Kukoanešov rast, koji je u početku relativno spor, "naučno" je objašnjen i smatra se bolešću koja se zove "makrantropija". Ta bolest, koja je, istinu govoreći, retka, može se vrlo lako objasniti kao rezultat reaktiviranja jedne žlezde koja je nestala u pleistocenu. Junak, međutim, počinje da raste veoma brzo, što podseća na apsurdno kod Ežena Joneskoa, a koje Elijade rešava na racionalno prihvatljiv način, projektujući junaka u mitske uslove. Tako je i Gore iz prethodno pomenute novele ubeden da se u skloništu za vreme bombardovanja sreo i da je razgovarao s osobama koje, u stvari, više nisu bile u životu, već su stradale u prethodnom bombardovanju, realnom, jer, kako će Gore kasnije saznati, pomenutog dana nije bilo nikakvog bombardovanja. Relativnost događaja, njegovo prisustvo ili odsustvo nema, kao u *Noći u Seramporeu*, krajnje objašnjenje, ali, za razliku od prethodne novele, *Dvanaest hiljada stočnih grla*, odustaje se od egzotične komponente zahvaljujući kojoj bi se objašnjenje moglo pripisati uticaju strane kulture, već se njime, na izvestan način, obeležava Elijadeov spoj fantastičnog i realističkog manira. Upravo zato u ovoj noveli prelaznog tipa nailazimo na junaka kakav je Gore - on, moglo bi se reći, pre pripada porodici Karadaleovih junaka, kao običan čovek, pričalica, koji, iako ima pristup sakralnom, ipak pribegava racionalnom objašnjenju da je na rasuđivanje uticala vrućina. Takva vrsta objašnjenja potkrašće se i u

potonjim Elijadeovim delima, ali ona, svakako, ne može zadovoljiti čitaoca.

Situacija neprimetnog izlaska iz vremena, onakva kakvu je svet ubičajeno shvata, predstavlja i uvod u fantastiku u noveli *Kod Ciganki* (*La țigănci*, 1959). Svi egzegeti Elijadeovog stvaralaštva smatraju ovu novelu remekdelom. To je priča o lutanjima Gavrileskua, profesora klavira, brbljivca, koji, po neizdržljivoj vrućini, polazi s privatnog časa koji je održao jednoj devojčici i u tramvaju se seti da je kod nje zabravio tašnu s partiturama. Sišavši s tramvaja u nameri da se vrati po tašnu, Gavrilesku se zaustavlja "Kod Ciganki" - tajanstvenom mestu pored koga je, ignorišući ga, prošao bezbroj puta. Gavrileskua će, po izlasku odatle, pomesti saznanje da devojčica Otilija, kojoj je držao čas klavira, ne stanuje na toj adresi već više od osam godina, da su tramvajске karte poskupele pre pet godina i da je novac koji ima pri sebi odavno zamenjen drugim. Kad je stigao kući, ustanovio je da njegova supruga Elza više ne živi tu, već je dvanaest godina ranije, kad joj je suprug "nestao", otputovala u Nemačku. Novela se završava Gavrileskuovim povratkom "Kod Ciganki", gde ga dočekuje ista stara Ciganka koja je naplatila račun i pre podne. Ovoga puta, "Kod Ciganki" sreće Hildegardu, svoju mladalačku ljubav, i odlazi s njom u fижakeru, pod snažnim utiskom da sanja. "Tako počinje, kao u nekom snu", poslednje su reči priče.

Pitanje koje se nameće, pre svega, jeste *šta* tako počinje. Odgovor na to pitanje nudi dvosmislena situacija koja se od samog početka nadovezuje na druge dvosmislene situacije, a koje sve zajedno vode zaključku daje ova novela neka vrsta alegorije o prelasku ka smrti. Ispod realističkog stila klasične jasnoće krije se u tekstu neka posebna koherentnost, nezavisna, koja se može zasebno dekodifikovati.

Ako na realističkom planu tekst predstavlja itinerer jedne smušene individue koji se završava u javnoj kući - a putnici iz tramvaja misle da je lokal "Kod Ciganki" upravo to - Gavrileskuovo iskustvo nikako ne može biti oslonac za takvu pretpostavku. Kao prvo, on ne ulazi "Kod Ciganki" iz erotskih razloga, već iz radoznalosti, i u potrazi za oazom hladovine - što su, uostalom, savršeno ubedljivi razlozi. Na taj način se uspostavlja suprotnost između pojavnog i suštinskog, koja, iako u prvi mah deluje apsurdno, može bar delimično da se objasni

drugim logičkim nedoslednostima koje pružaju sliku sveta percipiranog na neuobičajen način. Najevidentnije u tom smislu (jer predstavljaju karakteristiku priče) jesu razlike u načinu na koji vreme percipira Gavrilesku, s jedne strane, i ostali ljudi, s druge strane. Dok se našem junaku čini da su njegova putešestvija trajala samo jedan dan, ostali tvrde da je prošlo mnogo više vremena, što se Gavrileskuu dokazuje i objašnjava promenom podataka o stvarnosti (nemogućnost da nađe Otiliju ili svoju ženu, promena cene tramvajskih karata, itd.). Sve te stvari vode zaključku da s Gavrileskuom i njegovom percepcijom nešto nije u redu, da on percipira samo *privid*, a ne i *suštinu* procesa koji se odvija. Sam tekst daje oslonac toj tvrdnji prikazivanjem, na realističkom nivou, iscrpljujuće toplote koja bi mogla biti opravdanje za junakovu zbunjenost i smetenost. Slično tome, i Karadale u realističkoj skici *Velika vrućina (Căldură mare)* koristi isti motiv klimatskih faktora, da bi, međutim, stavio akcenat na dimenziju vezanu za komičnost situacije, onu koju stvara apsurd što proističe iz podvojenosti privida i bitnog. Elijadeova misao, međutim, nimalo nije usmerena na stvaranje komike, a karakteristika njegovog teksta ne svodi se na apsurd koji bi nastao iz te podvojenosti, već na činjenicu da ne može biti reči o samo jednoj logici u noveli (čije bi nepoštovanje vodilo apsurdu), već o postojanju dveju, međusobno različitih logika. Po jednoj logici, prošlo je dvanaest godina, i za to vreme su se desile mnoge promene za koje Gavrilesku ne zna, i to bi, ako tako možemo reći, bila "logika putnika iz tramvaja", koji, međutim, nisu u pravu kad mesto "Kod Ciganki" smatraju javnom kućom. Na drugoj strani je logika Gavrileskua koji je bio "Kod Ciganki", što nije nikakva javna kuća i, mada njegovo gledište izgleda kao ono "pravo", podaci iz stvarnosti opovrgavaju tu tvrdnju. Na taj način, obe "logike" predstavljaju, u isti mah, i nešto što se može objasniti i nešto što se ne može objasniti, a to bi odgovaralo Elijadeovoj koncepciji o *hijerofaniji*:

"Kada se jedna strana sakralnog manifestuje (hijerofanija), nešto drugo postaje okultno i istovremeno kriптиčno. To je prava dijalektika sakralnog: samom činjenicom što se prikazuje, sakralno se skriva."⁴⁶

46 Mircea Eliade, *Fragment d'un journal*; cf.: Mircea Eliade, *În curtea Dionis*, Editura Cartea românească, București 1981. pogovor Eugen Simion, 635.

Ova koncepcija, koju srećemo i kod velikog rumunskog pesnika i filozofa Lučijana Blage (čiji se najverodostojniji izraz nalazi u pesmi *Ja ne ništīm krunu svetskih čudesa - Eu nu stivesc corola de minuni a lumii*), predstavlja fundamentalnu Elijadeovu inovaciju u oblasti fantastike uopšte. Fantastika se više ne posmatra iz ugla jedinstvene logike koja bi bila približno jednaka onome što bismo nazvali logikom zdravog razuma, ali ni iz ugla ograničene percepcije, o kojoj implicitno govori Todorov. Francuski se esejista, naime, poziva na tu *jedinstvenu perspektivu* onda kad govori o "neodlučnosti" koja, nakon čitanja fantastičnog teksta, ostaje u pogledu moguće interpretacije događaja; po objašnjenju koje pruža, tekst će, prema Todorovu, biti ili "čudesan" ili "čudnovat", dok pravi fantastični tekst ne daje nikakvo jasno objašnjenje. Kod Elijadea ne može biti reči o davanju objašnjenja, ali ni o nerazrešenosti, jer se, građene na dve različite logike, koje su paralelne i deluju u neprestanoj dijalektici, dve implicirane stvarnosti toliko prepliću da, ako čitalac daje objašnjenje o prirodi događaja na osnovu jedne od njih, to pretpostavlja jednu dešifrovanu i jednu kriptičnu stranu. Upravo ta mogućnost *duple perspektive* predstavlja, u stvari, veliku Elijadeovu inovaciju u fantastičnoj književnosti, koja odgovara dijalektici između *sakralnog* i *profanog* u njegovim naučnim radovima. Taj odnos može, takode, da se definiše kao *coincidentia oppositorum* i na osnovu saznanja da su sakralno i profano, zapravo, dva lica iste realnosti u koje čovek, zbog svojih ograničavajućih uslovljenosti, ne može potpuno da prodre.

Do ove tačke, novela *Kod Ciganki* može da se poredi s novelom *Dvanaest hiljada stočnih grla*: isto proticanje vremena koje Janku Gore percipira drugačije nego ostali, ista transformacija stvarnosti koja je dokaz o proticanju vremena i koja zapanjuje junaka. U prethodnoj priči, međutim, pomenute dve perspektive postoje kao takve, bez naročite opširnosti. Pripovetka *Kod Ciganki* gradi se simetrično, s tim što je centralna osa poseta kući "Kod Ciganki", koja prividno realističkoj noveli daje neočekivana značenja. Trebalo bi da ta epizoda pre-dstavlja opravdanje za vezu između prvog i drugog dela priče (za razliku od prethodne, lapidarne priče, u kojoj je objašnjenje nađeno u onoj istoj "vrućini"). Ali, šta se, u stvari, događa u toj epizodi? Plativši babi na ulazu, Gavrilesku treba da "izabere" devojkū, a njih su tri

(mistični broj): jedna Ciganka, jedna Grkinja i jedna Nemica. On odbija Nemicu i traži umesto nje Jevrejku. Proba kojoj je podvrgnut zapravo je proba pogađanja - koja je od njih Ciganka, koja je Grkinja, a koja Jevrejka. Gavrilesku nije kadar da ovlada situacijom i greši čak i u nekim sitnicama (pije vodu iz bokala umesto iz čaše, naziva ih gospodicama, hoće da izbegne pogađanje skrećući s teme, pričajući napadno o sebi i pravdajući se sve vreme kako je on umetnička priroda). Devojke zaključuju da se njegova nemoć da izade nakraj s probom pogađanja može objasniti *strahom* koji u datom kontekstu prerasta u pravu *krivicu* čoveka koji, pošto ne može pravilno da sagleda stvari, meša privid s istinom. Osim opsesije umetnošću, koja je, zapravo, njegovo sredstvo da priguši strah time što ga zaobilazi i što menja teme (u tekstu je strah sinonim za strah od pogađanja), druga Gavrileskuova opsesija jeste promašena ljubav. Iako nije hteo da "pogodi" Nemicu, Gavrilesku se seća Hildegarde (verovatno Nemice), svoje mladalačke ljubavi koju je napustio kad ga je "zavela" Elza kojom će se oženiti. Ova greška u izboru, koja se ponavlja i sad kad greši birajući devojke, kombinuje se s njegovom sanjalačkom, umetničkom prirodom, što ga navodi na novu grešku, onu da ne "doživi stvarnost": "Ne smeš da sanjariš, treba da je voliš" - uzviknu jedna od devojaka. "Kod Ciganki" Gavrilesku ponavlja istu grešku: umesto da se koncentriše na pogađanje, on sanja o prošlosti i o neostvorenoj ljubavi, doživljujući promašaj pri svakom pokušaju. Doznajemo da bi on, ukoliko pogodi, imao pravo da vidi sve ("sve prostorije"), spoznajući tako istinu: sama konfuzija stvarnosti i iluzije predstavlja udaljavanje od mogućnosti spoznaje. Lutanje kroz prošlost, kao i san, znači sve ozbiljnije udaljavanje od stvarnosti. "jer vreme teče, vreme teče", a mogućnost da se spozna istina biva isključena.

Ako smo u početku rekli da novela predstavlja alegoriju prelaska ka smrti, epizoda koja sledi posle pogađanja predstavlja - da se poslužimo rečima Sorina Aleksandreskua iz predgovora zbirci *Kod Ciganki* - "jedan košmar proputovanja kroz materiju": Gavrileskuovo pipanje po mraku, strah od stvari i strah uopšte, golišavost tela, osećanje da ga zavesa obavija "kao u mrtvački pokrov", gušenje u "filcu", bizaran smeh i glasovi - sve to dovodi junaka do zaključka da "je to bilo nešto drugo, nešto što nije ličilo ni na šta poznato". Ova epizoda na najbolji mogući način prikazuje Gavrileskuovu kliničku smrt, što je i



*"Stvarno liči na most.
Samo da izdrži."
(M. Elijade, iz komada "Stub",
inspirisanog Brankuzijevom
skulpturom "Stub bez kraja")*

objašnjenje za kraj novce, gde nedostaje samo reč smrt: "Tako počinje. Kao u nekom snu..." Teško je, međutim, razumeti iz konteksta kada je, u stvari, nastupila Gavrileskuova smrt: u prvom delu, kao posledica vrućine, pred kapijom vrta "Kod Ciganki" (gde mu se, pošto je platio, daju - kao u ritualima sahrane, kad se umrlima daju pare "za prolaz" - "slatko, voda i kafa kao posluženje"), za vreme "nesvestice" "Kod Ciganki", ili onda kad se oseća kao obavijen mrtvačkim pokrovom? Sorin Aleksandresku ne isključuje ni mogućnost da sve epizode koje se događaju "Kod Ciganki" predstavljaju samo probe inicijacije, dok smrt nastupa tek na kraju novele.

Kad god da je taj trenutak nastupio, neosporno je da je Gavrilesku zalutao u prošlost, promašio sadašnjost i da, od tada, vreme više nije merljivo istim jedinicama kao ljudsko vreme, kao vreme "onih drugih". Zanimljivo je, takođe, to da od trenutka kad je ušao "Kod Ciganki" vreme postaje obrnuto proporcionalno sećanju: prekidanje vremena otežava sećanje pomoću koga junak obnavlja etape svoje sudbine, u kojoj je sada moguća i identifikacija "junaka" ili "grehova", što se može svesti, kao što smo ukazali, na strah i prihvatanje iluzije kao stvarnosti. Tako zvana javna kuća, iz perspektive običnih ljudi, postaje, zahvaljujući Gavrileskuovom iskustvu, neka vrsta "čistilišta" ili, pak, mesta gde je, ipak, ljubav u prvom planu, s tim što je ovde reč o pravoj ljubavi, suprotstavljenoj iluzornoj. Na ovom mestu bi se možda moglo spekulirati o novim opozicionim parovima koji bi pripadali dvama različitim redosledima. Ako javna kuća, kad je u pitanju profano iskustvo, predstavlja mesto iluzije, u ravni sakralnog ona je mesto istine, utoliko što, po tradiciji, prilikom rođenja čovekovu sudbinu biraju tri čarobnice, dok u času smrti čovek sam bira sudbinu "pogađajući" one tri devojke.

Tibetanska i indijska tradicija smatraju da čovek, ako je iniciran, i posle smrti može da bira svoje "mesto", zaobilazeći inferiorne duhovne svetove. Neiniciranom to neće poći za rukom jer se, s jedne strane, plaši, dok će, s druge strane, biti sklon tome da sačuva iluzije koje je imao za života. Izvor iluzija je upravo *nepoznavanje*, koje inače predstavlja glavni uzrok ljudske patnje.⁴⁷ Kao što tvrdi Elijade u svojim de-

47 Swami Satyananda Saraswati, *Filozofija joge*, u: *Tantričke meditacije*, Beograd 1989, 51. Svami Satjananda kao i Svami Čidananda su direktni duhovni sledbenici Svami Šivanande, u čijem je ašramu u Rišikšu, Indiji boravio Mirča Elijade.

lima koja smo već pomenuli, jedna od vežbi koja pomaže da čovek zadrži budnu svest jeste i proba nespavanja, čiji je cilj da se spreči zapadanje u nesvesno stanje, stanje iluzija. Elijade komentariše, praveći paralelu sa hrišćanskom religijom, da je to bila i Isusova inicijacija - apostolima je govorio da ostanu budni, a kad se vratio, zatekao ih je usnule.

Svi ovi komentari novele nastoje da predstave mnoštvo nivoa koje bi mogao da sadrži jedan, na prvi pogled, za čitanje krajnje "otvoren" tekst, jasan i prividno realističan, ali s bogatim podslojem konotacija. Sama proba pogađanja, na koju smo već naišli prethodno u *Zmiji*, dobija - da se tako izrazimo - širinu konotacije u konotaciji, jer umesto da događaje dekodifikuje, epizoda "Kod Ciganki" ih dodatno objašnjava novim konotacijama, stvarajući pravu dijalektičku igru sakralnog i profanog.

U noveli *U ulici Mantuleasa (Pe strada Mântuleasa, 1968)*, junak Zaharija Farima, penzionisani profesor, bivši direktor škole iz ulice Mantuleasa, ima sličnosti s Gavrileskuom i po tome što pati od vrućine i po tome što je brbljivac. Nadaren za pripovedanje, Farima postupa upravo kao Gavrilesku "Kod Ciganki": njegove priče i njegove digresije postaju odbrambeno oružje, s tim što su, ovoga puta, istorijski uslovi u kojima živi uzrok straha. Miroljubiv do poniženja, sa svojom stereotipnom replikom "mnogo vam hvala", Farima (čije ime i fizički izgled sugerišu njegovu krhkost) pričom se brani od onoga što Elijade naziva "terorom istorije".⁴⁸

Njegova uloga pripovedača nastupa u trenutku kad potraži svog bivšeg učenika Vasilea I. Borzu, koji je, međutim, postao policijski major, te Farima odjednom postaje sumnjiv i biva podvrgnut saslušavanju. U svojim pričama, Farima stvara jedan mitski scenario koji različiti islednici mogu različito tumačiti: najsumnjičaviji od njih, Dumitresku, zanima se za veze između Darvarija, koji je 1930. godine nestao u avionu, i Liksandrua, o kome Farima već neko vreme ne zna ništa (čime navlači na sebe sumnju da se bavi špijunažom). Ekonomu se zanima za poljsko blago koje je zakopano u šumi Pasarea. Anku Fogl, koju osv-

48 Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghishan*, Editura științifică și enciclopedică, București 1980, 248.

jaju Farimine priče, interesuje šta je bilo sa Oanom, bajkovitom junakinjom. Ali, i pored "inicijacijskog koda" koji priče daju, one se mogu čitati i na "realističkiji" način. Dumitresku otkriva da je bivši Farimin učenik upravo Vasile I. Borza. A taj Borza je krio da je završio gimnaziju kako bi se zaposlio u policiji. Iz priče o Oaninom snu, u kome se pominje pećina prepuna dragog kamenja, Ekonomu razabira gde se nalazi poljsko blago koje će prisvojiti. Kada su ga, ipak, otkrili, on izvršava samoubistvo, dok je Anka Fogl smenjena, pošto je osumnjičena za saučesništvo s njim.

Uz bezbrojne digresije, razgranata Farimina priča razvija neku vrstu mitografije Bukurešta, istina, dosta isprekidanu, jer junak stalno zaboravlja gde je stao, počinje opet ispočetka i ne zna kako da nastavi nit. Međutim, na osnovu tih priča može se, u glavnim crtama, odrediti nekoliko mitskih jezgara. Jedno od njih čini priča o Oani, gorostasnoj ženi koja hoće da se spari s bikom da bi se, posle mnogo peripetija, udala za čoveka istovetnog rasta, s kojim će krenuti na sever. Potom se razabira mit o silasku u pakao. Njega nam predstavljaju Jozi, sin rabina, Jorgu Kalomfir, sin bojara, i Liksandru, koji se zanimaju za "znakove" podvodne pećine. Priča koja sadrži najočitiju poruku jeste priča vajarke Marine (koja se krije pod imenom Zamfira i nikada ne pokazuje svoje prave godine), koja konstatuje da "ljudi ne umeju više da vide, da gledaju oko sebe, i da sva zla i grehovi otuda dolaze". Ona preuzima obaveznu da nauči ljude "kako da gledaju". Tu je i ideja, dosta česta u razmišljanjima XX veka o umetnosti, koja pažljivom posmatraču omogućuje da otkrije pravu istinu o svetu, odnosno, ideja o umetnosti kao obliku ljudskog "vjeruju".

Građena u skladu s tehnikom "priče sa okvirom", kao *Zmija i 1001 noć* - tehnikom koju je u rumunskoj književnosti primenio i Sadoveanu u *Ankucinom hanu* - ova beskrajna priča, u krajnjoj liniji, i sama predstavlja novu hipostazu dijalektičkog odnosa između "kriptičke", skrivene strane misterije, i one "faničke", koja se može otkriti. Farimine priče se odlikuju time što osvetljavajući neku situaciju, zasenčavaju druge aspekte. Kraj priče ostaje otvoren, a mi ostajemo u iščekivanju drugih islednika (dotadašnji su smenjeni) koji bi se bavili slučajem Farime, većito krivog zbog svojih priča, kojima sebe brani ali, u isti mah, i optužuje.

Istu ideju spasenja pomoću umetnosti, ideju soteriologije stvaralaštva, susrećemo i u noveli *U dvorištu kod Dionisa* (1977), u kojoj Leana peva prastare pesme za koje niko nije čuo i koje su, po žanru, nešto između romansi, balada i gradskih pesama. Kad neka pesma postane dovoljno popularna, ona je ostavlja i prelazi na novu. "Misterija" Leane ogleda se u činjenici što ona želi da se izgubi u anonimnosti: niko ne zna njeno pravo ime, ona peva i ne naplaćuje, govoreći da ima od čega da živi. Udvaraju joj se diplomate, lekari, glumci, ali ih Leana sve odreda odbija, uz objašnjenje da je zaljubljena u nekog za koga ponekad tvrdi da ga nikad nije upoznala, ali koga poznaje i koga voli; drugi put, opet, kaže da voli jednog pesnika, Adrijana. Posle više povremenih nestanaka, Leana definitivno iščezava uoči rata.

Adrijan predstavlja drugu "misteriju" novele. Njegova priča je protivteža prvom planu novele i otkriva nam ga kao zaboravnog pesnika, sklonog lapsusima, koji se u jednom trenutku pojavljuje u nekom hotelu gde bi trebalo da se sretne s nepoznatom osobom kojoj je zaboravio čak i ime. Seća se samo da je onaj koji mu je zakazao sastanak imao prijatan glas i da je želeo da mu prenese:

"... stvari od izuzetne važnosti. Važne ne samo za nas glumce, pisce ili, da se tako izrazimo, za inteligenciju, već za svakog živog čoveka. Za svakog čoveka koji hoće da ostane onakav kakvim je sebe zamišljao u početku - precizirao je, razvedrivši se."

Posle lutanja po hotelu, dezorijentisan zbog posledica amnezijskih kriza, Adrijan stupa u vezu sa sumnjivom bandom biznismena koji pripadaju nekoj subverzivnoj grupi. Adrijana dovode u prostranu dvoranu gde se održava bal pod maskama. On tu sreće u crno obučenu Leanu, koju svi zovu "la Vedova" (Udovica). (Jedan zaljubljeni lekar, koga je Leana odbila, kao što je odbacila i druge, poklonio joj je nekoliko prekrasnih haljina od crnog somota i crne svile, kako bi proverio nije li njeno zagonetno ponašanje možda vezano za neku traumatu iščekivanja i ne boji li se ona možda "crnine". Leana je, međutim, nosila te haljine i ponašala se kao i ranije.) U ovoj tački dolazi do interferencije dva plana priče: doznajemo da su se Leana i Adrijan upoznali u Beču, pre nego što je on postao zaboravan usled jednog saobraćajnog udesa. Posle njihovog susreta, Adrijanu počinje da se vraća pamćenje.

Kao i u svim beletrističkim Elijadeovim tekstovima, i ovde nailazimo na mnoštvo značenja čija je definicija prepuštena čitaocu. Može se, na primer, spekulirati o Adrijanovoj amneziji koja je unekoliko slična amneziji Gavrileskua u noveli *Kod Ciganki*, koji mora da pogodi istinu zato što ju je zaboravio, što bi po značenju odgovaralo utapanju čoveka u svakodnevni život koji će ga udaljiti od istine. Kao što je Gavrilesku lutao po prostorijama "Kod Ciganki", tako Adrijan luta jednim odista profanim mestom: hotelom, koji postaje pravi lavirint, dok lift, možda, ima ulogu Haronovog čamca. Mreža simbola se širi i komplikuje, ako se imaju na umu i druga pitanja s kojima se suočava čitalac, kao što je, na primer, ponašanje Leane koju, za razliku od ostalih pevačica, ne zanima popularnost, već anonimnost. Ona ostavlja utisak osobe koja obavlja svoju dužnost i koju ne interesuju materijalni rezultati i prestiž; mogli bismo slobodno konstatovati: kao prava jogina. Ako učenja joge ni ovde nisu zanemarena, ono što moderna kritika jasno uočava u ovoj noveli jeste ilustracija orfičkog mita, s tim što su uloge junaka unekoliko izmenjene. Ovde Leana preuzima moć Orfeja da pripitomljava "zveri" (ljudе). Ona, takode, pokušava da izbavi Adrijana iz pakla (ali i od amnezije). Uslov je da on više ne pogleda unazad:

"Adrijane, tvoje veličanstvo, nemoj više gledati unazad - prošapta ona, približavajući usne njegovom uhu. Gledaj samo napred, jer ćemo se ponovo izgubiti i ko zna da li nam je sudeno da se ponovo nademo..."

Kad je reč o dešifrovanju piščevih namera, značajna je činjenica da akcenat nije stavljen na Adrijanov "pakao", već na pripitomljavanje pomoću pesme. Ako u noveli *Na ulici Mantuleasa* priča predstavlja način da se preživi, u ovoj noveli pesma je način da se čovek ne suprotstavlja zlu ovoga sveta, već da ga prihvati i pretvori u dobro. U tom smislu, još jednom se može konstatovati Elijadeovo pristajanje uz ideju o "coincidentia oppositorum", koju bismo, radi boljeg razumevanja, mogli svesti na jednu indijsku poslovicu: "Nemoj se boriti protiv mraka, već upali svetlo." U kontekstu novele, pesma bi bila ta spasonosna svetlost. Pod pesmom autor podrazumeva i poeziju, koja je kod Indijaca i danas neodvojiva od muzike:

"Ako ni poezija ne pomaže, onda ne preostaje ništa. Oprobali smo sve: religiju, moral, profetizam, revoluciju, nauku, tehnologiju. Oprobali smo sve metode zaredom, ili sve zajedno, i nijedna nije uspjela. Nismo mogli da promenimo čoveka. Preciznije: nismo mogli da ga pretvorimo u prvog čoveka."

Pošto prava poezija ima gnoseološku funkciju i funkciju "budenja", ona se suprotstavlja umetnosti jednog Gavrileskua iz novele *Kod Ciganki*, koji je ostao opsednut ličnim neuspehom na umetničkom polju, čime se pokazuje da je njegova neostvarenost u prvom redu bila umetnička. Gavrileskuova "dijagnoza" jeste to da, pretpostavljajući san življenju, nije uspeo da se "probudi" u životu. Moglo bi se dalje reći, u istom smislu, da Leana i Adrijan iz novele *U dvorištu kod Dionisa*, kao i ljudi koji su se "probudili" iz iluzija, imaju dužnost da promene ostale ljude u pozitivnom smislu. Smisao Adrijanove poeme, koju Leana širi među masom, jeste to da ljudima uputi poruku "o blaženstvu kome nema imena" i da ih na taj način spase:

"Poruka Orfejeva ovakva je bila: promena čoveka, njegova mutacija, ne može se izvršiti odozgo, preko elite, već sasvim odozdo, polazeći od običnih ljudi..."

Ova novela, kao i prethodna, otvoreno nam otkriva Elijadeovu nameru da se što više udalji od ezoterične prakse kao takve, i njegov napor da se uputi u dva naizgled potpuno suprotna pravca: s jedne strane, on se trudi da ilustruje "teror istorije" u današnje vreme, u kojem je čovek pritisnut skoro bez nade da se izvuče, dok, s druge strane, nastoji da ukaže na puteve mogućeg izlaska iz krize. Rekli smo da su predloženi pravci samo prividno suprotstavljeni zato što data rešenja sadrže modalitete koji predstavljaju novo približavanje starim mitovima, uprkos činjenici što je dekor priča savremen (najčešće je to gradsko okruženje). Upravo zato se iste epifanije sakralnog, koje smo mogli pratiti još od njegovih prvih novela, manifestuju u jednom potpuno desakralizovanom, laičkom svetu, prividno lišene veze s ezoteričnom praksom, ali koje (kao što dokazuje autor) predstavljaju neprekidno ponavljanje, i obnavljanje, starih formula i modaliteta, bilo da je savremeni svet svestan te činjenice ili ne.

Elijade, koji je najčešće koristio motive koji se mogu dovesti u korelaciju s filozofijom i praksom joge, napisao je u poslednjoj svojoj beletrističkoj fazi i novele koje su srodne fantastičnoj književnosti. Takva je, na primer, novela *Mladost bez mladosti* (*Tinerete fără tinerețe*, 1978), čiji je naslov sličan naslovu bajke *Mladost bez starosti i život bez smrti* (*Tinerete, fără bătrînețe și viață fără de moarte*).

Dominik Matej, profesor latinskog iz grada Pjatra Neamc, oboleo od teškog degenerativnog procesa, krenuo je u Bukurešt s namerom da izvrši samoubistvo. Međutim, u blizini jednog semafora, udari ga grom. Kad su ga odveli u bolnicu, umesto da umre, on počinje da se podmlađuje na spektakularan način i, što je još čudnije, u njemu se pokreću opruge kolektivne kulturne memorije koja sadrži zapanjujuće detalje. On, takođe, sanja upozoravajuće snove i može da materijalizuje stvari na koje pomisli. Matej otelotvoruje postistorijskog čoveka koji će preživeti nuklearnu katastrofu. Pošto se za "fenomen Matej" interesuje i Gestapo, policija ga proglašava mrtvim da bi ga spasla i pod lažnim imenom ga šalje u Švajcarsku. Naučnofantastična priča se komplikuje prilično prostim zapletom: mlada švajcarska učiteljica, Veronika Bihler, takođe je doživela da je pogodi grom za vreme oluje u Italiji. Ona počinje da govori jednim indijskim dijalektom i ispostavlja se da je ona zapravo jogina koju je grom udario za vreme meditacije, dvanaest vekova pre toga. I njen će kostur biti pronađen na mestu o kome govori Veronika, u Indiji. Proveravajući doktrinu o transmigraciji, Veronikina uloga je da predstavi, kroz kontrast s Matejem, preduslov protoistorijskog čoveka (čiju teoriju iznosi Jung, takođe prisutan u noveli). Veronika je kadra da obnovi i govori čitav niz jezika, čak i neke neartikulisane.

Čini se da ova novela, koja pripada poslednjoj stvaralačkoj fazi autora, najočiglednije premošćuje granicu između Elijadea teoretičara i Elijadea pisca. Pitanje koje se nameće svakom kritičaru bilo bi sledeće: da li je veza između teorije i beletristike dopustiva s književne tačke gledišta. Ipak, kao što i sam autor napominje, ne može biti reči o direktnom prenošenju naučnih koncepcija na književni plan. Štaviše, tokom tri faze beletrističkog stvaralaštva, Elijade neprestano koristi izuzetno moderne književne modalitete, kao što su: unutrašnji dijalog, kidanje linearnog vremena, uništavanje klasičnih tehnika književnog

stvaralaštva, umetanje intimnog dnevnika ili eseja u roman. I pored modernizma, Elijade se bitno razlikuje od svojih savremenika. Na primer, često egzotičan okvir njegovih priča *nije*, kao kod Žida (s kojim je često upoređivan), dekor podređen dostizanju neke posebne *estetske emocije*, već ima funkcionalnu vrednost u odnosu prema fantastičnom modalitetu. Takođe, ako su Židovi junaci duboko pogodeni dramama savesti koje proističu iz suočavanja racija sa posledicama sopstvenog delanja, Elijadeovi se junaci suočavaju s metafizičkim nemirom. Jer, čuvenom Židovom pitanju "pourquoi pas" na koje se, u egzistencijalističkoj književnosti, u stvari, odgovara slobodom čovekove akcije u svetu lišenom božanstva, Elijade suprotstavlja nostalgiju modernog čoveka za jednim "izgubljenim rajem" koji je sadržavao autentične ljudske vrednosti. Čoveku smrvljenom mehanizmom istorije i suočenom s nepostojanjem smisla, prazninom i "gadenjem". Elijade suprotstavlja pokušaj izlaska iz istorije i savremenosti tako što će se, kroz svesnu reintegraciju čoveka u prirodu i kosmos, naći i nadomestiti metafizički smisao života:

"[...]Hteli mi to ili ne, deo smo svekolikog kosmičkog kretanja; i najnereligioznija osoba živi u skladu s kosmičkim ritmom, živi svoj dan i noć, sneva svoje snove... To 'osnovno' ljudsko biće ja nazivam religioznim, bez obzira na priznate ili nepriznate religijske vrednosti vremena. Kada govorimo o tom 'osnovnom' ljudskom biću mi, u stvari, govorimo o smislu postojanja, a on je intimno vezan za doživljaj svetog..."⁴⁹

Napor da se nadomesti "izgubljeni raj" fantastičan je u Elijadeovoj beletristici zato što nije istovetan s nalaženjem "izgubljenog vremena" koje su junaci već preživeli, kao što je slučaj kod Prusta; vreme kod Elijadea nije lično ili istorijsko sećanje, već ono što istoričar religija naziva "illo tempore". Prema tome, junake ne muči nalaženje vremena, već njegovo poništavanje, što je, ispostavlja se na kraju, jedini način da se izbegne "teror istorije". Taj poduhvat koji, u suštini, pripada fantastičnoj književnosti i implicira igru vremena i bezvremenosti, podaruje Elijadeovim pričama visoke metafizičke vrednosti (podsećajući više na percepciju vremena kod Dostojevskog ili Foknera). Autorove

49 Id., *Čovek i sveto*, 9

namerc u tom smislu najbolje su uobličene u romanu *Zabranjena šuma* (*Fôret interdite*), štampanom na francuskom. Pričajući o vremenu kao o vremenu smrti, jedan od junaka, Biriš, kaže:

"Nous sommes mystifiés. On nous dit qu'il s'est écoulée une demiheure ou qu'il est six heures - comme si cela avait de l'importance. Le fait important est que notre temps, c'est-à-dire le Temps de notre vie est un Temps de la Mort."

Fantastika kod Elijadea na taj način se identifikuje s čovekovom sudbinom na ovom svetu, s njegovim neprekidnim delanjem koje bi bilo besmisleno kad ne bi imalo nikakav metaistorijski smisao, kad se "sakralno" ne bi pojavljivalo u "profanom":

"[...] istoričar, odnosno fenomenolog religija mora da prepozna ostatke svetog i kad se oni zaogrću ili izvitoperuju kao profani. Ovo, doduše, ne znači da je Lenjinov mauzolej, na primer, u suštini religiozan. Ne, nego da, iako revolucionarni simbol, on obavlja funkciju religioznog simbola. A ako smatrate da je `teror istorije` danas veći nego ikada, to je zato što je čovek izgubio smisao za transistorijski značenje istorije. Terorom istorije pritisnut je danas onaj čovek ili društvo za koje je drama istorije lišena jednog metaznačenja. Čovek je bio u stanju da toleriše patnju, patnju kao konkretan događaj, istorijsku činjenicu, jer ih je doživljavao ili racionalizovao transistorijskim uzrocima. Mnoge od kriza savremenog čoveka jesu, u suštini, religiozne - jer su vezane za buđenje svesti o odsustvu značenja, smisla postojanja. Kada čovek prestane da traga za ključem svog života i nije u stanju da identifikuje prisustvo transcendentnog u svom ljudskom iskustvu, onda je on postao nereligiozan. Zato sam ja, kao istoričar religija, vazda nastojao da iznesem i razjasnim smisao religioznih činjenica."⁵⁰

U znaku neprekidnog traganja za tim "ključem života" i s "užasavanjem od praznine", Elijadeova beletristika se nadovezuje na rumunsku književnu tradiciju. Eminesku, Sadoveanu, Agrbićanu, Vojkulesku ili, kasnije, Banulesku - to je samo nekolicina autora fantastike (pomenutih i u ovom radu), čiji junaci izmiču istom "teroru istorije", bilo pričajući, bilo pevajući, bilo pomoću magije ili, pak, jednostavno...

50 Ibid., 13.

traganjem - u svakom slučaju, zahvaljujući nekom delanju s metaistorijskim značenjem. Štaviše, Elijadeova fantastična književnost obeležena je snažnim folklornim uticajem: za razliku od moderne književnosti, junaci-mitovi iz folklora ne samo da proživljavaju pravu dramu saznavanja već imaju i teorijsku svest o svetu. Sledstveno tome, po Elijadeu:

"Apsurdno je zabraniti `teoriju` u jednom epskom delu, apsurdno je tražiti od romanopisca da se ograniči na puki opis, samo na zbivanja [...]. `Teorija` - to jest inteligencija, ljudsko dostojanstvo, hrabrost pred sudbinom, prezir pred banalnostima. Zašto romansijeri beže od te misije romana: predstaviti jednu epohu ne samo iz socijalnog ugla već i iz teorijskog i moralnog: to znači odraziti napore toga doba usmerene ka spoznaji, napore da se vrednuje život i razreši problem smrti."⁵¹

Prema tome, Elijadov fantastični postupak nije usmeren ka ostvarivanju neobičnih efekata, već ka širenju horizonta saznanja. Na stilskom planu takav postupak ima značajne posledice: iako delu pristupa služeći se najmodernijim književnim prosedeima (što nimalo ne iznenađuje, ako se ima u vidu da je rumunska književnost još u prvoj polovini XX veka išla ukorak s najmodernijim književnim eksperimentima), Elijade aktivno odbija estetsku emociju, dovoljnu samoj sebi, kao i takozvane "lepe knjige". Smatrajući čisti roman i čistu poeziju za besmislice, on u prvom redu neguje autentičnost, čak i na štetu stila, jer:

"Sve što je izmereno, pročišćeno, prekontrolisano, deluje mi veštački. Trebalo bi da se oslobodim tog ostatka nezrelosti, te predrađe o autentičnosti po svaku cenu. Pod autentičnošću estetske emocije podrazumevam da ne mogu da pišem ako sam prethodno mentalno izveo `generalnu probu` scene koju treba da opišem. Estetska emocija, iscrpljena `generalnom probom`, gubi za mene svoju autentičnost, svoju spontanost."⁵²

Ako je estetika XX veka dovela razaranje sklada između Lepog, Istinitog i Dobrog do krajnjih posledica, fantastika, u Elijadeovoj beletristici, predstavlja pokušaj da se povrati jedinstvo ove trijade.

51 Mircea Eliade, *Fragmentarium*, Editura Vremea, București 1939, 112, 113.

52 Mircea Eliade, *Caete de dor*, n^o 9, Paris, decembrie 1955, 1011.

Laurenciju Fulga

U svom stvaralaštvu Laurenciju Fulga (Laurentiu Fulga, 1916) prikazao je pravu filozofsku doktrinu. Prisutna još u početničkom delu *Čudnovati raj* (*Straniul paradis*), meditacija u njegovim novelama uvek je vezana za problematiku para: muškarac i žena koji teže sreći, ali ne mogu da je dosegnu, jer, kako sam autor objašnjava u predgovoru ovoj knjizi:

"... jedan anđeo pomračenja ili nemilosrdni bič ih tera napred, jedno pored drugog, u situaciji da se neprekidno podnose, da se nadaju da će samo na taj način pobediti nametnuta ograničenja".

Ta ga vizija neposredno vezuje za onu književnu idejnu nit čiji su prethodnici bili Eminesku i Liviju Rebreanu (u *Adamu i Evi*), kao i, u izvesnoj meri (naročito kad je reč o teorijskom formulisanju problema) - Elijade. Težnja ka obnavljanju primordijalnog jedinstva bila bi istovetna s reintegracijom u arhetipu, dok bi "raj" kod Fulge bio - u konkretnim, književnim ostvarenjima - nedodirljivi ideal erotskog ispunjenja. Za razliku od prethodnika, Fulga, međutim, više ne stavlja akcenat na avatare (koji su u njegovim delima često samo implicitni), na prvobitni greh niti, pak, na pogrešan izbor, već na ilustraciju raznovrsnih situacija-sudbina, koje fatalno manipulišu junacima. Iako je neoromantičar po temperamentu, motivima i filozofskoj doktrini, njegova književna evolucija opisuje, po našem mišljenju, putanju koja se sve više udaljava od čak doktrinarnе fantastike, a u poslednjim svojim delima je pod uticajem esencijalnog egzistencijalizma: jer, neumitna sudbina koja osujećuje napore partnera da budu srećni otkriva, na kraju, svoje poreklo u samom ljudskom biću, u sudbini čoveka koga muče košmari pred apsurdnim svetom:

"Niko me ne može ubediti da su raj i pakao drugde, a ne u nama, da je težnja čoveka ka besmrtnosti, tragični obol našoj nesrećnoj sujeti." (*Orfejeva smrt - Moartea lui Orfeu*)

Ova, za jednog pisca fantastične književnosti naizgled bizarna tvrdnja, koju sam autor iznosi tek 1970. godine, otkriva nam, u stvari, smisao-akcenat koji Fulga konstantno stavlja, ne na filozofsku ideju

kao takvu, već na ilustraciju osujećenja, s obzirom na to da su njegovi tekstovi često alegorijski ili opterećeni komplikovanim spletom simbola. U priči *Nismo sami (Nu suntem singuri)* autor nedvosmisleno otkriva jedan od svojih stvaralačkih oslonaca, čija se epika zasniva na hazardu i koincidencijama, na činjenici da na ovom svetu postoji jedna "divlja korelacija", "jedan opšti fluid koji prožima i međusobno povezuje događaje, dajući im precizan kauzalitet i finalitet". Ta ideja hazarda, verovatno preuzeta iz nadrealizma, kod Fulge nalazi svoju praktičnu primenu isključivo na erotskom planu:

"Tako se nalaze svi ljudi u životu - sve dvoje po dvoje - ako ne u telesnom jedinstvu, onda bar u nekom duhovnom savezu, pa čak i ako su odvojeni u prostoru i vremenu, interveniše jedno ili drugo, svaki put kao preduslov za usavršavanje onog drugog."

U istom predgovoru prvoj zbirci, ili u prvoj noveli zbirke, *Čudna gospođica Rut (Strania Domnișoară Ruth)*, autor tvrdi:

"Istina je da na svetu postoje žene koje ne stupaju u život u određenom trenutku, ali koje kao da nam pripadaju od početka sveta. Samo jednom u životu imamo sreću da sretnemo takva bića, za koja verujemo da su nam dosuđena bez nekog prethodnog i dugačkog protokola. Postoji ta kategorija retkih, izuzetnih žena, za koje smo se rodili, ali su nam, da bismo ih otkrili, potrebne duge i mučne godine."

Iza očiglednih doktrina, *Čudna gospođica Rut* (kao biblijsko žensko ime) jeste priča sa stravičnom, tegobnom i košmarnom atmosferom. Žrtva hazarda je osoba koja se, između dva voza, zaustavila u nepoznatom provincijskom gradu. Šetajući ulicama, ona začuje kako iz jedne kuće sa spuštenim zastorima dopire tužna melodija na violini, koja ima neverovatnu i kobnu moć da općini. Gotskoj i halucinantnoj atmosferi doprinosi i slika grada koji kao da proživljava stanje kolektivnog ludila: junak doznaje da je gospođica Rut, koja svira na violini, bila zaljubljena u čuvenog violinistu koji je poginuo u železničkoj nesreći. Od tada je ona uspela da privuče mnoge muškarce koji su, zaljubivši se u nju, fatalno završavali. Ni junaku novele neće poći za rukom da odoli njenoj privlačnosti, ali ovoga puta će gospođica Rut izvršiti samoubistvo kako bi u smrti bila zajedno sa svojim ljubljenim

(s violinistom, ne sa junakom priče) koji je znao da "nikada ne izdaje: čistotu sna".

Briga o detaljima (gospođica Rut je obučena u crveno, kao gotovo sve Fulgine junakinje), kao i obrt fraza koje često podsećaju na Mateja Karadalea, ublažavaju težinu koju ima teza ove priče, odnosno činjenicu da junak-pripovedač ostaje u životu, opterećen opsesijom o ostvarenju primordijalnog jedinstva između muškarca i žene. Ta teza ostaje nekako eterična, kao što je i junakinja lišena prirodne konkretnosti, jer nju, osim njenih ljubavnika, niko nije video.

Ako ova priča podseća na Elijadecovu *Gospođicu Kristinu*, kao i na tradiciju gotskih romana, *Dvostruki zločin sestre Dijane (Dubla crimă a sorei Diana)* podseća na Rebreanuov roman *Adam i Eva*. Avatari nisu ovde eksplicitni, jer autor pribegava igri sna i stvarnosti, bolje reći oniričkih predosećanja koja se konkretno ostvaruju: jedan arhitekta, Al. Platon, nalazi se u sanatorijumu za neizlečive bolesti, gde se zaljubljuje u sestru Dijanu, takode neizlečivu bolesnicu, i sanja kako se, zajedno s njom, vratio hiljadu godina unazad, među starosedeoce naoružane strelama. Ovde se filozofska fantastika prepliće s mitološkom: u snu, suparnik strelom pogađa junaka u oko zbog toga što se ogrešio o predskazanje velikog plemenskog vrača; u stvarnosti, junaku je oko operisano. Ali, kad je doznao da ga je Dijana prevarila s lekašem, on pri pokušaju da pobjegne iz sanatorijuma pada s terase i gine. Tako ga je Dijana ubila dva puta: i u snu i u stvarnosti - otuda i naslov priče.

Ako odnos između sna i stvarnosti stoji i u osnovi drugih priča, čiji se aspekti umnožavaju - što ide dotle da se sanja čak i otvorenih očiju (*Magdalena i san - Magdalena și visul*), mitološka strana fantastike predstavljena je i u delu *Tajna u kojoj se izgubila Sonja Kondrea (Taina în care s-a pierdut Sonia Condrea)*. To je novela građena na narodnom verovanju o prinošenju žrtve zaziđivanjem, prema kojem svako zdanje, da bi bilo trajno, iziskuje žrtvu. Jednu varijantu tog verovanja predstavlja sahranjivanje nečije senke u temelje kuće. Putujući vozom, junak susreće Sonju Kondrea i pri tom ima osećanje da je otkrio idealnu, predodređenu ljubav. Junakinja tokom čitavog putovanja ima utisak da je neko prati. Silazeći s voza, junak sreće svog oca

koji je putovao istim vozom, da bi zatim, kad stigne kući, prisustvovao ritualu sahranjivanja senke u temelje sopstvene kuće.

Kraj novele potvrđuje predskazivački san junaka-pripovedača, u skladu s kojim je njegov otac sahranio senku Sonje Kondrea u temelje svoje kuće: junakinja umire u pripovedačevom naručju tačno godinu dana kasnije, u času dok se odvija ritual sahranjivanja senke.

Naslov zbirke *Čudesni raj* može da asocira na čovekovu nemogućnost da dosegne inicijalnu, edensku sreću, ali i na neobjašnjive i neobične situacije u koje je junak doveden - to su situacije koje se, bez izuzetka, završavaju njegovim neuspehom. Kakvo god bilo ime koje parovi nose, njihova je putanja slična.

Među delima iz ratnog perioda, nastalim posle ove zbirke novela, izdvaja se zbirka *Aleksandra i pakao* (*Alexandra și infernul*, 1966). Kao i Rebreanuov roman *Adam i Eva*, ona ima sedam poglavlja, koja čine sedam skoro nezavisnih novela. Simboličnu putanju junaka održava, ovoga puta, junakinja Aleksandra, koja je čas prikazana kao mlada, čas kao zrela žena, kao verenica, supruga, ljubavnica, verna ili neverna, kao supruga koja čeka da se on vrati iz rata, ili koja i sama odlazi na front. Sva ta lica s istim imenom, bez obzira na ime muškarca-partnera, predstavljaju neku vrstu amblema univerzalne ženstvenosti, suprotstavljajući se narativnom kontekstu akcije koja se odvija tokom rata. Kao i *Poslednja noć ljubavi, prva noć rata* (*Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război*) Kamila Petreskua, *Aleksandra i pakao* održava kontrapunkt Erosa i Tanatosa, a meditiranje autora na tu temu dostiže vrhunac u poslednjem poglavlju, u kome je Aleksandra prikazana kao devojčica, simbol moralne i fizičke lepote i čistote u potpunoj suprotnosti sa strahotama rata. U svim ovim pričama, akcenat nije toliko na spoljnjem kadru koliko na individualnim reakcijama, čime se neprekidno predočavaju dva pola Fulgine formule: Ljubav i Smrt. Ista formula maestralno je izražena u noveli *Tudinka gospođa* (*Doamna străină*, 1967), čija se radnja takode zbiva u vreme rata, uoči Nove godine, na reci Ipel, na granici između Mađarske i Čehoslovačke. Jedan poručnik, jedan narednik, pa čak i jedan nemački oficir osećaju kako ih mame čarobne moći jedne nesvakidašnje lepe žene čiji pogled privlači kao magnet. I pored napora da ostanu prisebni, svi je vide na liniji

fronta, gde otelotvoruje samu smrt na javi. Druge njene hipostaze donose onirički košmari, ili sećanja na sličnu pojavu u detinjstvu, ili mioritska vizija smrti kao svadbe. Serdu Pavel Dan⁵³ identifikuje pojavu ove lepe žene kao prikazivanje *Velike Tajne* što, na planu književnog teksta, karakteriše fantastično delo doktrinarnog tipa. Isti je motiv donekle obrađen u delu *Aleksandra i pakao*, kad se smrt približava Goliji u obličju lepe žene: "Božja lepota"; ili kasnije, u *Orfejevoj smrti*, gde postaje konkretna prikaza, a ne halucinacija ili san.

Ma kakva bila fizička postojanost smrti, ona je ženskog roda i predstavlja suprotnost ljubavi, ili njenu dopunu. U *Orfejevoj smrti*, mrtva Horacija predstavlja otelotvorenje tipološkog pluraliteta. Natprirodno popušta ovde pred alegorijom koja, još od prve njegove knjige, predstavlja jedan od piščevih modaliteta. U priči *Fatalni novembarski vetar* (*Vânt de noembrie fatal* - koja pripada zbirci *Čudesni raj*), slikarboem Heronim Gregor zaljubljen je u fantomsku ženu po imenu Solitara koju sreće u svojim šetnjama u kriznim trenucima svog stvaralaštva. U finalu priče, slikar se obesio o granu drveta na kome je smrt našla i Solitara. Simbol umetnosti i inspiracije, Solitara je alegorija stvaralaštva, a kraj novele sugerise da je njena smrt istovetna sa smrću umetnosti i umetnika. Ženski princip koji predstavlja predmet crosa istovremeno je i poluga *Orfejeve smrti*, jer Fulga tu razraduje ideju da je stvaralaštvo nemoguće bez ljubavi. Eros je tu pridružen fascinaciji lepote, dobrote, istine i pravde, što su sve atributi pravog stvaralaštva. Smrt ljubljene žene predstavlja za vajara nenadoknativ gubitak. Isti motiv, reklo bi se pre filološki nego fantastični, nalazi svoj izraz i u noveli *Spasite naše duše* (*Salvați sufletele noastre*, 1980). Glavna ličnost je, takođe, umetnik, slikar Heronim - isto ime kao u priči *Fatalni novembarski vetar* - čije ime podseća na ime kaluđera Jeronima iz Emineskuove *Čezare*. Ponovo kao kod Emineskua (ovoga puta je reč o *Jadnom Dionisu*), vajar Heronim, u komi što prethodi smrti, dobija dvojnika po imenu Rafael, koji je neka vrsta dvojnika svesti, Heronimovog vodiča na putovanju kroz "sebe", van prostora i vremena, tokom kojeg se priseća celog svog života. Spas, koji se sugerise u samom na-

53 Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București 1975, 272.

slovu i istovetan je sa "izbavljenjem" duše, neće doći preko vere, već zahvaljujući umetnosti: na kraju zamršenog putovanja kroz unutrašnji lavirint, izbavljeni i oslobođeni vajar oseća izvesnost spasenja kroz stvaralaštvo. Izvor stvaralaštva ponovo je ljubav prema jednoj ženi, Argiri, koju je sreo u nekom prethodnom životu u srednjem veku (junaci su, kao i u Rebreaunovom romanu *Adam i Eva* ili u *Avatarima faraona Tla*, podložni reinkarnaciji). Ova priča, međutim, najviše podseća na Elijadeovu priču *U dvorištu kod Dionisa*, kao i, uostalom, cela Fulgina stvaralačka nit ovoga žanra, koja se bavi mogućnošću spasenja kroz umetnost.

I pored svih sličnosti, razlika između Fulge i Elijadea je bitna. Elijade nije stavljao akcenat na umetnost kao cilj života, već kao instrument spasenja. S druge strane, kod Elijadea su Leanine pesme bile namenjene širokim masama, običnim ljudima koji posredstvom "instrumenta" pesme doživljavaju otkrovenje; kod njega nije bilo reči o individualnom spasenju, već je akcenat stavljan na neku vrstu "misionarstva" umetnika, čiji je cilj da doprinese "buđenju" običnih ljudi. Kod Elijadea, takođe, ženski princip ima (ako bismo mogli reći: kao u tantrama) aktivnu ulogu i žena nije, kao kod Fulge, samo *objekat* inspiracije i poštovanja. Upravo zato žena u Elijadeovoj književnosti predstavlja "zaokružen" lik, dok su Fulgine književne junakinje "ravne", kao plod alegorije i korišćenja personificiranih apstrakcija. Ako stvari posmatramo iz ovog ugla, ne čini nam se nimalo nelogičnom pojava istog ženskog imena (Aleksandra) u potpuno različitim pričama. Žena idealizovana kod Fulge, predstavljajući umetničku motivaciju muškog individuumu, sama je po sebi dezindividualizovana. Najkonzistentniji ženski likovi, po našem mišljenju, jesu upravo oni s početka autorove književne karijere, kad je akcenat pregnantnije stavljan na fantastično nego na filozofsko, na akciju nego na alegoriju. Ti početnički radovi, koji razvijaju samo nekoliko motiva svojstvenih fantastičnom žanru, kao što su: tema prokletstva i kobnog zagrobnog uticaja, tema kobne prostorije, tema beživotne slike, tema predskazivačkog sna, dostižu visok umetnički nivo i možemo ih slobodno smatrati pravim poemama u prozi, poemama na temu fatalne ljubavi. Isticanje lirske strane ovog pisca koji teži krajnjim filozofskim sadržajima, evocirani kontrasti i širina doživljaja svrstavaju Fulgu u red pisaca doktrinarne fantastike emi-

neskuovskog porekla. On se može definisati i kao nastavljajč klasika, ali i kao pisac koji zabavljuje puteve istraženog pravca: jer, Fulginom svetu preti opasnost da bude ugušen u proredenom vazduhu apstrakcija u koje on voli da se izoluje.



POETSKA FANTASTIKA

Iz onoga što je do sada rečeno proističe da utisak perpleksnosti, kao i iznenađenost pred neobičnim, nisu presudni elementi fantastike. Oni mogu predstavljati način ostvarivanja fantastike i mogu biti produktivni naročito u oblasti fantastike koncipirane kao naličje verodostojnog, ali se modalitet fantastike nikako ne može svesti samo na taj aspekt koji je, pravo govoreći, tek jedan od efekata. Jer, druga i možda najznačajnija tendencija fantastike u rumunskoj književnosti jeste da *Weltanschauung* datog trenutka proširi produbljivanjem semantičkog nivoa teksta. U tom smislu, preokupacija pisaca jednom sveobuhvatnom vizijom sveta, njihovo zanimanje za otkrivanje Velike Tajne, one koja integriše empirijsku stvarnost, predstavlja karakteristiku specifičnu za rumunsku viziju sveta. Ono što se većina ovih pisaca trudi da opiše jeste da je tako nazovemo "mioritska stvarnost",¹ zasnovana na specifičnom "mioritskom prostoru" kome u isti mah odgovara i fizički i duhovni prostor.²

U svom čuvenom *Rečniku književnih ideja*, Adrijan Marino konstatuje, s punim pravom, da "lutanje po lavirintu bez izlaza nije senzacionalno, već fantastično".³ Rumunska fantastična dela, dobrim delom lišena "jakih senzacija", mogu se posmatrati i u tom smislu, kao pokušaj autora da probije sopstveni put kroz lavirint egzistencije.

¹ *Miorița (Ovčica)* najlepša rumunska lirska narodna balada u kojoj su život i smrt shvaćeni kao deo večnih kosmičkih ciklusa. Smrt, kao deo postojanja, prihvata se bez straha i s vedrinom, jer predstavlja "venčanje" sa prirodom.

² Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, u: *Trilogia culturii*, Editura Regală pentru literatură și artă, București 1944.

³ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București 1973, 685.

Egzistencije što stoji pod pečatom Velike Tajne, koja se u suštini odnosi na sveukupno postojanje i organizovanje sveta.

Kao što je posebno književnost XX veka i dokazala, dramatično i ne manje "fantastično" lutanje individue odvija se i kroz lavirint unutrašnjih doživljaja.⁴ Reč je o tome da se akcent u književnim ostvarenjima stavlja na psihički život, koji je sada sagledan kao realnost kroz halucinacije i isto toliko vredan pažnje kao i druge oblasti stvarnosti. Na književnom planu, prebacivanje akcenta sa spoljašnjeg na unutrašnje odvija se simultano, pri čemu se svrshodnost "objektivnosti" diskredituje u prilog podsvesnom i "subjektivnosti".

Otkrivajući, uporedo s psihoanalizom, moć psihotičnih stanja individue i snagu halucinacije ili, pak, podsvesnih stanja, književnost otkriva i "drugu stranu" (ako bismo kao njeno obeležje uzeli naslov zbirke stihova Đelu Nauma, najpostojanijeg rumunskog nadrealiste, koji je pisao i prozu, o čemu ćemo kasnije govoriti). Sasvim otvoreno, nije više "druga strana" fantom što dolazi iz sveta čija se svojstva razlikuju od svojstava sveta koji uobičajeno poznajemo, već je to upravo individualno psihičko. Ako "san razuma rađa monstrume", sistematsko istraživanje unutrašnjih ambisa, kroz automatsko pisanje ili negovanje objektivnog hazarda i sl., oslobađa one "fenomene koji odražavaju invaziju čudesnog u svakodnevnom životu".⁵ Kako se čini, to uranjanje u psihu individue u izvesnoj meri i jeste (s idejnog stanovišta) nekakav novi modalitet, i ono prati - s tačke gledišta primene u književnosti liniju tradicije *unutrašnje fantastike*: reč je samo o projekciji teme fantoma na unutrašnji plan. S druge strane, kao što s punim pravom primećuje Serđu Pavel Dan, "ovo rešenje nalazi mnoge odgovore u bogatom romantičnom repertoaru motiva *onog drugog*".⁶ Sam objektivni hazard izgleda sličan Hofmanovom *prirodno čudesnom*, dok je san već bio tema eksperimentalnih preokupacija jednog Žerara de Nerval (Gérard de Nerval):

4 Premda se ne može nazvati fantastičnim, roman Džemsa Džojlsa *Uliks* dobar je primer prenošenja ideje putovanja na unutrašnji život.

5 Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, Paris 1950, 246.

6 Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București 1975, 55.

"Iskoristio sam sve snage svoje volje da još više prodrem u tajnu s koje sam već skinuo nekoliko velova. San se često rugao mom mučnom nastojanju, dovodeći mi samo deformisane i prolazne likove."⁷

Uprkos tome što je reč o "produžavanju" modaliteta iz prošlosti, pomeranje sa spoljnog ka unutrašnjem bitno je za književnost XX veka uopšte, a za fantastiku naročito: prateći promenu episteme, koncepcije o svetu, to pomeranje, u stvari, odražava situaciju u kojoj se našla individua koja je raskinula s verovanjem u svoju integraciju u kosmički ciklus, u Veliku Tajnu, kako je to definisano u prethodnom poglavlju. Čovek, koji je u renesansi doveden u prvi plan i koji se snagom svoje volje mogao čak i suprotstaviti prirodi (u renesansi je on mogao biti čak i Prometej), stiže do saznanja da viši red zapravo i ne postoji. (Situacija zabeležena krajem prošlog veka, kada je Niče "ubio" Boga da se poslužimo Elijadeovim rečima.) Ako je u jednom teističkom svetu čovek mogao smatrati da je njegova sudbina vezana za kosmologiju, u XX veku se vera ili "mit" zasnivaju upravo na konstataciji da vera ne postoji, što je na duhovnom planu imalo bezbrojne posledice koje, su se široko manifestovale u celokupnoj umetnosti XX veka. Što se tiče fantastike koja je sebi prokrčila put kroz književnost kao posledica takvog stanja stvari, ona je direktno obeležena nedostatkom transcendencije, načinom na koji manifestuje agoniju ega, otuđenog, usamljenog, izgubljenog na pozadini koju čini jedan otuđeni i otuđujući svet koji je praktično paralisao opštenje individue sa okolinom. Izvor fantastike - za pisce koji postaju prave "zanatlije", da se poslužimo dosta rasprostranjenim terminom T.S. Eliota - postaje sada bilo predstavljanje "psihotičnih slučajeva" ili, pak, stvaranje, uz pomoć mašte, nekih veštačkih "rajeva". Moglo bi se zaključiti da, onda kad je akcenat stavljen na izobličeni i izobličavajući senzilibitet individue, pisac sledi liniju produžavanja, odnosno *naglašavanja* pravca koji je uveo Dostojevski, dok se onda kada naglasak pada na preterano insistiranje na lirizmu, kao prethodnik može odrediti Po (preko simbolizma). Zanimljivo je istaći da je taj isti Po - koji je napisao priče pozitivističkog tipa u kojima dominira logika i koje će kasnije predstavljati izvor inspiracije za

⁷ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București 1970, 475.

policijske romane - autor i nekih priča u kojima u prvom planu više nisu lucidnost i logika, već anksioznost i neuroza⁸ dakle, jedno Ja pod pritiskom prenadraženog senzibiliteta. Kao posledica promene episteme, fantastična književnost bilo kakvo da joj je poreklo, neprekidno će se služiti temom *lutanja opustošene ličnosti*. Rezultat, koji je inače zajednički svim korišćenim metodama, jeste *bizarnost*. U svom članku *Tehnika ostvarivanja fantastike*, koji je naknadno uključen u poglavlje o fantastici u *Rečniku književnih ideja*, Adrijan Marino, osim fantastike zasnovane na prosedeu distanciranja, identifikuje i ovaj žanr fantastike nazivajući je "fantastikom blizine":

"... usredsređivanje pažnje i imaginacije na neki predmet završava se njegovim idealizovanjem, time što mu se pridaju neuobičajeni aspekt i dimenzije, sve više deformisani. Univerzum teži da postane konfuzan, ogroman, strašan. Javlja se, dakle, još jednom fantastika blizine."⁹

Marino dovodi "fantastiku blizine" u vezu s "pojačanjem lucidnosti", s čime se mi ne slažemo zato što je "fantastika blizine" fantastika u kojoj se brišu granice između subjekta i objekta, a posmatrač i posmatrani se prožimaju u magmi jezika, koji sve više teži svom refleksivnom aspektu (da se poslužimo konstatacijom Tudora Vijanua iz studije *Dvojaka težnja jezika i problem stila*¹⁰). Ako i jeste reč o lucidnosti, ona se, zapravo, imitira: sam diskurs može da izgleda logičan, pa čak i tranzitivan, ali se njegove premise potpuno razlikuju od onih koje iskustvo racionalno fiksira. U pitanju je jedan alogični diskurs (a ne ilogični), zasnovan na kidanju veze između objekta i smisla, što je posledica "blizine". *Fantastična misterija* koja je posledica tog raskida ne vodi ka negaciji smisla, već ka njegovom umnožavanju, ka jednom pravom "embarras de richesse" - kako bi rekao Adrijan Marino - jednakom nekakvom unutrašnjem lavirintu¹¹ izgradenom na osnovu mnogostrukih

⁸ Kao, na primer, *Pad kuće Ašer, Bunar i klatno, Maska crvene smrti, Čovek gomile*, itd.

⁹ Adrian Marino. *op.cit.*, 683.

¹⁰ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura pentru literatură, București 1966, 1119.

¹¹ Branimir Donat, *Fantastične figure*, Književne novine, Beograd 1984.

struktura i smisla. Takođe, Adrijan Marino odbacuje - inače, s punim pravom - tezu Cvetana Todorova, koji (u citiranom delu) negira:

"... nepoetski karakter fantastike - na temelju proizvoljne teorije da fantastici odgovara fikcija koja se može izražavati samo kroz slike, dok poezija `odbacuje takvu sklonost da evocira i predstavlja`. Da se poezija ponekad može lišiti slika svakako je istina, ali da ona organski i neopozivo odbacuje imaginativni izraz, eto jedne goleme izmišljotine najčistije formalističke suštine."¹²

Po našem mišljenju, *poetična fantastika* ponaša se kao i fantastika o kojoj smo govorili do sada, bar kada je reč o jednom osnovnom aspektu. Budući da je njen cilj da saopštava neobične događaje, ona ne može o njima da priča analogno, odnosno alegorično, jer ako je istina da alegorija

"... fiksira svoju polaznu tačku u analognoj fabulaciji da bi `preko` gledala na neko stanje dobro poznatih stvari, simbol (kao instrument poezije, ali i kao instrument fantastike) teži da kazuje nešto drugo, da otkrije nepredvidenu vrednost, da `minira` naše znanje o dotičnoj osetljivoj realnosti. Razlika je donekle jednaka razlici između semantičkog prihvatanja glagola `pokazati` (a releva) i `otkriti` (a revela). Iz toga sledi da je alegorija jedno gnoseološko sredstvo, instrument, suprotno funkciji simbola, koji ima svojstva *ontološkog* svedočenja".¹³

Reč je, dakle, o izmišljanju nove fantastične strukture, u okviru poetske fantastike, zasnovane na preteranoj upotrebi lirizma, što je posledica usredsređivanja pažnje na unutrašnje doživljaje. U praksi se uočava izbegavanje akcije, epskog, koje ide uporedo s prenadraživanjem osećanja. Jer, osećanja više ne služe za raspoznavanje, već za filtriranje, uz istovremeno deformisanje.

Ne insistirajući više na "objektivnoj stvarnosti" opisanog, dela ovog žanra isključuju kao književnu tehniku svedoka i metod sistematskog ubeđivanja u pogledu stvarnosti opisanih događaja. Pošto je reč o individualnim doživljajima i iskustvima, provera ili "testiranje" opisanog može da se obavi, dakle, samo na osnovu tekstualne au-

¹² Adrian Marino, *op.cit.*, 671.

¹³ Sergiu Pavel Dan, *op.cit.*, 61, 62.

tentičnosti. Posledica toga je da će autori sve veći značaj pridavati umetničkom u tekstu umetničkom kao svedoku autentičnosti.

Đib Mihajesku

Pomenutu prenatglashenu percepciju praktikuje i Đib Mihajesku (Gib Mihăescu, 1894-1935) u rumunskoj književnosti inicijator unutrašnjih istraživanja uticaja Dostojevskoga svojom sklonošću da analizira granična duševna stanja individue. U većini njegovih dela, halucinantna ravan aspiracija i percepcija junaka postoji uporedo s onom "realnom", s tim što će se ta dva plana stopiti u noveli *Rugoba* (*Urđul*, 1926).

Upravo kao i dela Čezara Petreskua, koja su se pozivala na unutrašnju fantastiku, ova novela ima polaznu tačku u socijalnom okviru; ona se, međutim, ne bavi kritikom i lucidnom analizom, već subjektivnom perspektivom izobličenošću individue-žrtve. Štaviše, akcenat koji je stavljen na pojedinčeva subjektivna doživljavanja pravda se u tekstu reakcijom junaka na reč "percepcija", jer je on još od detinjstva osećao "pravu stravu prema reči 'percepcija'".

Izvor fantastike u ovoj noveli proizilazi iz karikaturalnog predstavljanja službenika s kojima junak radi: jedan koji radi otvorenih usta liči na mopsa, poreznikov pomoćnik liči na konja, pa čak i "njišti žestoko, poput pastuva u blizini vuka (tik koji nije dopuštao nikakvu sumnju u pogledu porekla gospodina zamenika šefa)"; zatim, gospođa Popesku je ličila na rodu koja kao da kluja po pisačoj mašini, itd.

Ovaj žanr fantastike nije toliko srodan poeziji, s obzirom na to da je, istinu govoreći, reč o nekoj vrsti produžetka fantastike kao naličja verodostojnog. Ali, odsustvo "objektivnog" svedoka i opis jedne halucinantne stvarnosti, kao posledice prenatglashene percepcije, ističu tip junaka koji je opsednut samim sobom i koji opseda isti tip junaka koji će kasnije usloviti raspad logičnih formi kompozicije. Nemamo pretenziju da Điba Mihajeskua smatramo piscem fantastike *stricto sensu*, s obzirom na to da njegov umetnički manir predstavlja moguću kamen međaš prema domenu fantastike psihološke stvarnosti. Za razliku od unutrašnje fantastike Čezara Petreskua, na primer, Đib Mihajesku u svojim delima neguje perspektivu "iz nutrine", a ne opis radnje. S druge strane,

opterećujući tekst motivacijama psihološke prirode, autor ima tendenciju da se preterano služi lirizmom, koji sada postaje glavni izvor fantastike.

Lirizam kao konstanta koncepcije i stila definiše sve autore koje Tudor Vijanu svrstava pod zajednički naziv pisci fantaste:

"Ljubitelji umetnosti i retkih senzacija, koji ne polaze od posmatranja stvarnosti, već od podataka fantazije, spekulišući tu i tamo istorijskom i egzotičnom pitoresknošću, negujući satanističke stavove, paradoksalni stil i čudne slike, pisci fantaste imaju priliku da uvedu umetničke vrednosti koje jedan prizor, koji teži upotpunjavanju obrisa, ne može da mimoide."¹⁴

U svom radu *Umetnost rumunskih prozaista*, Tudor Vijanu stavlja akcenat više na "zanatsko" stilističko tkivo teksta nego na njegove rezultate i efekte koji su, u poslednjoj instanci, osnovna intencija većine autora o kojima je reč. On se, na primer, komentarišući prozu Adrijana Maniua (koji je, bez sumnje, i poznat pesnik i nenadmašan majstor slika), udaljava od izvornih intencija autora koji, ma koliko "fantasta", želi pre svega da autohtonizuje strukture priča E.A. Poa. Njegova epika, koliko god bila "kratkog daha", zasniva se na ideji o uvođenju zapadnjačkog gotskog modela u nacionalni prostor, što je činjenica koja nam izgleda važnija od raskoši simbolističkog porekla koja neretko prekomerno opterećuje dela, slabeći autorovu nameru.

Matej Karadale

Na istu sklonost ka izrazito slikarskoj ornamentaciji nailazi se i kod drugog genija "fantaste", Mateja Karadalea (Mateiu Caragiale, 1885-1936), sina Jona Luke Karadalea. Za njega, međutim, raskoš, koja je takode simbolističkog porekla, ne postoji sama za sebe, kao stilistički ornament, već je stavljena u službu željenog fantastičnog efekta, nadmećući se i saradujući s osnovnom idejom. Delima Mateja Karadalea konstantno je svojstvena tvrdnja koju je on izrekao još 1924. godine, na početku svoje čuvene novele *Remember*:

¹⁴ Tudor Vianu, *op.cit.*, 217.



"Postoje snovi za koje mi se čini kao da sam ih doživio nekada i negde, kao što postoje i doživljene stvari o kojima se pitamo da li su bile san."

Fantastika kod njega, međutim, ne predstavlja, kao kod Emineeskua ili Elijadeca, neki suprotstavljeni odnos ili sučeljenost sna i stvarnosti (u poslednjoj instanci, odnos sakralnog i profanog). Transcendentalni odnos je, od samog početka, ako ne isključen a ono bar odsutan u teističkom smislu, budući da se piščev napor koncentriše na odnose stvarne stvarnosti, toliko komplikovane i toliko šifrovane da je kao takva dovoljna za stvaranje fantastike. Fantastični efekat, budući da više nije rezultat odnosa prirodno-natprirodno, vezan je za piščevu sposobnost da stvori jedno "šifrovano" prirodno, tajnovito, koje Serdu Pavel Dan naziva autorovom "voljom za misteriju". Budući da je simbolističkog porckla, *fantastika nije* kod Mateja Karadalea rezultat konfrontacije između oniričnog i stvarnosti, već je ona sam estetski pokretač dela, tako opterećenog teško razrešivim šiframa sve je to neka vrsta estetskog amblema, čije bi dešifrovanje moglo dovesti do raspršivanja estetike u banalnost. Istina lišena misterije ne može biti u službi lepog. Prema tome, estetska istina, jedina moguća istina u umetničkom delu, skoro je suprotstavljena činjeničnoj istini. U tom smislu, epilog novele *Remember* je eksplicitan:

"Možda će ti izgledati čudno - nastavio sam, ali po meni, lepota jedne priče nalazi se samo u onome što je u toj priči tajno; ako ga razotkriješ, smatram da ona gubi čaroliju."

Ako otkrivanje znači skliznuće u banalnost, cela se novela, s tačke gledišta naracije kao takve, predstavlja pod vidom pripovedanja bez povoda i cilja. Ali, to je tako samo ako se izgubi iz vida piščev *neuporedivi stil*, koji za umetničko delo predstavlja *conditio sine qua non*. Novela je pisana približno po ugledu na policijske priče, u prvom licu, i konstantno održava atmosferu misterije: sklopivši poznanstvo s jednim zagonetnim Berlincom, čovekom halucinantne lepote i plemenitosti, pripovedač mu gubi trag, pošto ovaj nije došao na dogovoreni sastanak. Autor naknadno, iz novina, doznaje da je taj čovek možda ubijen, pod nekim nejasnim okolnostima. Posebnost novele leži u činjenici što smrt kao takva, ili njen uzrok, nemaju za autora ni izdaleka onakvu važnost

kakvu on, međutim, pridaje jednostavnom sećanju na zagonetnu osobu, kao i susretima s njom. *Remember* je, kao što pokazuje i sam naslov, priča koja evocira upravo fascinantno sećanje kao takvo, kroz atmosferu sećanje podrazumeva stvarnost videnu isključivo s jedne tačke gledišta (autorove) i predstavlja u sadašnjosti priče upečatljiviju stvarnost od neposredne stvarnosti (kao što se i snovi često snažnije doživljavaju nego svakodnevnica). Jedinstvena tačka gledišta, pojačana "doživljavanjem" dotičnih događaja, stvara u književnom tekstu bitnu interferenciju između pripovedača i pripovetke, između subjekta i objekta, između posmatrača i posmatranog. Sećanje, videno kao dodirna tačka između subjektivnog i objektivnog, postaje, shodno tome, jedina istina i nju ne treba niti može da potisne činjenična istina o motivu ubistva, ubici, itd. *Fantastični efekat* proističe, dakle, iz dvostruke misterije, koja se temelji, s jedne strane, na prevazi produktivnog sećanja nad stvarnošću (prošlo je mnogo godina otkako su se dogodile ispričane stvari), a, s druge strane, na *odbacivanju činjenične istine* u korist individualne percepcije. Fantastična dvosmislenost je, u stvari, posledica piščevih "čutanja" (tako rečutih!). Odbacivanjem naracije koja bi mogla da dekodira, epsko svojstvo junaka svodi se na njegovo pojavljivanje u misterioznim okolnostima, a zatim, na kraju, na njegovu zagonetnu smrt. Tehnika fantastike, podsećajući u ponečem na E.A. Poea, kreće se u pravcu stvaranja *bizarnog*, a osećanje koje se javlja prilikom čitanja filigranskih dela Mateja Karadalea jeste utisak o krhkosti svih ljudskih stvari koje bi, bez ornamentike koju nudi individualna percepcija (pa bila ona i subjektivna), ostale skoro neuhvatljive. Ornamentika ili maska, kao i u simbolizmu, izgleda da postaju realnije od same egzistencije. Kao što ikona i na drugom planu, transcendentalnom, predstavlja opipljivu, materijalnu verziju neopipljivog, tako kod Mateja Karadalea i umetničko delo, to jest tekst, predstavlja materijalnu verziju stvarnosti koja izmiče. Time se i objašnjava posebna briga koju je autor posvetio stilu: poznato je da je nekiput danima i danima pisao jednu istu rečenicu. Posvećujući izuzetnu pažnju detaljima, fantastika nastaje često kao rezultat savršenog vladanja jednom književnom tehnikom. Kritičar Ovid S. Krohmalničanu konstatuje u tom smislu da:

"... umesto da uistinu bude privučen nekom tajnom stvarnošću, on je više sklon da zamagli poznatu stvarnost, puštajući da na okolne stvari i ljude padnu teške zavese misterije."¹⁵

Književno delo Mateja Karadalea predstavlja nam se, tako, kao neka jednačina sa mnogo nepoznatih, što je drugo ime za ono što je nazvano književnom tehnikom lavirinta (vid. Branimir Donat, *op. cit.*).

Kao ni u klasičnim fantastičnim delima, ni kod Mateja Karadalea ni izdaleka nije reč o nekoj mogućoj "natprirodnosti" (ma kakva ona bila), već je fantastika, u oba slučaja, proizvod dvosmislenog odnosa između stvarnosti i "nečega", s tim što je kod Karadalea to "nešto" maska ili ornament. Nedovršeni roman *Kneževi od Starog Dvora* (*Craii de Curtea Veche*),¹⁶ na primer, izgrađen je na mnoštvu ravnih postaza:

"Neuporediva posebnost M. Karadalea sastoji se u grubom kidanju dveju suprotstavljenih tendencija. S jedne strane, nadmenost jednog paradnog aristokratizma [...] preuzeta, kako je odavno ukazao Perpesicijus, od Vijer de Lil Adama, Oskara Vajlda, I. A. Gobinoa, J. K. Hujsmansa, B. d'Orevija ili J. Lorena. I otuda naklonost prema raskoši i luksuzu (za mene je bogatstvo sve na svetu, ja ga stavljam iznad časti, iznad zdravlja, pa čak i iznad života), izjavljuje Pantazi), beg na druge meridijane ili u slavnu i bespoštednu istoriju [...], rečju, zadovoljstvo da se raskošno odene, da se prostre veličanstvena `purpurna i zlatna mantija na tešku zemlju`. S druge strane mentalitet istočnjačkih dvorova [...], žigosan svakom prilikom, ali pridružen njegovom pisanju, svrstan u najautentičnije tradicije `balkanskog duha`, značajan u nas..."¹⁷

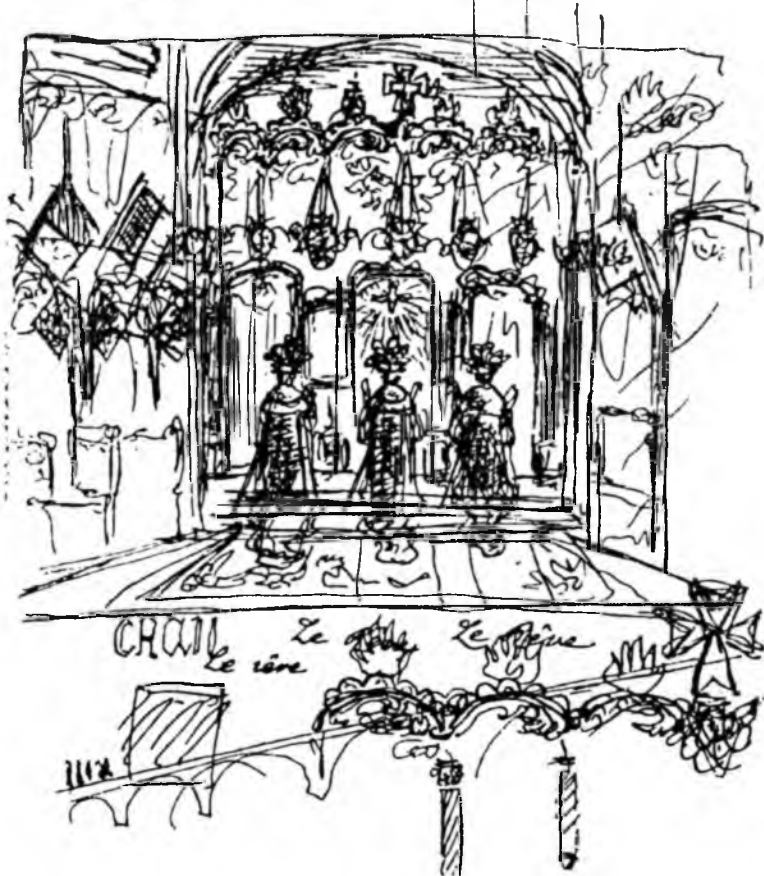
Nedovršeni roman, prvobitno štampan fragmentarno u časopisu *Gândirea*, kao i fragment s indikativnim naslovom *Pod pečatom tajne* (*Sub pecetea tainei*), predstavljaju neku vrstu opisa degradacije duševne supstancije nekih junaka kroz koje se, po našem mišljenju, posmatraju određeni ljudski "tipovi", gurnuti u krajnost, do krajnjih konsekvenci.

¹⁵ Ov. S. Crohălniceanu, *Literatura Română între cele două războaie mondiale*, Vol. I, Editura pentru literatură, București 1972, 570.

¹⁶ *Starodvorske lole*, u objavljenom prevodu na srpski jezik.

¹⁷ Sergiu Pavel Dan, *op.cit.*, 278.

Le Crapoulle. Le Seigneur B
CRAPI DE CURTEA-VECHE.



Kneževi su: autor, Pašadija, Pirgu i Pantazi. Ono što ih povezuje jesu beskraja pijančenja i lenstvovanje. Moglo bi se reći da oni vode neki mutan profesionalni život-autor pravi književne planove: Pašadija,

iako veliki zemljoposjednik u srodstvu s dvorskim familijama, piše istoriju, a Pantazi, koji je mlad i potiče od mediteranskih pirata, bavi se geografijom i ne može da se duže skrasi na jednom mestu. Ali, taj "dnevni" život, koji vode junaci romana, združen je s "noćnim" životom, kojim upravlja Gojčika Pirgu, skorojević koga autor prezire, majstor razvratnih ceremonija.

Izvor fantastike u ovom romanu - koji i nema neku pravu radnju, već je više sačinjen od slika i poetskih evokacija - proističe, kao i u noveli *Remember*, iz majstorskog opisa skoro halucinantnih detalja. Ni u ovom romanu ti detalji nisu pridodat ornament, već u književnom tekstu dobijaju opravdanje u pijančenju, lenstvovanju i dekadenciji, što već, samo po sebi, pruža perspektivu izobličena stvarnosti. Likovi, koji su i sami čudni, ali nesumnjivo predstavljaju tipove, podsećaju na kneževe (ili dvorjane) s karata za igranje ili za tarot. Ceo roman teče kao neka vrsta pasijansa ili "gledanja u karte": neka vrsta stvarnosti, više osmišljena ili dosanjana nego doživljena. Svi egzegeti Mateja Karadalea slažu se u tome da se iza opisanog univerzuma propalih aristokrata, homoseksualaca, pijanaca i deformisanih ličnosti, krije neki "ključ" mistično-czoterične prirode. Naročito bi poglavlje *Tri hadžihuka* (*Cele trei haġailăcuri*) moglo sugerisati puteve bečstva i eventualnog spasenja junaka. Književni kritičar Vasile Lovinesku čak piše knjigu, spekulirajući o mogućnostima interpretacije *Kneževa*. On definiše Stari Dvor kao sveto mesto, kao neki Primordijalni Dvor, gde "figure junaka" predstavljaju izvesne "tendencije" u manifestovanju tri sveta kroz tri gune (nije nam jasno zbog čega se Lovinesku ovde služi staroindijskom inspiracijom). Tako, na primer, kontemplativni Pantazi predstavlja tendenciju *Sattwa* (duhovni uzlet), smrknuti Pašadija predstavlja gunu *Rajas* (domen impulsivne strasti), a gnusni Pirgu predstavlja tendenciju *Tamas* (put pomračenja, ali i sumorni koren Kosmosa).

Drugu priliku za okultne interpretacije nudi činjenica što imena junaka počinju uglavnom slovom "p": Pašadija, Pantazi, Pirgu, Pena, Poponel, Pauna, Pepi, Procapeaska, Pulkerija, Papura Žilava itd. Roman odista stvara utisak o postojanju neke kriptične stvarnosti, namerno neobjašnjene. Ma koliko da se objašnjava, smisao tih junakamaski ne može se pouzdano razjasniti, tako da tumačenja V.

Lovineskua mogu biti privlačna spekulacija, ali nikako i definitivna reč. Za razliku od Mirče Elijadea, Matej Karadale nije bio neki ekspert za hermetične doktrine, već za istoriju i, posebno, za heraldiku. Njegovi opisi, često veoma slični grbovima, kojima je Matej Karadale i inače bio opsednut, imaju neosporne mistične odjeke, budući da je mistika, po našem mišljenju, korišćena više u nekom dekorativnom smislu. Kao i u noveli *Remember*, tajna koja obavlja tekst je, dakle, *u službi lepog*, a ne obratno, kao što bi možda poželeli kritičari Lovineskuovog tipa, koji su po svaku cenu tragali za "ključem" ovoga dela halucinantne lepote. Bizarnost stila kojim se gradi priča, kao i neuobičajene slike, približili su roman *Kneževi od Starog Dvora*, kako je primetio i Đorđe Kalinesku, nadrealističkom maniru. Iako oblikuje jedan od najinteresantnijih vidova fantastike, delo Mateja Karadalea skućenog je obima i slabo shvaćeno među savremenima (budući da je Matej Karadale tada bio u senci svoga oca, Jona Luke Karadalea). Ono je tek mnogo kasnije uticalo na druge pisce. Matej Karadale je više voleo da sam zatvori puteve misterije, koje je sam i otvorio.¹⁸

Jon Vinea

Jon Vinea (Jon Vinea, 1895-1964), po Tudoru Vijanuu (*op. cit.*), takođe pripada grupi "fantasta", ali, za razliku od Mateja Karadalea, on ostavlja po strani istorijsku pitoresknost, napušta moguću "šifru" neke ezoterije, strane ljudskoj psihologiji, da bi zaronio u subjektivni delirijum, svojstven podsvesnom. S Vineom nastaje, dakle, pokret radikalnog prelaska *s misterije kao estetske kategorije na misteriju koja je egzistencijalna kategorija*. Predvodnik avangardističke škole, svrstavajući se, redom, uz nadrealizam, konstruktivizam, ekspresionizam, čovek koji je otvarao puteve modernizmu uopšte, ali naročito kroz časopis *Contemporanul* koji je vodio, "deda Vinca", kako su ga nazivali, u književnosti koju je sam pisao činio je, zapravo, malo ustupaka umetničkom eksperimentu. Bio je naklonjen misteriji i u privatnom životu, često obavijenom enigmama a što se književnosti tiče, Vinea je

¹⁸ Cf. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura Minerva, București 1991.



cenio i prevodio E. A. Poa, a divio se, kao i Matej Karadale, dekadentnoj simbolističkoj prozi s kraja prošlog stolčća.

Fantastični karakter njegovih dela plod je sučeljavanja zapleta (s policijskom nijansom), radnje kao takve, i njenog unutrašnjeg odjeka u junacima. U noveli *Tušta i tma* (*Luntre și punte*) iz zbirke *Raj uzdisaja* (*Paradisul suspinelor*, 1930), na primer, uzevši tašnu punu novca od gospodina s tašnom, starog činovnika, manijaka, junak deponuje taj novac u Banci Universalala. Taj gest junaka je besmislen, s obzirom na to da nije želeo da se obogati, nego mu je prva želja bila da starog činovnika spase od mogućih lopova. Lopovi sad kreću junakovim tragom, a on postepeno, na okultan način, počinje da se identifikuje sa

svojom žrtvom. Pošto se zatvorio u kuću u vreme koje pogoduje zbivanju najbizarnijih fantazmagorija, junak se pretvara u drugog Gospodina s tašnom, ponavljajući čak i tikove činovnika-manijaka. On počinje da šalje novac Onom Drugom, to jest pravom Gospodinu s tašnom, kako bi pomogao njegovu porodicu. U spektakularnom finalu, Onaj Drugi se neobjašnjivo pojavljuje na pragu i kaže junaku: "Došao sam po svoj deo." Time se sugerije da zlikovac i njegova žrtva imaju, zapravo, zajedničku bit. Identifikacija s Drugim kod Vince je, u stvari, samo jedan vid gubljenja identiteta, i to kroz izolaciju:

"Ali me pri pomisli na izolaciju hvata jeza, kao pri pomisli na večnu noć. Organizovao sam u početku, između četiri zida i njihovog izbledelelog prozora, jedan sistematski duhovni boj. Pretile su mi zamorne personifikacije. U mojoj svesti bez dimenzija odvijao se film apsurdnih himera. Imaginarne posete, policijski romani koji bi se trošili u utehi jednog ženskog pogleda, ili strava pri pomisli da se bude zatočen. Slušao bih dah i šaptanja prikaza od kojih sam sebi pravio društvo. Intenzitet iluzije otimao bi mi izgovorene replike." (*Tušta i tma*)

Ova analitička vrsta fantastike, specifična za celokupno delo Jona Vince, koncentriše se, u stvari, na *Ja* koje je izgubilo dodir sa stvarnošću. Kidanjem te veze, unutrašnji eho čina, a ne čin kao takav, izbija u prvi plan, pretvarajući se u nepomućeni subjektivizam. Tudor Vijanu naziva ovaj žanr diskursa "uglom delirioznog subjekta".¹⁹ Njegova primena u književnosti je neka vrsta primene impresionističkog metoda, čime se obrisi, kako objekta tako i subjekta, ublažavaju, uslovljavajući izvesnu *relativizaciju* događaja kroz njihovu distorziju. S obzirom na to da akcent bez izuzetka pada na subjektivno iskustvo, akcija je uvek prilično jednostavna. Tako, na primer, u noveli *Raj uzdisaja*, po kojoj je zbirka i naslovljena (i sam naslov je simboličan i rečit), epika je sledeća: Aksel i Darije, otac i sin, vole Liju. Suparništvo između oca i sina samo je prividno, jer je Darije, u stvari, infantilna Akselova hipostaza, dok je Aksel, sa svoje strane, zrela Darijeva hipostaza. Taj odnos, kojim se ne iskazuje suprotnost već kontinuitet, sugerije i podnaslov novele: *Ja i Onaj Drugi (Eu și Celălalt)*.

¹⁹ Tudor Vianu, *op.cit.*, 266.

dokazujući da je, u podsloju, ova novela frojdovska. Zamišljena kao dnevnik, sinkopirano, novela ne prati logičnu nit događaja, jer, u memoriji junaka prustovskoj, moglo bi se reći prvo mesto ne zauzima logika, već intenzivnost doživljaja. Tako, na primer, san, podjednako bremenit značenjima kao realnost, stapa se sa njom:

"Dogadaji sa snom nisu bez značaja. Njihova istina nije manje verodostojna od one iz časova bdenja."

Podvlačenjem doživljaja *ega*, kroz njegove muke i impresije koje se ističu više nego "doživljeno" ili "slike", te konstatacije nadrealističkog porekla udaljuju se, ipak, od tog istog nadrealizma jednom bitnom karakteristikom: ako se u nadrealizmu razaranje psihičkih funkcija zbiva promišljeno, s ciljem da se prodre u željenu oblast hiperrealnosti, Vinea to čini drugačije: gubljenje svesti usamljivanjem predstavlja akt neuropate to je, dakle, jedan spontan, a ne promišljen proces. Krajnja posledica takvog procesa jeste gubljenje identiteta i tu je fantastika i instrument neuropatske halucinacije, ali i krajnji cilj egzistencijalističke konzistencije jednog umetničkog dela koje svedoči o otuđenju čoveka, kada ovaj odbija svaki mogući ideal. U tom smislu, Darije, odvojen od svake neposredne stvarnosti koliko i od svakog ideala, pita:

"Ko sam ja i šta radim ovde? upitah se u onoj sali, u kojoj je izgledalo da svaka stvar sobom nosi neku nemu tajnu, drugačiju od ostalih. Htedoh da se otrgnem od svih tih enigmi, da se uzdignem kroz posmatrača sa zida, ali prestravljenost od neuspeha ubrzavala je krizu. Ko sam ja? pitanje je silazilo kao u neki bunar. Čutura nije više razbijala površinu-ogledalo, da se napuni vodom kao pre. Ko sam ja, Darije, ja... grčio sam se beznadežno zbog slogova pustoga imena koje više nije odgovaralo nikakvoj intimnoj stvarnosti. Htedoh da vičem, ali se sledih pri pomisli da bih mogao saznati kako je moguće da glas ne bude ničiji, od časa kad više nema nikakvog smisla da bude moj."

Donoseći male studije opskurne psihologije u noveli *Bajanje i cveće za lampu* (*Descântecul și Flori de lampă*, 1925), a u romanu *Mesečari* (*Lunaticii*), dezintegraciju individualne svesti kao posledicu promašaja, Jon Vinea se, po našem mišljenju, našao na granici realizma i egzistencijalizma. Odnos između realnog i čudnog, između prirodnog i natprirodnog proističe, zapravo, iz analize njegovih "slučajeva"

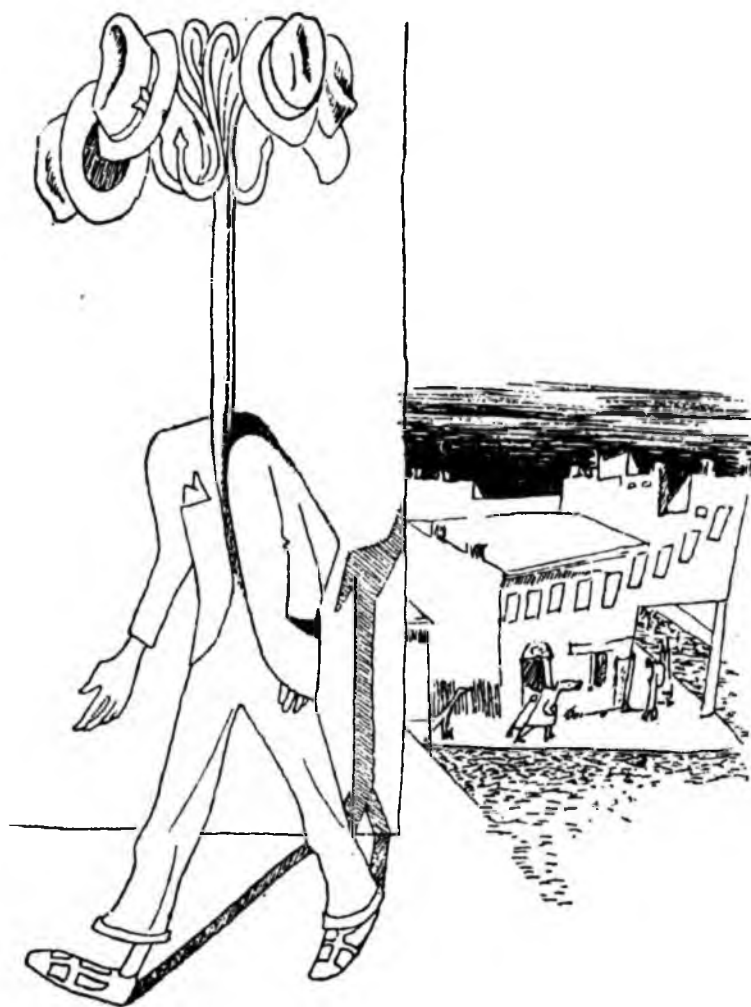
pomoću evociranja. U tom smislu, Tudor Vijanu konstatuje, pošto je uporedio Jona Vineu sa Argezijem, da "slike, čija je namera da daju unutrašnju karakterizaciju, predstavljaju oblast svojstvenu Vinci na jednoj stilističkoj karti naše novije proze". Tako, zagušljiva usamljenost teče uporedo s nedostatkom zvuka: "Zvuk se spotakao među stvarima poput papirnog smotuljka na tepisima i divanima." Ili, pak, kad Darije otvori vrata prostorija, "moljci započinju svoj flanelski let kroz ustajali sumrak". U stvari, kod Vinee se može govoriti o *fantastici usamljenosti* junaka, s opisom njihovih osećanja i njihovih snova (ćutanje je opisano čak i u snovima: "Večernje ćutanje vladalo je svuda kuda je Darije prolazio, s praga na prag u tajnom traganju..."). Bezgranično subjektivno ne može više da se obuzda - Darijevo zlo preplavlja celu prirodu: "Njegovo bledilo dodirnu vrt poput mane, ugasi bunare, uspori ritmove." U skladu s bodlerovskim *correspondances*, sonorne ili taktilne vrednosti oslonac su slikama: Vinea na taj način pomera fantastiku ka zonama poematskog.

Maks Bleher

Može se uočiti da Maks Bleher (Max Blecher, 1909-1938), kao i Emil Bota, preuzimaju "sinestetički" stil Jona Vinee, ali i da ga dovode do same krajnosti, tako da njihova proza, *ne* baveći se toliko *predstavljanjem* (a reprezentom) koliko *prikazivanjem* (a prezentom), uz skoro potpuno odsustvo stvarnosti kao referencijalne tačke, postaje proza poetske fakture.

Nesklon bilo kakvoj transcendentalnosti, Maks Bleher, pisac čiji se život tragično ugasio u 29. godini, u svom delu *Događaji iz neposredne nestvarnosti (Întâmplări din irealitatea imediată)*, napisanom u obliku intimnog dnevnika, predstavlja jednu sludujuću realnost, koju čine projekcija unutrašnje praznine, predosećaji i anksioznost:

"U antreu je jedna žena prala rublje. Hodnik je mirisao na ced. Krenuh uz stepenice i žena mi ne reče u početku ništa, zatim, kada stigoh do polovine stepeništa, okrenu glavu za mnom i promrmlja, više za sebe: 'Aha... došao si...', zamenivši me sigurno s nekim poznatim. Mnogo kasnije, kad sam se setio tog detalja, ženine reči mi nisu izgledale tako jednostavne: beše možda u ponekoj od njih najava neke fatalnosti, koja je vladala mojom rastrzanošću, reči koje su mi kroz usta



pralje najavljivale da su mesta mojih avantura bila unapred označena i da mi je bilo suđeno da upadam u njih kao u dobro postavljene klopke. "Aha!... došao si", rekla bi moja sudba, "došao si zato što je trebalo da dođeš, zato što nisi mogao da pobegneš..."

Osećanje anksioznosti je, u stvari, ono što pretvara realnost u *irealnost*. Iako Maks Bleher, u jednom pismu upućenom Saši Pani, veli:

"Ideal pisanja bio bi za mene prenošenje visoke tenzije u književnost, poput one koja zrači sa slika Salvadora Dalija. Eto šta bih hteo da ostvarim tu hladnu demenciju, savršeno čitljivu i esencijalnu."²⁰

Kritičar Ov. S. Krohmalničanu otkriva u prvom redu sposobnost autora "da se smesti u nesreću, da je prihvati kao uslov tekućeg života". Anksioznost nesreće koja prati ovog autora prelazi liniju razgraničenja između realnog i metafizičkog. Iskrivljenje prirodnog nastaje ovde više u smislu bizarnog, koje je rezultat projektovanja podataka percepcije u oniričko i u halucinaciju. Evo, na primer, jednog opisa tipičnog za ovog pisca, opisa zasnovanog na (simboličkom!) motivu blata:

"Padala je sitna kiša napolju i nije prestajala čitava tri dana.

Na dan sahrane blato je bilo agresivnije i prljavije nego ikada. Većtar je udarao rafalima vode po krovu i po prozorima [...] U kancelariji starog Vebera sve je bilo razbacano i sklonjeno u stranu da bi se napravilo mesta za mrtvački sanduk; blato je prodirući pobednički ulazilo u prostorije, kao neka hidra s bezbrojnim protoplazmatičnim produžecima. Dobro sam video kako se prostire po zidovima, penje po ljudima, diže uz stepenice i pokušava da se uspenetra na mrtvački sanduk."

Kod Blehera, strukturalno srodnog Kafki, okolne stvari nisu neutralne, već terorišu pisca svojom agresivnošću, "zlobom", postavljanjem raznih klopki. To je bilo uočljivo i pre nego što je njegova teška bolest uzela maha.²¹

²⁰ Cf. Sergiu Pavel Dan, *op.cit.*, 308.

²¹ Maks Bleher je patio od tuberkuloze kostiju te je najveći deo života proveo u gipsanom koritu. Vid. potresan opis u: Ov. S. Krohmalniceanu, *op.cit.*, 507.

Knjigama koje je ostavio (*Događaji iz neposredne stvarnosti - În-tâmplări din irealitatea imediată*, 1935; *Srca s ožiljcima - Înimi cicatrizate*, 1936, i *Osvetljena jazbina - Vizuina luminată*, štampana posmrtno 1971. godine), Bleher se svrstava među najznačajnije predstavnike "fantastike blizine", umetnosti minucioznog opisivanja banalnog, obzvučenih i isluženih stvari, stvarnosti koja postaje halucinantna u trenutku kad ponestane nade u budućnost.

Emil Bota

Kao i kod Blehera, groteskno i apsurdno egzistencijalističkog tipa sreću se u delu *Trut (Trântorul*, 1938) Emila Bote (1911-1977). Glavni junak, "trut", zapravo je pesnik, neshvaćeni tumač velikih tajni. Za razliku od Vinee i Blehera, ovaj Botin junak se ne zatvara sam, jer samoća (to je velika Botina tema) predstavlja unutrašnju reakciju na spoljne događaje. Rešivši da se, ipak, pomiri sa svetom i da začne dete kome se beskrajno raduje, "trut" doznaje, prilikom smrti svoje supruge, da je otac deteta neko drugi. Naracija, međutim, koja je ovde možda najkohorentnija, nije kod Bote obavezna, jer drugi prozni radovi iz ove zbirke stavljaju akcenat na duševno stanje, koje je često opisano kriптиčkim jezikom psihičkog automatizma ili asociiranim poetskim slikama. Emil Bota, koji je i pesnik, u prozi je vrlo blizu pocziji:

"Vazduh je misteriozan, nabijen elektricitetom, i atomi znaju štošta, sprema se jedan atentat, jedno stravično ubistvo. Ubice će mu njevito skočiti na grbaču grada, ugušiće ga jastucima oblaka, nebo će se spustiti kao tavanica malo niže, sve niže. Zajecao sam? Ili je to kiša koja mi se divljački ruši niz obraze, kiša s ukusom divljih kupina, suza." (*Najjače - Cel mai tare*)

Svojim retorskim manirom Emil Bota istražuje i reaktualizuje zone romantizma²² koje rumunska književnost nije obrađivala takva je, na primer, lakrdijaška i ozbiljna hipostaza engleskog romantizma, prilagođenog, naravno, modernizmu. I ostale dve zbirke *Pomračeni april (Întunecatul april*, 1937) i *Parče raja (Pe o gură de rai*, 1943)

²² Slučaj Emila Bote nije usamljen. U istom periodu, Aleksandru Filipide je izveo sličan poduhvat osvrćući se na romantizam, i poistovećujući ga sa fundamentalnim ljudskim stavom.

otkrivaju sklonost autora ka fantastici blizine, koja je na razmeđi karikaturalne groteske i egzistencijalističkog apsurdna. Kao i kod Blehera, lirsko Ja, koje se identifikuje s empirijskim, ostavlja izbrzdane tragove pesimizma i očaja.

Đelu Naum

Proza najvećeg rumunskog nadrealističkog pesnika svetskog glasa Đelu Nauma (Gellu Naum, 1915) nije samo pokušaj inicijatičke transpozicije autobiografije, već i pravi traktat o opštenju sa sobom i sa svetom u kome *shvatanje* stvari zauzima centralno mesto. U romanu *Zenobia* (1985), čije je imaginativno i ideatično tkivo veoma konzistentno, autor konstatuje:

"... svaki čovek saopštava svoje zablude kako ume, a one uvek sadrže mrvicu istine; drugi shvataju koliko mogu; svako kazuje manje nego što shvata a shvata više nego što mu se kaže, a ono što shvata ne kazuje mu se, zato ono što mu se kaže ne shvata, i tako dalje."

Napor shvatanja koji se poistovećuje sa estetskim činom predstavlja, u isti mah, mogućnost efektivnog ukidanja granica između života i književnosti, kao i između svesnog i nesvesnog. Pod vidom fantastičnog romana, s događajima koji su na granici između mogućeg, nemogućeg i poetskog, roman *Zenobia* potvrđuje široku autorovu crudiciju, koja se ipak ne predočava eksplicitno. Poznavalac disciplina joge,²³ na primer, ili tibetanskih posvećenika kao što je veliki Milarepa, autor prenosi to iskustvo u romane propuštajući ga kroz jedan strogo lični filter. Tako, na primer, u fragmentu koji ćemo citirati, *krug* koji se samo usputno pominje predstavlja verovatno krug reinkarnacija - "samsaru", koji mogu da razbiju samo inicirani kako bi dosegli oslobođenje "mokša":

"Živimo i gamižemo svi na istoj krhkoj opni: eto, ja, na primer, ako bi se Jason složio, ako bi se Petar složio i ako bi gospodin Sima odobrio, jer mi se čini da je kiša prestala, krenuo bih odavde sa Zenobijom, koju volim nezamislivo mnogo; išao bih s njom, onako, *na kraj*

²³ Prilikom ličnog susreta sa autorom 1985. godine, imali smo priliku da se uverimo da mu je poznat značaj koji u takvim vežbama imaju različiti položaji šaka i prstiju takozvane "mudre".

sveta, odnosno ne, negde bliže, do nekih mesta meni znanih; tako bi se razbio *krug* koji nam sada preti i mogli bismo da gamižemo zajedno ili razdvojeni među crnim stenama; a vi, Jasone, mogli biste da idete dovraga!" (n.p.)



Pošto inicijacija pretpostavlja i učenje koje je kanalisano radi postizanja nekih stanja "epifanije", otkrovenja, načina na koje "osetljiva bića" shvataju osetljivi svet, ovaj roman može da se posmatra i iz ugla doktrinarne fantastike. Za razliku, međutim, od dela koja pripadaju tom žanru fantastike, diskretnost književnih prosedea, veliki umetnički rafinman, kao i nedorečene stvari, uključuju ovaj roman u sferu poetske fantastike. S druge strane, nadovezujući se na svoju nadrealističku poetiku, Đelu Naum se u ovom romanu bavi problemom hazarda (i sa stanovišta poetskog i empirijskog, budući da se kod njega

ta dva aspekta bitno ne razlikuju). Hazard je za autora neka vrsta "instrumenta" pomoću koga priroda pomaže "osetljivim individuama" da proniknu u njene tajne, neka vrsta pukotine u profanoj egzistenciji kroz koju se može zaviriti u skriveni poredak stvari, čime se doprinosi nekom mogućem dubljem *shvatanju* stvari. Ali, hazard isto tako predstavlja igru, jedno uronjavanje u svet mogućnosti i verovatnoće, neku vrstu bežanja od izvesnosti i od doktrine, istovremeno:

"... a ako smo se, jednom ili dvaput ubacivši žeton u kutiju javnog telefona ili vage, našli s krilom punim sitnine, to je nama priredena jedna igra: videli smo da se može, i ne čudeći se i ne ponavljajući, dopustili smo da se može."

Konstatujući da koincidencije predstavljaju jednu stvarnost, autor opisuje događaje, fundamentalno slične: bacajući kocke, primetio je da je bilo dana kad je dobijao upravo one brojeve na koje bi pomislio pre bacanja. Objašnjenje tog uspeha moglo bi, takode, da se potraži u autorovoj sposobnosti da postigne neka stanja slična onima u disciplinama joge.

Ako je Mirča Elijade u svojim naučnim radovima govorio o teorijskom aspektu joge, Đelu Naum izlaže (ali ne sasvim otvoreno) izvesne empirijske aspekte vezane za senzibilnost, koji se mogu shvatiti i kao obična, prirodna predispozicija nekih ljudi.

"Sve se odvijalo po zakonima jedne čudne, aktivne bezbrižnosti; zahvaljujući njoj, najvažniji gestovi dobijali su težinu kada su granice svesne volje postajale sve manje stabilne [...] beše to jedno fluidno prilagodavanje, u kome se običan život nije nimalo razlikovao od pre-dosećanog života."

"Autobiografija" se, prema tome, kroz sitnice kojima je opterećena, predstavlja kao neka vrsta intimnog dnevnika bez datuma ne zato što je autor iz nemara propustio da ih označi, već zato što "sitni događaji" o kojima je reč dobijaju težinu večnih senzacija, senzacija koje su na granici između vremena i bezvremenskog, između svesnog i podsvesnog, integrišući se u širem protoku kolektivnog nesvesnog o kome je govorio Jung.

"Dabome, govorim samo ono što pristaje, to jest, stvari koje su naizgled sitne i beznačajne, svestan da ponekad izgleda kao da su čak i

one prisilno nametnute, jer to je njihov način da se daju videti; to je kao da ti je, dok pokušavaš rečima da predstaviš planinu s njenim lavinama, dato da prikažeš samo jedan kamenčić ili maglu nad ušćem provalije; ali, ubeđen sam da čak i u njihovom ćutanju može ponekad da se razabere huk uklještenosti između vrha i ambisa."

Ako se na prvi pogled može učiniti da su, iza poetskog oreola koji nose, "stvari naizgled beznačajne" zapravo neka vrsta sredstva za literarizaciju. Đelu Naum iznenađuje čitaoca obrtanjem planova, citiranjem nekih "realnih fragmenata" iz života, autentičnih isečaka iz novina. Na primer:

"Mark de Maere, koji je 105 dana ležao u posebno pripremljenom mrtvačkom sanduku, na 1.50 m dubine, priprema se da u sličnim uslovima izdrži 206 dana."

Ili:

"U Holandiji, u cirkusu Renc, tigrica je okotila dva tigrića čiji je otac jedan lav."

Ili:

"Na godišnjem takmičenju za najlepše brkove, u Montemesoli, pobedio je Grk Nikolas Stasinov, vlasnik brkova dugih 60 cm."

Ti stvarni događaji iz novina saopštavaju o naizgled besmislenim uspesima i čitaocu izgledaju mnogo fantastičnije nego obična priča romana. Prenoseći te isečke, Đelu Naum još jednom postavlja problem prividne besmislenosti postojanja i ukazuje na to da suštinu umetnosti, kao i sam život, čini čudo življenja. Kao i u poetskoj prozi iz zbirke *Poetizujte, poetizujte* (*Poetizati, poetizati*, 1970), autor ustaje protiv opšteg, dogmatskog shvatanja o domenu rezervisanom za "realnost" i domenu rezervisanom za "fikciju". Smatrajući ovu vrstu događaja kao jedine stvari koje se "događaju" na svetu, autor, čitajući novine, konstatuje

"... istrajno siromaštvo kolektivnog fabuloznog, ako se tako mogu izraziti: sem nekoliko sasvim malobrojnih i starih opsesija, izuzetno oskudan broj novosti pokazuje da je to bio trenutak kad se ova oblast (žurnalistike) našla u stanju zaglibljenosti."

Siromaštvo preokupacija i redukcionizam novinske optike autor smatra za "monstruožnu vulgarnost i pornografiju" pornografiju koja "nema ničeg zajedničkog sa seksualnošću, za koju je bila vezana vekovima, samo da bi čoveku ogadila jednu od poslednjih šansi da ponovo oseti izgubljeni povetarac početaka".

U tom kontekstu, vest o dečaku koji je pojeo bicikl od 7 kilograma ili o zvezdi koja je eksplodirala pre 300 000 godina u sazvežđu Labuda, poslednji su obrasci stvarnosti koja se može uporediti, na primer, s jednim događajem (inače neverovatnim) iz autorove biografije - paljenjem šest leptirovih krilaca koja je, netaknuta, zaticao dva uzastopna dana na pragu svoje kuće. Fantastičnost ovog doživljaja odgovara shvatanju života čije su manifestacije i značenja neiscrpni.

"U početku sam tvrdoglavo pokušavao da razumem običan smisao reči, ali to je razumevanje moglo da dodirne samo odjeke prispele iz daleka, koji su jedva treperili, kao neki umirući zraci; vremenom su se objašnjenja pretvarala u kapijice novih klopki, rođenih iz njih samih."

Ovom vizijom, Đelu Naum se vezuje za rumunsku tradiciju shvatanja o postojanju Velike Tajne sveta, onakve kakvu srećemo kod Lučijana Blage i kod Mirče Elijadea. S druge strane, međutim, za razliku od njih, u delu *Zenobia* akcenat pada na stvarnost fantastičnog doživljaja, a roman, napisan u prvom licu, često dobijajući vid jedne izuzetne poeme u prozi, predstavlja živi dokaz "antipoetizacije" jer stvarnost je, po svojoj fantastici, i sama dovoljno poetična, pa tako čini izlišnim stvaranje veštačkih fantastičnih univerzuma.



ZAVRŠNA REČ

Danas se u svim rečnicima fantastične književnosti može naći da se fantastika, u svom stremljenju ka dubljem saznavanju sveta, suprotstavlja normama određenog vremena i "konačnom" - svojom oniričkom, intuitivnom i iracionalnom komponentom. Prateći izbliza epohu sa kojom evoluirala, fantastika predstavlja naličje teološkog, iluminističkog i spiritualističkog¹ diskursa i postoji samo zahvaljujući tom diskursu opovrgavajući ga iznutra. Ona se, prema tome, ponaša kao književni pravci koji se, bar u početku, potvrđuju činom suprotstavljanja staroj književnosti. Međutim, za razliku od drugih književnih struja, fantastiku odlikuje naglašavanje, kao i u poeziji, ontološke, ili čak gnoseološke komponente postojanja.

U rumunskoj književnosti, koja se ističe u oblasti poezije, fantastika nije morala da vodi "bitku" za afirmaciju, već bi se pre moglo reći da je u jednom opštem kontekstu, lirski obeleženom, bilo veoma teško otkriti je kao takvu. To bi, po našem mišljenju, bio razlog njene zakasnele recepcije.

Dugotrajni nedostatak jednog horizonta očekivanja fantastične književnosti, o čemu govori književna kritika, jeste činjenica. Istina je, međutim, i to da je u trenutku kad je o "horizontu očekivanja" moglo biti reći, taj horizont imao kao uzor zapadnjačku fantastiku, dosta drugačiju od one specifično rumunske. Postavlja se, dakle, pitanje: u čemu se sastoji razlika u koncepciji između evropske i rumunske fantastike?

1 Na primer, J.P. de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Bordas, Paris 1984. (AF); ili: Henry Lemaître, *Dictionnaire Bordas de littérature française ou francophone*, Bordas, Paris 1985.

U prvom redu, budući da je fantastika, kao što smo rekli, čin negiranja postojećih normi, ona se na evropskom planu nameće u osvit velikog romantičarskog prevrata i zauzima čvrst stav opozicije prema klasicizmu i racionalizmu. Ona se suprotstavlja kako teologiji, srozanoj na sladunjavo moralisanje, tako (što nije nimalo paradoksalno) i racionalističkim zaključcima koji su se izrodili u pozitivizam, pa čak i u neku vrstu pozitivističkog mističizma.²

Moglo bi se, prema tome, tvrditi da fantastika uopšte predstavlja čak neku vrstu avangarde ljudskog duha, izraz čovekove potrebe da se suprotstavi uhodanim načinima percepcije sveta. I ako bi se kao "stepeni" postepenog okoštavanja mogli označiti racionalizam i naturalizam, koji će na kraju kulminirati u pragmatizmu,³ koncepcija o svetu mogla bi se takođe definisati kao udaljavanje od ideje *istine* i njeno zamenjivanje idejom *stvarnosti* (na primer, Bergson, umesto termina *verité* koristi termin *réalité*⁴), a potom idejom *korisnosti* (*utilité* kod pragmatičara). Međutim, iako na evropskom planu predstavlja opoziciju prema racionalizmu, fantastika ipak nikada nije uspela da pobedi kao takva, kao samosvojan književni pravac, već je produžila samo čin protesta, jedan pandan romantičarskoj književnosti, ostajući zatvorena u domenu književnih motiva i ideja; jer, ni njen stav opozicije ne znači negaciju načina života, već samo pokušaj da se podriju široko rasprostranjene racionalističke ideje, koje su, ipak, postepeno puštale korene.

Rumunska književnost, međutim, u procesu sinhronizacije sa evropskom književnošću, ne samo da ne poznaje romantičarsku negaciju klasicizma, već, naprotiv, u stvaralaštvu velikih klasika dobija jedinstvena dela koja skladno kombinuju odlike oba pravca. Rumunska fantastika, posebno, budući da nije imala predmet osporavanja, ne raz-

2 Poznato je da se Ogist Kont (Auguste Conte) pred kraj života proglasio za "papu pozitivizma", predlažući u svojim "poslanicama" ruskom patrijarhu, kao i verskim vođama judaizma i islama, zasnivanje jedne sinkretičke religije na osnovama pozitivizma. U vezi sa teorijskim osnovama za takvu ideju, cf. pseudoreligijsko Kontovo delo *Catéchisme positiviste ou Sommaire exposition de la religion universelle*, Paris 1852.

3 Cf. René Guénon, *La Crise du monde moderne*, Gallimard, Paris 1983, 93-96.

4 Na primer, u Bergsonovom delu *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Felix Alcan, Paris 1932.

vija se u dela antiracionalističkog i antiklerikalnog karaktera (mračno i sablasno).

Ako su na Zapadu odlučujuću ulogu u davanju "podrške" fantastici i dobijanju te bitke imali, s jedne strane, nemački filozofski idealizam (kroz dela Kanta, Fihtea, Šelunga čije su ideje imale širok odjek u prvim decenijama prošlog veka), a, s druge strane, alhemičarska tradicija Srednje Evrope rumunska književnost je pronašla svoje izvore fantastike kombinujući te zapadne uticaje sa autohtonom mitsko-magijskom i folklorom tradicijom koja je još bila živa. Za razliku od Zapada, međutim, gde se kroz fantastiku uranjalo u zabranjenu zonu (još jedan motiv anksioznosti, u iščekivanju kazne) u rumunskoj književnosti takve "zone" su retke, a misterija, s aurom dvosmislenosti koju je sobom nosila, nema toliko ulogu da zaplaši koliko da otkrije drugo "lice" sveta, isto toliko "realno" kao i ono koje percipiramo. Zbog toga se u rumunskoj književnosti "senzacija" manje vezuje za negovanje enigme i tehnike "suspensa", a više za otkrivanje percepcije jednog višeg reda stvari, univerzalne tajne koja obuhvata i opipljivo i neopipljivo postojanje. Ako su senzacionalna fantastika ili fantastika tipa horora predstavljale reakciju suprotstavljanja okoštanim oblicima racionalističkog ili pozitivističkog razmišljanja, današnja rumunska fantastika, u krajnjoj instanci, stremi tome da tipično književnim sredstvima otkrije podeljenu prirodu ljudskog mentaliteta. Podudarno sa stavovima mnogih današnjih naučnika,⁵ antropologa kulture, podzemni tok savremene rumunske fantastike dovodi se u vezu s konstatacijom o razdvajanju naivnog realizma i prividno očiglednih ubedenja, s jedne strane, i apstraktnog razmišljanja, s druge strane. Iako je ograničenost čula u pogledu spoznaje sveta očigledna,⁶ i mada je Ajnštajn u ovom veku odredio jednačinu mase i energije (sa svim kobnim posledicama na praktičnom planu), ljudima je još uvek teško da shvate da jedno parče materije mogu činiti vibracije bez žica. Ti zaključci naučne prirode, mada dodatno ne osvetljavaju samu vrednost književnih tekstova kao takvih, ipak ističu činjenicu da je materijal koji

5 Rumunska fantastika je to činila i pre njih, kako smo to pokazali u poglavlju o Elijadiu.

6 Arthur Koestler, *Limitele omului și condiția sa*, u časopisu *Tribuna* 2/1991, 9.

i dalje "napaja" fantastiku razdvajanje razuma i vere, pri čemu je razum pod vlašću intelekta, a vera u vlasti emocija. S te tačke gledišta, rumunska fantastika sa svojom vizijom tih dveju ravni postojanja i "ljudske sudbine", kao i njihovim definisanjem kao "sakralne" i "profane ravni" jeste fantastika novog i produktivnog tipa.

Štaviše, može se tvrditi da rumunska fantastika, koja u XX veku doživljava veliki uspon, u isti mah predstavlja i jedan novi vid negiranja opštevažećih normi: ona se više ne suprotstavlja racionalizmu kao sistemu ideja, već kao načinu života; ona ne gradi svoj svet na temelju ideja koje kruže svetom, već na načinu mišljenja ljudi, prosečnih čitalaca, koji razmišljaju onako kako bi Dekart voleo da su ljudi u njegovu doba rasuđivali. Ako je fantastika u prošlosti udarala na crkveni moral i racionalizam kao ideje (a nije uspela da porazi te struje), nova rumunska fantastika pokušava da probudi u čoveku svest o tome da su njegov način života i razmišljanja degenerisani plod verskog sentimentalizma,⁷ i da ukaže na pragmatizam redukovano racionalizma.

Naša razmatranja o fantastici u rumunskoj književnosti ne vode zaključcima koji se fundamentalno suprotstavljaju teorijskim i kritičkim razmatranjima u našem veku. Naime, i nama je blisko uverenje da rumunskom duhu *nisu* svojstvene sklonosti ka mračnom i skrivenom, što opet ne znači da ovoj književnosti nedostaju fantastični tekstovi. Jer, u književnosti, uopšte uzcv, žanrovi ili načini uvek su podložni promenama i izmenama, upravo da bi bili životvorni: ako je, na primer, u svoje vreme Kornej pisao tragedije koje su bile koncipirane po normama drugačijim od Eshilovih, to ne znači da se Kornejeva dela ne mogu nazvati tragedijama. Životnost književnih dela uopšte, a fantastičnih posebno, ne oslanja se u nekoj naročitoj meri na prethodno nametnute norme, već prevashodno na autentičnost teksta, što je jedino merilo kad se na umu ima adekvatan sud o vrednosti. Stvarajući sebi jedno interno referentno polje - kako smo videli, dosta specifično - rumunska fantastična dela uspevaju da ostvare autentične efekte, i to ne

7 Čak i kad je reč o ateizmu kao što smo pokazali kod Elijadea; cf.: *Čovek i sveto*, u: *Mistika Istoka i Zapada*, Gornji Milanovac 1989, 13.

"bežeći" od istorije u dela strave, već često spuštajući se u individualnu svakodnevicu i otkrivajući njenu neobičnost. Neobičnost, kao stanje zbunjenosti pred zakonitostima sveta. Usvajajući sveobuhvatnu viziju vremena (kombinovanjem istorijskog s "nadistorijskim"), većina rumunskih fantastičnih dela uspeva da iza evocirajuće ili analitičke naracije (tako drage rumunskoj književnoj kritici) otkrije jednu kvalitativno novu viziju. Naime, ta dela uspevaju da izmire svakodnevnog čoveka s kolektivnim nesvesnim, odnosno sa svim onim što prethodi ličnoj istoriji ljudskog bića. Na taj način, rumunska fantastika obogaćuje empirijska saznanja dodatnim smislom, a tekstovi kao takvi, uređeni s višestrukom i simboličkom logikom, spajaju u umetničku celinu doživljaje svakodnevnih događaja i njihovo suptilno objašnjenje. Neobično, kao stalni pratilac fantastike, iskazuje se i u rumunskoj književnosti kao rezultat dvosmislenosti - i kada je reč o opisanim događajima i kad je u pitanju njihovo razjašnjavanje. S tom razlikom što u rumunskoj književnosti cilj dvosmislenosti nije, uopšteno govoreći, da prestravi, već da izrazi neprekidnu *zapitanost o egzistencijalnom statusu čoveka*. Posledice takve vizije manifestuju se na književnom planu u izvesnoj *promeni odnosa snaga između onoga "što jeste" i onoga što se "čini da jeste"*. Tako, ako je fantastika romantičarskog porekla negovala stvarnost kao san, u rumunskoj fantastici prevladavaju namere da se *san ili vizija potvrde kao stvarnost*. To je pokušaj da se dublje prodre u svakodnevno kako bi se u dnevnom i profanom iskustvu dešifrovalo sakralno. Rascep u percepciji stvarnosti, o kome govori književna kritika, sa svim "skandalom" koji se pri tom pretpostavlja, ne spada u košmarno, već u ontološku zbunjenost, jer se zapravo otkriva da *priroda ima više nivoa postojanja* (poput radio-talasa koji, s obzirom da imaju različite frekvencije, mogu neometano da zauzimaju isti prostor). Otkriva se takode činjenica da je vidljiva materija samo vid kosmičke energije. Zbog toga u najznačajnijim rumunskim fantastičnim delima - kod Mirče Elijadea ili Đelu Nauma, da se osvrnemo samo na ova dva primera - i sami *pojmovi stvarnosti i nadstvarnosti dobijaju novu sadržinu*, a prelazak iz jednog domena u drugi, budući da se obavlja neprimetno, poprima izgled "normalnog".

Ideja o različitim nivoima stvarnosti i postojanja može se naći i kod mnogih drugih rumunskih filozofa i umetnika. Na primer, pesnik i

filozof Lučijan Blaga (na sličnost njegove koncepcije sa Elijadeovom smo već ukazali), kao i poznati vajar Konstantin Brnkuš smatraju da postoji razlika između Ega i Sopstva i da samo uronjavanje u Sopstvo i tišinu omogućuje čoveku razumevanje misterije i jedinstva prirode, kao i njenih večnih simbola. "Ko ne izlazi iz Ega", kaže Brnkuš, "niti dodirne Apsolut, niti može odgonetati Život." Kao što i *moto* ove studije sugerise, sve što čovek želi da otkrije već se nalazi oko njega. Čovek je manje ili više svestan toga. Zašto bi se, inače, bavio fantastikom?

Ovaj rad je namerno zaobišao neke oblike fantastike apsurdnog tipa ili naučnu fantastiku. Prva od tih kategorija, koju maestralno predstavlja naročito Urmuz, spada u oblast književne avangarde, a tu se više ne može govoriti o nekom *odnosu* između realnosti i nadrealnosti iz kojeg bi proistekla ontološka dvosmislenost, već o opredeljenju za nadrealno; pa čak i s jezičke tačke gledišta, kod Urmuza dolazi do drastičnog raskida između stvarnosti, kao označenog, i jezika, kao znaka.

Kada je, pak, o naučnofantastičnim pričama reč, one se bave opisivanjem neke potencijalne stvarnosti koja nema veze sa svakodnevnim. U tom smislu, one su kao bajke i nisu uključene u ovu studiju iz razloga o kojima smo govorili u uvodu. S tom razlikom što, ako se svet opisan u bajkama može vrlo dobro definisati formulom "beše jednom", za naučnofantastične priče bi moglo važiti "biće jednom".



POGOVOR

POSTAVITI ISTINSKA PITANJA

Mariana Dan, intelektualni duh rumunskog porekla, koja živi u Beogradu i koja se tokom poslednje decenije posvetila izučavanju srpskog jezika i književnosti, pripremila je knjigu o fantastici u rumunskoj literaturi. Knjiga je ambiciozna, učena, smela u svojim idejama i u kritičarskoj maštovitosti. Autorka kreće izdaleka (od filozofije i, još dalje, od *mitova, znakova* i primordijalne tradicije), pod uticajem Mirče Elijadea, zacelo, i stiže do savremenih pisaca koji koriste fantastiku i formiraju odgovarajuću epsku tehniku. Razume se, nije to prvi put da se, u evropskoj kritici, otvara rasprava o ovoj temi. Tema fantastike u kritici i esejistici poslednjih godina često je prisutna i, u mnogim slučajevima, ona je prvenstvena. Od Rožea Kajoa do Cvetana Todorova i, od njih, do Irene Bezijer i, bliže nama, do belgijskih esejista, meditacije o fantastici u galopu pristižu u posleratnu kritičku misao. Temi se, po pravilu, pristupa iz dva ugla: (1) iz ugla književne istorije i (2) iz ugla književne teorije. Prvi nastoji da odredi mesto i oblike fantastike u evoluciji neke literature (po pravilu to je nacionalna književnost), a drugi definiše *diskurs* fantastike, njenu strukturu, modele, sistem njenog funkcionisanja, itd. Nepotrebno je kazati da su oba ova pristupa neophodna i da su recipročno uslovljena. Jer, svaka istorijska studija o fantastičnoj literaturi počinje (treba da počinje) definisanjem predmeta. Šta je fantastika? Kako se može definisati *fantastičnost* (termin je formiran ad hoc, analogno terminu *literarnost*), to jest ono nesvodivo u biću fantastike kao književnog roda? Evo ideje koja opsega, da ne kažem koja teroriše, današnjeg književnog istraživača fantastike. Ni Mariana Dan

nije zaobišla ovu plodotvornu ideju i, da bi iznašla svoje rešenje, ona upućuje na Mirču Elijadea, ide ka Bergsonu, ka indijskim učenjima, ka strukturalizmu, itd. To je gotovo obavezna duhovna putanja i iskušenje sveobuhvatnosti koje je, po sebi, izuzetno važno... Rasprava o fantastici postaje neizbežno rasprava o raspravama u vezi sa fantastičnim... Kad sve to pređemo, pitamo se: šta je to, na kraju krajeva, fantastična literatura? I sa odgovorom se okleva. Počesto, on uopšte i ne stiže... Uveren sam da se dvosmislenost koja prati koncept fantastičnog prenosi i u polje istraživanja kritike. I, ne samo da nije u pitanju poraz analitičkog duha, već se dvosmislenost pokazuje produktivnom. Ona održava kritičarski duh budrim, u stanju nepočina...

Sve ove ideje i dvosmislice nalazimo i u studiji koja je pred nama. Nalazimo još nešto, a to je dobro postavljanje problema i dobro postavljanje u problemu (rumunska fantastika) literature. Veliki rumunski kritičari (Lovinesku, Vijanu, Kalinesku) verovali su da rumunski pisac nema osećanje za fantastično. Bilo je dovoljno da se pojavi Elijade i da, nešto kasnije, stigne Vasile Vojkulesku kako bi se uvidelo da je mišljenje pomenutih kritičara pogrešno. I, istovremeno, kako bi se uvidelo da je fantastično drevno u jednoj prozi koja je bila poznata po svom realizmu. To je, doduše, jedna sporedna linija, jedna izdvojena boja, ali - ipak - to je boja važna za sliku, to je linija bez koje crtež nije celovit... Poznato je da sve što nije *realistično* ne mora biti *fantastično*. "Nerealizam" je sumnjiv pojam. Ni *realizam* nije posve pouzdana kategorija, jer je pojam od kojeg potiče ("realnost") i sam nepouzdan. Imao je pravo Nabokov kad kaže da *stvarnost*, nezavisno od značenja koja joj pridajemo, treba uvek pisati pod navodnicima... Fantastično, po mom mišljenju, nije kategorija *irealnog* ili *nerealnog*, već kategorija koja valorizuje nenormalno i normalno, nezakonitost i zakon, raskid (prema izrazu Rožea Kajoaa) sa "stvarnošću"... Najbolji autori fantastike nisu pisci "fantasti", već pisci koji su poznati po svom realizmu. Mislim tu, pored ostalih, na Poa, tvorca moderne fantastike, koji je njen neosporni model. U njegovim pričama fantastično proističe iz gomilanja racionalnog u egzistenciji, iz predimenzionirane logike... Ne isključujem, razume se, ni druge izvore i druge oblike moderne fantastike. Ni činjenicu da fantastika uvek uzima ponešto od *poetike* neke književne škole, od romantizma do postmodernizma. Uvek sam, međutim,

oprezan kada je reč o onirizmu, fantaziji, lirskim zastranjivanjima... Gotovo sam siguran da ove lepe metode ne ulaze u prostor fantastičnog. To je neumoljiv prostor, s veoma pouzdanim zakonima u okviru jedne dvosmislene kategorije... Fasciniran Magritovim slikarstvom, sklon sam da kažem: moderna fantastika je, pre svega, veština čudesnih koincidencija... Dovoljno je da iz para starih, iscepanih cipela provire prsti jednog nevidljivog čoveka da bi utisak (ili, ako hoćete, doživljaj) fantastičnog naprosto buknuo. Ili da pokraj lava stoje jedan miran, hladan i bezličan klavir ili stolica Luja XV. pa da naša imaginacija uoči u banalnoj stvarnosti jednu drugu relaciju, tajnovitu i suštastvenu. U stvari, relaciju koja sugerise onu "fantastičnost" o kojoj je bilo reči.

Autorka ove knjige otvara jedno novo poglavlje, do sada još neproučeno, u vezi sa specifičnostima rumunske fantastike u poređenju sa književnom fantastikom Zapadne Evrope. Data je tema za razmišljanje koja zavređuje našu pažnju. Mariana Dan kaže: u rumunskoj književnoj fantastici nedostaje nijansa "horora", koju obilato susrećemo u književnoj fantastici na Zapadu. Sklon sam da joj dam za pravo. To nije jedina njena posebnost, ali predstavlja element o kome treba raspravljati. Sugerisao bih joj da pomenutu temu razvije dalje, u ovom ili nekom drugom spisu, šireći oblast istraživanja balkanskih kultura (pokazatelji koji već postoje u knjizi što je pred nama dosta obećavaju u tom smislu). Uveren sam da *Balkanija* (prostor evropskog jugoistoka) ima snažnu tradiciju fantastike. Kad sam nedavno obišao muzeje i nekoliko slikarskih ateljea u Beogradu, bio sam iznenađen otkrićem da je izuzetna umetnost fantastike postojala i danas postoji u ovoj evropskoj duhovnoj zoni... Jedna od polaznih tačaka u mogućoj komparativnoj studiji mogla bi da bude *metafizika istoka*... zasnovana, sledeći misao Naja Joneskua (Nae Ionescu), profesora Mirče Elijadea i Emila Čorana, na *poimanju* i *življenju* na relaciji između pojedinca i univerzuma... Iz toga bi mogla proisteći i određena ideja o fantastičnom.

U svakom slučaju, ova izvanredna knjiga gospođe Mariane Dan je svojevrсна sinteza koja daje neiscrпne teme za razmišljanje. Za ono što je, po Malrou, suštinsko u oblasti humanističkog. Jer, u složenom modernom i postmodernom svetu važno je ne nuditi rešenja (koja su, uostalom, samo provizorna), već postavljati pitanja... Dodao bih tome:

postavljati dobra pitanja, to jest ne ona koja zatvaraju, već ona koja otvaraju predmet istraživanja... Upravo ono što i čini, ponavljam to, ova suptilna, umna gospoda...

Bukurešt, jula 1995.

Akademik Euden Simion

S rumunskog preveo:
Adam Puslojić



FANTASTIC IN ROMANIAN LITERATURE

*"You wouldn't have looked for me
- if you had not found me, long ago!..."*

Constantin Brâncuși

SUMMARY

The existence or not of fantastic literature in the sphere of Romanian literature in general is a question that has preoccupied many renowned Romanian literary critics, such as: George Călinescu, Eugen Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Alexandru Phillipide, Adrian Marino, etc. They gave the question negative answers, by using different arguments, i.e.: having got enough qualities, Romanian literature should not claim an additional - fantastic genre, or, Romanian fantastic literature is mainly mimetic; or, they would simply assert that, as critics, they did not like that type of literature, etc.

It is a fact that the Romanian Latin spirit is more inclined to balance and rational clarity than to the mystery of the chimeras. It is also a fact that, with the exception of a few writers, there are no specialized authors of fantastic literature, although there is a great number of narrations which, in our opinion, are fantastic narrations.

The question of the existence or not of a fantastic Romanian literature is a false question. Such a conclusion proceeds from the originality of the Romanian fantastic narrations as compared to the Western models. On the other hand, the strength of a culture lies in the variety of its preoccupations. As French writers (who also possess the Latin spirit), such as Prosper Mérimée, Balzac, Maupassant, were not only writers of fantastic works, but also great realistic novelists, the same is valid for Romanian literature, where the authors of the fantastic works are the very classics of Romanian literature, e.g.: Ion Luca Caragiale.

Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Matei Caragiale, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Gellu Naum, etc.

In our opinion, the difficulty of recognizing a fantastic tale is two-fold. On the one hand, it is tied to the nature of the fantastic works, which are very varied, ranging from fairy tales, metaphysical stories or different texts with philosophical echoes to adventure stories, parables, or stories the intention of which is to terrify, to produce a "cloak-and-dagger" atmosphere. That is why modern definitions of the fantastic begin by dividing the concept of fantastic into its constitutive notions. Dealing with the most varied forms of the imaginary, such as: the strange, the fairy, the fabulous, the miraculous, the SF, etc., fantastic literature has the possibility of infinite combinations of these forms. It is this variety of thought and means of expression that makes it difficult to establish precisely what fantastic literature is. On the other hand, the difficulty also lies in the very definition of the notion of fantastic narrations which are usually considered by opposition to the realistic ones.

If the imaginary is by definition taken for real in all realistic narrations, fantastic narrations throw an additional shadow of suspicion on the described reality, while the reader remains uncertain as to the kind of interpretation he should give to the strange events he was presented.

The reader's "*suspicion*" or "*indecision*" are with Tzvetan Todorov (the well-known author of *Introduction to Fantastic Literature*) key words to the establishing of the status of a fantastic narration. In his opinion, if the reader finds a clear explanation within the narration, that means that the work is not a fantastic one: it might be a *strange* narration if the explanation or the key to the events is a rational one, or a *marvelous* narration if the explanation is a supernatural one, like in fairy tales, for example. It seems that the basic criterion of a fantastic narration is the *interference between the natural and supernatural*, and not the mere dealing with either of the spheres separately.

In the opinion of Nicolae Manolescu, a Romanian literary critic, fantastic narrations can be divided into three groups, according to the signals they comprise. In the first group, the "once-upon-a-time" stories contain narrative formulas (signals) drawing obviously the attention to the fact that the marvelous events are totally separated from everyday

life, like "water and oil", i.e. in fairy tales. In the second group of narrations, the signal is revealed towards the end of the story in the form of an explanation of the events (like in thrillers), enabling a gradation of the reader's expectation. E.A. Poe's stories have remained a model in this respect. There is a third category of stories, lacking any signal as to what explanation should be given to the events, even if an interference of natural and supernatural took place. The stories of Mircea Eliade or Gellu Naum are the adequate examples for this manner of writing. In our opinion, the first group of stories, the marvelous ones, should be excluded from the realm of fantastic literature, while the last two groups belong to it, due to the relation and interference between the two realms. That is why we consider Tzvetan Todorov's opinion questionable as far as the "strange" narrations are concerned. Regarding the fact that fantastic narrations *do deal* with unusual facts, all types of fantastic stories are, more or less, strange, whether they offer a "realistic" explanation or not.

In the fantastic stories the nature of the described events might be presented as belonging to the external sphere of the "objective" reality, or to the sphere of hallucination, of psychic unrest. In the latest case, the fantastic effect results from a confrontation between reality and illusion, and the impossibility of making a clear-cut distinction between them. Modern literature offers a whole range of such texts which, laying stress upon the inner vision of the individual, encompass poetic expression and imagery.

It becomes clear at this point that fantastic literature is a subtle literature of accents which, putting aside the vertical relation between language and reality, establishes a new set of horizontal conventions, the aim of which is to adjust to the communication of the fantastic. The main condition is the building (unlike fairy tales) of a textual world which is *reliable*. That is why witnesses of the events, documents, realistic descriptions, etc. are present in order to persuade of the fact that, although unusual, the events are still possible and true. The fantastic discourse is thus built on the contrast between the authentically presented events and their unusual nature (which differs from the common *Weltanschauung*). This contrast stresses *the possibility that the world may be different from the way it is usually looked at and perceived*.

That is why most of the fantastic narrations aim at *widening the horizon of the "possible"*, having an important gnoseological side. It is, in our opinion, less important if the acknowledgement of a "wider" world becomes evident as a shock, by terrifying the reader, or not. *Fear*, as we see it, is a *mere effect* of the fantastic narrations, and is not an obligatory element, as it is usually the case of Romanian fantastic literature.

Romanian fantastic literature, structurally in contrast with the common *Weltanschauung*, has been tied to its favourite sources of inspiration from the very beginning. There is a fantastic literature of folk inspiration, present also in the works of contemporary writers; there is the "common" type of fantastic works of strong realistic inspiration; and, *Romanian fantastic literature is the most original in the realm of meditative or philosophical works with wide cognitive implications, the extension of which are the works belonging to the poetical fantastic.*

Romanian literature has a very rich *folk literature* which was discovered during Romanticism, as it had been the case of other literatures as well. At that time, ceasing to believe in the supernatural or sensational, people replaced myth with the legendary narration which brings men in contact with a supernatural world. Unlike myth, where the stress is on typical situations, legend insists on the supernatural adventure. This is also the moment when in the *Weltanschauung* the stress was shifted from the opposition *sacred/profane* to the opposition *imaginary/rational*.

Gala Galaction, Ion Agârbiceanu, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu, and Ștefan Bănulescu are the main representatives of this type of fantastic works, which emphasize the opposition between the archaic and the modern ways of thinking. They interrupt the determinist discourse in favour of a symbolical one. The story itself becomes important, and not its end. These fantastic narrations point to the subtle relation between the microcosm and macrocosm which is the basis of all magical practices, still alive in some parts of Romania. The indecision as to what interpretation is to be given to the strange relation between the ancient practices and their real effect is the main source of the fantastic here.

The fact that great realistic writers are frequently well-known authors of fantastic texts might only apparently be a paradox. Reliability is even with Aristotle a necessary feature of a work of art, which stands even before reality. It is thus better to present reliable imaginary events than unreliable true events. The criterion for a work of art to be "true" is consequently shifted from the ontological possibility to the ontological reliability, which stands for the main support of the fantastic texts. We have noticed that there are two types of such fantastic works in Romanian literature. The first type includes gradation with Gothic motives, while the second is represented by the "inner" fantastic where the psychology of the character plays the main part. Satanism is with I.L. Caragiale and Cezar Petrescu a characteristic both of the narration and the characters, while I. Minulescu, A. Maniu, V. Beneş, Al. Philipide and O. Lemnaru offer different variants of the strange or "cloak and dagger"-situations.

If the works presented previously stress fantastic, horror effects, the meditative fantastic opens towards the simultaneous existence of a world which is parallel with the one we are aware of. M. Eminescu, L. Rebreanu, M. Eliade, L. Fulga are the main authors of this type of the fantastic which represents, by its ambiguity on the one hand, and reliability on the other, the main fantastic in Romanian literature. It is *a specific kind of literature which, deprived of the fearful, explores the borders of the sacred and the profane*. Including an important gnoscological aspect, aiming at broadening man's knowledge, it deals with the very mystery of the world and the possibility of unraveling it. However, these works do not offer a coherent conception of the world, and have no scientific intentions, their ultimate aim being artistic.

M. Eminescu and M. Eliade are authors of fantastic works which undoubtedly belong to the world literature by their value, while M. Eliade has written his fantastic texts (unlike his scholarly works) in Romanian, his mother tongue, which is "the language in which he dreams".

The poetical fantastic is, in our opinion, an extension of the meditative one, being also tied to the fantastic literature of folk inspiration. Namely, the "Romanian reality" seems to be apprehended by the majority of Romanian fantastic writers as a "mioritic reality" (*Miorița* is a popular Romanian ballad in which *death is experienced* by the main hero as a continuation of life, *as uniting the individual with the cosmos*, while physical life and death are part of the universal life). Consequently, the texts belonging to the poetical fantastic comprehend life as a unitary phenomenon, the borders of which are barely definable, if at all. The psychology of the individual, the objective reality, the subjective projections, "this" or "that" world - are categories escaping any definition. On the other hand, the poetical fantastic implies the existence of a Great Mystery which permeates the world becoming the real hero of the texts we have in view, while the characters are less important than the very artistic atmosphere of the strange narrations. It is this high level of the artistic which defines these texts in opposition with the meditative fantastic where the stress is on cognition. Unlike the fantastic of the meditative type where the relation and, after all, the unity between the individual and the cosmos is stressed, the poetical fantastic builds a sort of a "textual cosmos". Lucidity, which is requested by the reliability of any fantastic discourse, is only imitated here by what we have called "allogical" discourse which does not negate the meaning, but multiplies it. While the logical discourse becomes allogical, the determinist (cause-effect) relation between the events turns into a symbolical discourse, like in poetry. The reader is inclined to believe that the key to the world mystery is within the very text, which thus becomes a "projection" of the universe, itself full of symbols.

The fact must be underlined that the meditative fantastic texts, and those of the poetical type, are not essentially different in the relation they establish between the sacred and profane planes. The difference lies only in the "extroversion" (in the first case) or "introversion" (in the second) of the narration. The fantastic effect is produced at the point where a certain event meets its echo within a character, or within the narrator himself. Matei Caragiale, and especially Max Blecher, Ion Vinea, Emil Botta, Gellu Naum are great authors, not at all inclined to the mystic. Unlike with Eliade, for example, where the sacred dimen-

sion was hidden in the profane one, with Gellu Naum the profane is built on epiphany: the minor but strange events from reality, which the author has taken from newspapers (like, for example, the existence of green plants in a completely dark cave), are more fantastic than an entire novel. *The existence itself is fantastic, as it implies the miracle of living.* Paradoxically, the poetical fantastic leads thus to the conclusion that reality itself is poetical enough (thanks to its mysteries) to be only "transcribed" without additional poetization.

The final chapter deals with a parallel between fantastic literature in Romania, and in the West, where the definitions of the fantastic were given.

Generally speaking, the main characteristic of fantastic literature is the fact that it opposes the accepted view of the world at the moment it is written. Consequently, in the West, fantastic literature (which was born at the beginning of Romanticism) has established a model by opposing both to the Church and Rationalism. Romanian fantastic literature is not antirationalist, anticlassical; nor permeated with fear, which is the reverse of guilt (towards the Church, for example) as the spiritual background of Romania has been different in terms of history and culture. On the other hand, fantastic literature of the Western type has not found an adequate "horizon of expectations" in Romania and was, consequently, subject to a late reception. It is mainly the conflict between intellect and emotions, between reason and faith which, when transposed into the dualism of the sacred and profane planes, produces an entirely new type of fantastic. It is not so much the rationalism as a system of ideas that the Romanian fantastic literature opposes, but rationalism as a way of life.

The definitions of the fantastic literature, which have been accepted by literary theory and criticism, are also subject to change, if the continuous evolution of the fantastic is considered, which goes hand in hand with the accepted *Weltanschauung* (by being its reverse).

In our opinion, the main difference between the fantastic as it is generally accepted and the Romanian one lies in the fact that, in the first case, the theme of "reality as a dream" is dealt with (a very fre-

quent Romantic theme), while *in Romanian literature dream or vision are part of reality*. Reason and faith, intellect and emotions, matter and spirit are no longer related in terms of opposition, and the "wholistic" view of the world goes so far that one could ponder on the fact that *visible matter is only an aspect of cosmic energy*, that all the aspects of reality belong to the same world. *Space and time are somehow relative*, like in Einstein's theory. The consequence of this view is the presence of the sacred in everyday life, as well as the replacing of "horror" scenes with ontological perplexity and indecision of the characters, who suddenly become aware of the fact that *nature has got a whole range of levels of existence* (like the radio waves which, having different wave lengths, may occupy the same space). That is why, with Gellu Naum or Mircea Eliade, for example, the very notions of reality and surreality are invested with a new meaning; as the different levels of reality are all so natural, it is very difficult to precise the border between them.

This idea has inspired many other Romanian philosophers and artists, like Lucian Blaga and Constantin Brăncuși for instance, who have also pointed to the fact that *one has to renounce his Ego and plunge into his Self in order to understand the mystery and unity of nature, and its eternal symbols*. The point is, as the very motto of this work suggests, that everything to be discovered by man is just around him and at hand. Man is more or less aware of it. Otherwise, why should he approach fantastic at all?

Virtually fantastic literature of the absurd type (present as well in Romanian literature) was excluded from our research as it completely breaks the relation between the function of words as linguistic signs and their meaning. SF literature is not the subject of this work because it is structurally similar to fairy tales: the "once-upon-a-time" formula of the fairy tale is implicitly preserved while the action of the narration is usually projected into the future.

IZVORI I LITERATURA

Antologije:

Roumanian Fantastic Tales, Editura Minerva, București 1981.

Masca. Proză fantastică românească, I-II, Editura Minerva, București 1982.

Récits insolites de Mihai Eminescu à Ana Blandiana, Editura Minerva, București 1983.

Antologia nuvelei românești. De la C. Negruzzi la M. Eliade, Editura Albatros, București 1990.

Autori:

Agârbiceanu, Ion, *Nuvele. Povestiri*, I-II, Editura Minerva, București 1982.

Bănulescu, Ștefan, *Iarna bărbaților*, Editura pentru literatură, București 1966.

Bănulescu, Ștefan, *Iarna Bărbaților. Nuvele*, Editura Eminescu, București 1985.

Bănulescu, Ștefan, *Cartea Milionarului*, Editura Minerva, București 1977.

Blecher, Max, *Întîmplări din irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, Editura Minerva, București 1970.

Blecher, Max, *Vizuina luminată*, Editura Cartea românească, București 1971.

Botta, Emil, *Trântorul*, Editura pentru literatură, București 1967.

Caragiale, Ion Luca, *Opere*, I-IV, Editura pentru literatură, București 1962.

Caragiale, Mateiu, I., *Craii de Curtea Veche*, Editura Tineretului, București 1965.

- Caragiale, Matei I., *Pajere. Remember. Craii de Curtea Veche. Sub pecetea tainei*, Editura pentru literatura, București 1965.
- Eliade, Mircea, *Șarpele*, Editura Cugetarea, București 1944.
- Eliade, Mircea, *Maitreyi. Nuntă în cer*, Editura pentru literatura, București 1969.
- Eliade, Mircea, *La țișinci și alte povestiri*, Editura pentru literatura, București 1969.
- Eliade, Mircea, *În curte la Dionis*, Editura Cartea românească, București 1981.
- Elijade, Mirča, *Zbogom*, Književna kritika 6/1986 (u prevodu Mariane Dan).
- Elijade, Mirča, *Na ulici Mântuleasa*, Gradina, Niš 1987.
- Eminescu, Mihai, *Geniu pustiu. Proză literară*, Editura Eminescu, București 1970.
- Eminescu, Mihai, *Proză literară*, Editura Minerva, București 1981.
- Filimon, Nicolae, *Opere*, II tom, Editura Minerva, București 1978.
- Fulga, Laurențiu, *Straniul paradis*, Fundația Regală pentru literatură și artă, București 1942.
- Fulga, Laurențiu, *Alexandra și infernul*, Editura pentru literatură, București 1966.
- Fulga, Laurențiu, *Doamna străină*, Editura pentru literatură, București 1968.
- Galaction, Gala, *Lîngă apa Vodislavei*, Editura pentru literatură, București 1961.
- Galaction, Gala, *Nouvelles et récits*, Editura Minerva, București 1982.
- Galaction, Gala, *Nuvele. Povestiri*, Editura Minerva, București 1986.
- Lemnaru, Oscar, *Omul și umbra*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1975.
- Macedonski, Alexandru, *Versuri și proză*, Editura Albatros, București 1987.
- Maniu, Adrian, *Din paharul cu otravă*, Editura Alcalay, București 1919.
- Maniu, Adrian, *Jupîmul care făcea aur*, Editura Cartea românească, București 1930.
- Mihaescu, Gib, *La Grandiflora. Noaptea focurilor*, I-II, Editura pentru literatură, București 1967.
- Minulescu, Ion, *Proză*, Editura Minerva, București 1986.
- Naum, Gellu, *Zenobia*, Editura Cartea românească, București 1985.
- Petrescu, Cezar, *Omul din vis*, Editura Ramuri, Craiova 1926.
- Petrescu, Cezar, *Omul care și-a găsit umbra*, Editura Cartea românească, București 1928.
- Petrescu, Cezar, *Simfonia fantastică*, Editura Naționala Ciornei, București 1929.

- Petrescu, Cezar, *Baletul mecanic*, I-II, Editura Cartea românească, București 1931.
- Petrescu, Cezar, *Aranca, știma lacurilor. Proză fantastică*, Editura Minerva, București 1973.
- Philippide, Alexandru, *Floarea din prăpastie*, Editura contemporană, București 1942.
- Philippide, Alexandru, *Floarea din prăpastie. Povestiri (1920 -1942)*, Editura pentru literatură, București 1969.
- Rebreanu, Liviu, *Adam și Eva*, Editura Cartea românească, București 1925.
- Sadoveanu, Mihail, *Baltagul*, Editura Cartea românească, București 1930.
- Sadoveanu, Mihail, *Hanul Ancuței și alte povestiri*, Editura pentru literatură, București 1963.
- Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, (na rumunskom i ruskom jeziku), Editura Minerva, București 1981.
- Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur. Noptile de sinziene*, Editura Minerva, București 1986.
- Sadoveanu, Mihail, *Țara de dincolo de negură și alte povestiri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1987.
- Vinea, Ion, *Opere*, IV, Editura Dacia, Cluj 1974.
- Voiculescu, Vasile, *Iubire magică. Povestiri*, Editura Minerva, București 1984.

Radovi o fantastici:

- Alberès, R.M., *Istoria romanului modern*, Editura pentru literatura universală, București 1987.
- Alexandrescu, Sorin, *Dialectica fantasticului*, predgovor za: Mircea Eliade, *La țiganci*, Editura pentru literatură, București 1969.
- Angheliescu, Mircea, *Studiu introductiv*, u: Al. Macedonski, *Versuri și proză*, Editura Albatros, București 1987.
- Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, R.P.R., 1965.
- Arte poetice*, Editura Univers, București 1970.
- Avramuț, Horia, *Alexandru Philippide*, Editura Cartea românească, București 1984.
- Baltrușaitis, Jurgis, *Evul mediu fantastic*, Editura Meridiane, București 1975.

- Bălan, Ion Dodu, *Prefață*, u: Ion Minulescu, *Proză*, Editura Minerva, București 1986.
- Barbu, Marian, *Romanul de mistere în literatura română*, Scrisul românesc, Craiova 1981.
- Beaumarchais, J.P. de Couty, Daniel Rey, Alain, *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Bordas, Paris 1984 (AF).
- Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București 1970.
- Bellemin-Noël, Jean, *Notes sur le fantastique*, Littérature 8, décembre 1972.
- Bergson, Henri, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Felix Alcan, Paris 1932.
- Bhose, Amita, *Eminescu și India*, Editura Junimea, Iași 1978.
- Biberi, Ion, *Eseuri*, Editura Minerva, București 1971.
- Blaga, Lucian, *Religie și spirit*, Editura Dacia Traiana, Sibiu 1942.
- Blaga, Lucian, *Trilogia cunoașterii*, Fundația regală pentru literatură și artă, București 1943.
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Fundația regală pentru literatură și artă, București 1944.
- Braga, Mircea, *Romanul fantastic*, predgovor za: Oscar Lemnar, *Omul și umbra*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1975.
- Braga, Mircea, *Destinul unor structuri literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1979.
- Brion, Marcel, *Arta fantastică*, Editura Meridiane, București 1970.
- Bușulenga, Zoe Dumitrescu, *Eminescu. Cultură și creație*, Editura Eminescu, București 1976.
- But, Vojn, *Retorika proze*, Nolit, Beograd 1976.
- Cahier de l'Herne*, Mircea Eliade, Edition de l'Herne, Paris 1978.
- Caillois, Roger, *În inima fantastului*, Editura Meridiane, București 1971.
- Caillois, Roger, *Moći sna*, I-II, Biblioteka Zora, GZH, Zagreb 1983.
- Cartoian, Nicolae, *Arta și tehnica grafică*, București 1938.
- Călin, Vera, *Alegoria și esențele*, Editura pentru literatura universală, București 1969.
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române. Compendium*, Editura Minerva, București 1983.
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București 1982.

- Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, Paris 1950.
- Ciobanu, Nicolae, *Introduction*, u: *Romanian Fantastic Tales*, Editura Minerva, București 1981.
- Ciobanu, Nicolae, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Editura Junimea, Iași 1984.
- Ciobanu, Nicolae, *Între imaginar și fantastic în proza românească*, Editura Cartea românească, București 1987.
- Cioculescu, Șerban, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București 1972.
- Cioculescu, Șerban, *Prefață* u: Vasile Voiculescu, *Gînduri albe*, Editura Cartea românească, București 1986.
- Ciopraga, Constantin, *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*, Editura Eminescu, București 1981.
- Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, I-II, Editura pentru literatură, București 1967.
- Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, IV, Editura Minerva, București 1970.
- Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Editura Minerva, București 1977.
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, vol. I, 1972, vol. II, 1974.
- Damjanov, Sava, *Srpska fantastika u književnoistorijskoj perspektivi*, Književna reč 296, 10. III 1987.
- Damjanov, Sava, *Koreni moderne srpske fantastike*, Matica srpska, Novi Sad 1988.
- Damjanov, Sava, *Fantastika u književnosti srpskog predromantizma*, Književna reč, mart 1986 (separat).
- Dan, Mariana, *Čezar Petresku kao romansijer*, magistarski rad, Filološki fakultet, Beograd 1985.
- Dan, Mariana, *Sveto i profano*, Književna reč 278, 10. V 1986.
- Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București 1975.
- Dimisianu, Gabriel, *Opinii literare*, Editura Cartea românească, București 1978.
- Dimitriu, Daniel, *Introducere în opera lui Ion Minulescu*, Editura Minerva, București 1984.
- Donat, Branimir, *Približavanje beskraju*, Nolit, Beograd 1979.

- Donat, Branimir, *Fantastične figure*, Književne novine, Beograd 1984.
- Dumitrescu Buşulenga, Zoe, vid. pod: Buşulenga.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti 1977.
- Eliade, Mircea, *Fragmentarium*, Editura Vreamea, Bucureşti 1939.
- Eliade, Mircea, *Mitul reintegrării*, Editura Vreamea, Bucureşti 1942.
- Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, Editura Fundaţiilor, Bucureşti 1943.
- Eliade, Mircea, *Caete de dor*, nr. 9, Paris, decembrie 1955.
- Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris 1957.
- Eliade, Mircea, *Méphistophélys et l'Androgyne*, Paris 1962.
- Eliade, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris 1969.
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, Bucureşti 1978.
- Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghishan*, Editura Stiintifica şi enciclopedică, Bucureşti 1980.
- Eliade, Mircea, *Kovači i alhemičari*, GZH, Zagreb 1983.
- Elijade, Mirča, *Joga. Besmrtnost i sloboda*, BIGZ, Beograd 1984.
- Eliade, Mircea, *Contribuţii la filosofia renaşterii*, Colecţia "Capricorn", Revista de istorie şi teorie literară supliment, Bucureşti 1984.
- Elijade, Mirča, *Şamanizam i arhajske tehnike ekstaze*, Matica srpska, Novi Sad 1985.
- Eliade, Mircea, *Drumul spre centru*, Editura Univers, Bucureşti 1991.
- Frazer, James George, *Creanga de aur*, Vol. IV, Editura Minerva, Bucureşti 1980.
- Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucureşti 1972.
- Ghidirmic, Ovidiu, *Proza românească şi vocaţia originalităţii*, Editura Scrisul românesc, Craiova 1978.
- Gibescu, George, *Alexandru Philippide*, Editura Albatros, Bucureşti 1985.
- Guénon, René, *La Crise du monde moderne*, Gallimard, Paris 1983.
- Istoria literaturii române*, Vol. III, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti 1973.
- Jung Eliade: o întâlnire semnificativă. Răspuns pentru Iov*, Secolul XX 205206, Bucureşti 1978.
- Kalajić, Dragoš, *Mapa (anti)utopija*, Zamak kulture, Vrnjačka banja 1978.
- Književnost i fantastika*, Gradina 11, Niš 1985.
- Koestler, Arthur, *Limitele omului şi condiţia sa*, Tribuna 22, Serie nouă, Cluj-Napoca 1991.

- Lăzărescu, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Editura Minerva, București 1983.
- Lemaître, Henri, *Dictionnaire Bordas de littérature française ou francophone*, Bordas, Paris 1985.
- Lorens, D.H., *Apokalipsa*, Grafos, Beograd 1989.
- Lovinescu, Vasile, *Povestirile lui Ion Creangă ascund un limbaj mitic?*, u: *Lu-ceafărul* (almanah), București 1985.
- Lovinescu, Vasile, *Al patrulea hagiatic*, Editura Minerva, București 1983.
- Lungu, Ion, *Prefață*, u: Mihail Sadoveanu, *Hanul Ancuței*, Editura pentru literatură, București 1963.
- Manolescu, Nicolae, *Préface*, u: *Récits insolites de Mihai Eminescu à Ana Blandiana*, Editura Minerva, București 1983.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, I-III, Editura Minerva, București 1991.
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București 1973.
- Marino, Adrian, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1980.
- Marino, Adrian, *Mircea Eliade et la sécularisation de la littérature*, Cahiers roumains d'études littéraires 3, 1985.
- Marino, Adrijan, *Hermeneutičko stvaranje*, Književna kritika 6, 1986 (u prevodu Mariane Dan).
- Martin, Aurel, *Postfață*, u: Mihai Eminescu, *Proză literară*, Editura Minerva, București 1981.
- Mavrodin, Irina, *Prefață*, u: *Elixirul de viață lungă*, Editura Minerva, București 1982.
- Mc Nally, Raymon T. and Florescu, Radu, *In Search of Dracula. A True History of Dracula and Vampire Legends*, London 1972.
- Micu, Dumitru, *Prefață*, u: Gala Galaction, *Lîngă apa Vodislavei*, Editura pentru literatură, București 1961.
- Micu, Dumitru, *Introducere*, u: Mircea Eliade, *Maitreyi. Nuntă în cer*, Editura pentru literatură, București 1969.
- Mioc, Simion, *Opera lui Ion Vinea*, Editura Minerva, București 1972.
- Mistika Istoka i Zapada*, Dečje novine, Gornji Milanovac 1989.
- Morariu, Modest, *Între relativ și absolut*, Editura Eminescu, București 1979.
- Munteano, B., *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Editions du sagittaire, Paris 1938.

- Munteanu, George, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, Editura didactică și pedagogică, București 1980.
- Negoïțescu, Ion, *Scriitori moderni*, Editura pentru literatura, București 1966.
- Papadima, Ovidiu, *Scriitori și înțelesurile vieții*, Editura Minerva, București 1971.
- Papu, Edgar, *Motive literare românești*, Editura Eminescu, București 1983.
- Pacuraru, Dimitrie, *Dictionar de literatura română. Scriitori, reviste, curente*, Editura Univers, București 1979.
- Păunescu, Adrian, *Interviu cu Mircea Eliade. Scriu în limba română, limba în care visez*, Contemporanul 11-12, 1972.
- Perpessicius, *Lecturi intermitente*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1971.
- Perpessicius, *Mențiuni critice*, Editura Albatros, București 1976.
- Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, Editura Eminescu, București 1980.
- Philippide, Alexandru, *Fantastic și senzațional*, Contemporanul 8, 1969.
- Philippide, Alexandru, *Puncte cardinale europene. Orizont romantic*, Editura Eminescu, București 1973.
- Piru, Alexandru, *Liviu Rebreanu*, Editura tineretului, București 1965.
- Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române de la început pînă azi*, Editura Univers, București 1981.
- Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București 1977.
- Popa, Mircea, *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, Editura Minerva, București 1982.
- Prop, Vladimir, *Morfologija bajke*, Prosveta, Beograd 1982.
- Rabinovič, Vadim, *Alhemija kao fenomen srednjovekovne kulture*, Prosveta, Beograd 1979.
- Realitate. fantastic, utopie, România literara* (almanah), 1987.
- Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, II, Editura Minerva, București 1972.
- Satyananda Saraswati, Swami, *Filozofija joge*, u: *Tantričke meditacije*, Beograd 1989.
- Scriitori români*, Editura științifică și enciclopedică, București 1978.
- Simion, Eugen, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru literatură, București 1964.
- Simion, Eugen, *Fantasticul în proza lui Eminescu*, u: *Studii eminesciene*, Editura Albatros, București 1971.

- Simion, Eugen, *Scriptori români de azi*, II, Editura Cartea românească, București 1976.
- Simion, Eugen, *Nivelele textului mitic*, pogovor u: Mircea Eliade, *În curte la Dionis*, Editura Cartea românească, București 1981.
- Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii*, Editura Cartea românească, București 1985.
- Simjon, Euđen, *Predgovor*, u: Mirča Elijade, *Na ulici Mantuleasa*, Gradina, Niš 1987.
- Solier, René de, *Arta și imaginarul*, Editura Meridiane, București 1978.
- Sorescu, Roxana, *Eminescu și Poe*, *România literară* 24, 11.VI 1987.
- Srpska fantastika. Natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*, SANU, Odeljenje jezika i književnosti, knj. 9, Beograd 1989.
- Starobinski, Jean, *Le Mythe au XVIIIe siècle*, *Critique* 366, 1977.
- Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, I-II, Editura pentru literatură, București 1968.
- Swift, Ann, *In Defence of Fantasy*, Routledge & Kegan Paul, London 1984.
- Șerb, Ioan, *Prefață*, u: *Antologia basmului cult*, I-II, Editura pentru literatură, București 1968.
- Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București 1973.
- Tudoran, Eugen, *Eminescu*, Editura Minerva, București 1972.
- Ungheanu, Mihai, *Pădurea de simboluri*, Editura Cartea românească, București 1973.
- Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, Editura Cartea românească, București 1985.
- Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, I-II, Editura pentru literatură, București 1966.
- Vianu, Tudor, *Scriptori români din secolul XX*, Editura Minerva, București 1979.
- Ion Vinea*, Editura Eminescu, București 1986.
- Virgolic, Teodor, *Studiu introductiv*, u: Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea Veche*, Editura Tineretului, București 1965.
- Vlad, Ion, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, Editura Minerva, București 1972.
- Vulcanescu, Romulus, *Mitologie românească*, Editura Academiei R.S.R., București 1987.
- Vultur, Ioan, *Proza fantastică în literatura contemporană. Pragmatica unui gen literar*, Teză de doctorat, Timișoara 1983.

Vultur, Ioan, *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Editura Minerva, București 1987.

Zaciu, Mircea, *Prefață*, u: Ion Agârbiceanu, *Arhanghelii*, Editura pentru literatură, București 1962.



CIP - Katalogizacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbije, Beograd

859.0.09

DAN, Mariana

Fanastika u rumunskoj književnosti / Mariana Dan; odgovorni urednik Nikola Tasić; (ilustracije Oliver Tomić). - Beograd : Balkanološki institut SANU : „3 T”, 1996 (Beograd : „3 T”). - 222 str. : ilustr.; 21 cm. - (Posebna izdanja / Srpska akademija nauka i umetnosti, Balkanološki institut; 63)

Na spor. nasl. str.: Fantastic in Romanian Literature. - Tiraž 600. - Str. 201-204: Postaviti istinska pitanja / Euden Simion. - Summary. - Bibliografija: str. 213-222.

a) Rumunska književnost - Motivi - Fantastika

ID=49563404

ISBN 86-7179-021-5

Autorica ove knjige otvara jedno novo poglavlje, do sada još neproučeno, u vezi sa specifičnostima rumunske fantastike u poređenju sa književnom fantastikom Zapadne Evrope. Data je tema za razmišljanje koja zavređuje našu pažnju. Mariana Dan kaže: "U rumunskoj književnoj fantastici nedostaje nijansa 'horora', koju obilato susrećemo u književnoj fantastici na Zapadu." Sklon sam da joj dam za pravo.

(akademik Euđen Simion)