

CASA DE CULTURĂ A MUNICIPIULUI TIMIȘOARA

BIBLIOTECA NOVA

SERIE NOUĂ

NUMĂRUL 15, SPECIAL, AUGUST 2019

VOLUM ÎNGRIJT DE MARIUS-MIRCEA CRIȘAN
ȘI CORNEL SECU

BULETIN DE TEORIE, CRITICĂ ȘI ISTORIE A LITERATURII
SCIENCE FICTION

BIBLIOTECA NOVA

BULETIN DE TEORIE, CRITICĂ ȘI ISTORIE A LITERATURII SCIENCE FICTION

SERIE NOUĂ, NUMĂRUL 15, SPECIAL, AUGUST 2019, Timișoara

Despre autori / About the authors (în limba engleză).....	5
Rezumate (în limba engleză) / Abstracts (in English).....	13
Marius-Mircea Crișan, Noi abordări în literatura speculativă.....	23
1. Károly Pintér , “Unde n-a fost” – Peisaje imaginare în science-fiction.....	29
2. Hans Corneel de Roos , Contele Draculitz din Suedia: primul vampir din spațiu....	44
3. Peter Seyferth , Cetățeanul Utopiei ca autor al Utopiei: Homo Utopicus în tărâmul Science-Fiction.....	57
4. Peter Seyferth , Utopia gotică de astăzi.....	69
5. Constantina Raveca Buleu , Dincolo de structuri și sisteme. Rituri de inițiere și modele utopice de putere în <i>Anul 3000</i> de Paolo Mantegazza.....	77
6. Eugen Cadaru , Drepturile naturii: o privire fugară asupra unui nivel nou al civilizației umane.....	91
7. Letterio Todaro , O privire de ansamblu asupra limitelor nedefinite ale realității: o cale de-a lungul unor ficțiuni ale lui Dino Buzzati pentru copii și tinerii cititori.....	99
8. Emanuela Ilie , „În marea lui singurătate...” Toposul corpului gotic în <i>Domnișoara Christina</i>	111
9. Mariano Martín Rodríguez , Romanul și trogloditii: „Amo, amas, amat...” de V. Beneș – O capodoperă a literaturii speculative arheologice.....	124
10. Ștefan Borbély , Ființa Supremă postumană (mai este Dumnezeu antropomorf?)....	135
11. Constantina Raveca Buleu , Variații gotice: de la Cybergothic la Candygothic. Richard K. Morgan: <i>Altered Carbon</i> – o analiză.....	144
12. Magdalena Grabias , Natura cinematografei Steampunk.....	153
13. Sorcha Ní Fhlainn , Vampirul sintetic - scânteii, lilieci și sânge în reprezentarea vampirului din secolului al XXI-lea.....	161
14. Magdalena Grabias , De la prădători la oameni - O imagine a vampirilor postmileniari în cinematografie și televiziune.....	167
15. William Hughes , Prima iarnă cenușie. Ecocriticismul și literatura contemporană cu zombie.....	174
Imagini din edițiile a treia și a patra a Conferinței Internaționale Helion / Images from the third and fourth editions of the Helion International Conference....	184

Editor: Casa de Cultură a Municipiului Timișoara

Coordonare editorială: Cornel Secu

Număr tematic coordonat de Marius-Mircea Crișan

Tehnoredactare computerizată: George Țugurlan

Bun de tipar: August 2019

e-mail: redactiahelion@gmail.com; web: www.helionsf.ro

ISSN: 1844 – 4407

Ficțiunea speculativă și frontierele posibilului

Speculative Fiction and the Frontiers of the Possible

Volumul de față cuprinde lucrări prezentate în cadrul Conferinței Internaționale Helion, edițiile a treia și a patra, *Frontiers of the Possible: Borders and Openings in Speculative Fiction* (2017, 2018), precum și o lucrare dezbătută în ediția I, din 2015 (Peter Seyferth, “The Citizen of Utopia as Author of Utopia: Homo Utopicus in Science Fiction Land”).

This volume is based on the papers presented in the Helion International Conference (3rd and 4th editions) *Frontiers of the Possible: Borders and Openings in Speculative Fiction* (2017, 2018) and also includes a paper presented in the 1st edition of the conference (Peter Seyferth, “The Citizen of Utopia as Author of Utopia: Homo Utopicus in Science Fiction Land”).

About the authors

Dr Ștefan Borbély (born: Oct. 31, 1953, Făgăraș, Romania) is a Professor at the Department of World and Comparative literature of The Faculty of Letters in Cluj, Romania (Babes-Bolyai University). He holds a Ph.D. in comparative literature (1999). Starting as an editorial member of the student literary journal *Echinox*, edited in Cluj, he made his debut in 1995, by publishing the volume of essays *Grădina magistrului Thomas* (*Master Thomas's Garden*). His further books are: *Xenograme* (*Xenograms*, 1997), *Visul lupului de stepă* (*The Steppenwolf's Dream*, 1999), *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul* (*From Herakles to Eulenspiegel. The Hero*, 2001; 2nd ed. in 2013), *Opoziții constructive* (*Constructive oppositions*, 2002), *Matei Călinescu. Monografie* (*Matei Calinescu. A monography*, 2003), *Cercul de grație* (*The Circle of Grace*, 2003), *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic* (*Mircea Eliade's Fantastic Fiction. The Gnostic Complex*, 2003), *Mitologie generală I* (*General Mythol-*

ogy, I, 2004), *Despre Thomas Mann și alte eseuri (On Thomas Mann and other Essays*, 2005), *O carte pe săptămână (A Book per Week*, 2007), *Pornind de la Nietzsche (Starting from Nietzsche*, 2010), *Existența diafană (The Serene Existence*, 2011), *Homo brucans și alte eseuri (Homo brucans and Other Essays*, 2012), *Civilizații de sticlă. Utopie, distopie, urbanism (Glass Civilizations. Utopia, Dystopia, Urban Planning*, 2013), *Eseuri biblice (Biblical Essays*, 2015), *Simetrii și discrepanțe (Symmetries and Discrepancies*, 2017). He coordinated *Experiența externă (Experience Abroad*, 1999), as well as *Ion Pop – șapte decenii de melancolie și literatură (Ion Pop – 7 Decades of Melancholy and Literature*, 2011) and translated G.M. Tamas's essays into Romanian (*Idola tribus*, 2001). He is a member of the Romanian Writers' Union. He has contributed to many literary dictionaries and encyclopedias such as: *Dicționarul Scriitorilor Români (The Romanian Writers' Dictionary*, DSR, vol. 1-4), *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români* (the abbreviated version of the previous work, DESR), *Dicționar Analitic de Opere Literare Românești (The Analytical Dictionary of the*

Romanian Literary Works, vol. 1-4), *The Facts on File Companion to the World Novel* (2008). Scholarships: four New Europe College (Bucharest) scholarships during 1996 and 2004; East European Scholar, St. John's College, Oxford, UK, June (1999); Fulbright Visiting Scholar, Indiana University, Bloomington, US (March-Nov. 1992); *visiting fellow* in New York: at Columbia University and at The Institute for Psychohistory respectively (1997, 1999, 2000); *visiting fellow*, University of North Carolina, Chapel Hill (2001), Jawaharlal Nehru University, India (Institute of Advanced Study, 2009), and Universidad de Granada, Spain (2012). He has got several literary prizes from the Cluj chapter of the Romanian Writers' Union and the Lucian Blaga Prize of The Romanian Academy in 2012. He publishes frequently in *Convorbiri literare*. Contact: stefanborbely@yahoo.com. Internet: <http://sites.google.com/site/stefanborbely>.

Dr Constantina Raveca Buleu was born on the 16th of March 1979 in Bistrita. After graduating from the Faculty of Letters of the Babes-Bolyai University in Cluj-Napoca in 2002 (major: Romanian; minor: German), she joined

the M.A. program *History of Ideas – History of Images* run by the Department of Comparative literature of the same faculty, and later on she completed her Ph.D. dissertation with a thesis focusing on *The Representations of Power in the 19th Century*, earning a *Summa cum laude* degree in March 2008. Currently she is a literary researcher, working for the Cluj-Napoca chapter of The Romanian Academy. Books: *Greek Cultural Reflexes in Literature* (2003), *Dostoievski and Nietzsche. Similarities and Dissimilarities* (2004), *Four Essays on Power. Napoleon, Dostoievski, Nietzsche and Foucault* (2007), *The Paradigm of Power in the XIXth Century* (2011), *The Will to Power – An European Idea* (2012). She edited Bucura Dumbrava's travelogue on India (2016). She worked as an academic researcher in Bologna, New Delhi, Paris, Granada and Rome and delivered conferences in Germany (Köln and Bonn, 2008) and Granada (2012). Contact: constantina.buleu@yahoo.com.

Dr Eugen Cadaru (born in 1973) holds a Bachelor Degree in Legal Sciences (University of Bucharest – Faculty of Law, 1998) and got his Doctoral Degree in Cinematography and Media at The

National University of Theater and Film „I.L. Caragiale” in 2009 with a thesis entitled „*Magical Realism in Cinema*”. He also attended some Postgraduate Courses on European Affairs, European financed projects, International Law and film production. During the time, he worked as a television editor, he served in various public institutions (Romanian Ombudsman, Ministry of Culture, National Film Center) and taught copyright & mass-media legislation (The National University of Theatre and Film, Media University). Also, he was part of the team who supervised the harmonization of the national audio-visual legislation with the European acquis in the field and represented Romania in front of the EU responsible bodies. He managed some financial EU programmes designed to support the national and East European film industry. As a writer, he is the author of two books of speculative fiction (short stories; magical realism and science fiction): „*The eighth day comes every night*” (2014) and „*The mysterious letter of Mr. Tesla*” (2017) and also published dozens of articles in different on-paper and on-line magazines covering both the cyber-law subject and, especially, the relation between fantasy, magical realism, metaphysics and science and how the inter-

section of these topics is reflected within the national or international film and literature.

Dr Marius-Mircea Crișan

(born in 1977, PhD 2008 University of Turin, Italy) is Associate Professor at the Teacher Training Department, West University of Timișoara. He is the editor of *Dracula: An International Perspective* (Palgrave Macmillan, Springer Nature 2017), author of *The Birth of the Dracula Myth: Bram Stoker's Transylvania* and *The Impact of a Myth: Dracula and the Fictional Representation of the Romanian Space*, as well as of *Syntheses of Didactics of Romanian language and literature*, and co-editor of the volume *Beliefs and Behaviours in Education and Culture: Cultural Determinants and Education*. He was the manager of the research project *The impact of a Myth: Dracula and the Image of Romania in British and American Literatures* (2011-2013). He also publishes on Imagology, reception theories and Didactics, and is co-author of *An Imagological Dictionary of the Cities in Romania Represented in British Travel* and *Dictionary of the Writers of the Banat*. He organised several international conferences on education and fantastic literature.

For more information see http://www.themythoftransylvania.ro/home_en.htm. Contact: marius.crisan@e-uvt.ro

Dr Magdalena Grabias is an Assistant Professor at the Department of Cultural Studies at Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Poland. She specialises in film studies, American studies, Gothic studies, literary translation and music journalism. Her academic publications include book „*Songs of Innocence and Experience: Romance in the Cinema of Frank Capra*” (UK, 2013) as well as numerous articles in Polish and English propagating film, music and theatre viewed from the perspective of philosophy, semiotics, anthropology and popular culture. Contact: mgrabias1@wp.pl

Dr William Hughes is Professor of Medical Humanities and Gothic Literature at Bath Spa University. He is the author, editor or co-editor of 20 books, including *Beyond Dracula: Bram Stoker's Fiction and its Cultural Contexts* (2000), *The Historical Dictionary of Gothic* (2013), *That Devil's Trick: Hypnotism and the Victorian Popular Imagination* (2015) and *Key Concepts in the Gothic* (2018). With Andrew Smith

he has co-edited several significant essay collections, including *Empire and the Gothic* (2003), *Queering the Gothic* (2009), *The Victorian Gothic* (2012) and *Eco-gothic* (2013), and, with Andrew Smith and David Punter, he is co-editor of the two-volume *Encyclopedia of the Gothic* (2013). He has just completed editing a further collection with Andrew Smith, entitled *Suicide and the Gothic*, and another volume, *Gothic Britain*, edited with Ruth Heholt will also be published this year. Contact: w.hughes@bathspa.ac.uk

Dr Emanuela Ilie (born: sept. 17, 1976, Iași, Romania) is an Associate Professor at the Romanian Literature Department of the Faculty of Letters, “Alexandru Ioan Cuza” University, in Iași, Romania. Areas of interest: the Romanian and the comparative literature and their didactics, the gender studies and the cultural studies. She is the author of several books: *Hieroglifele poezilor (The Poets' Hieroglyphs – 2008)*; *Didactica literaturii române. Fundamente teoretico-aplicative (The Romanian Literature Didactics. Theoretical and Practical Fundamentals – 2008)*; *Basarab Nicolescu. Eseu monografic (Basarab Nicolescu. A monographic essay – 2008)*; *Dicționarul critic*

al poeziei ieșene contemporane. Autori. Cărți. Teme (The Critical Dictionary of the Iași Contemporary Poetry. Authors. Books. Themes – 2011); *Fantastic și alteritate (Fantastic and Otherness – 2013)*; *Didactica limbii și literaturii române (The Romanian Language and Literature Didactics – 2014)*. She is the co-editor or co-author of other books or dictionaries in these academic fields. She is a member of the Romanian Writers' Union and other cultural or academic associations (A.L.G.C.R., “A. Philippide” Cultural Association, “Junimea '90” Cultural Association). She has got several regional or national prizes for the critical or the didactic activity. She frequently publishes in “Convorbiri literare”, “Expres cultural” and “Poezia”. Contact: illemma@yahoo.com.

Dr. Mariano Martín Rodríguez is a translator and independent scholar living in Brussels (Belgium). He obtained his Ph. Doctorate in Philology at the University Complutense (Madrid) in 1994 with a dissertation on the drama in Romance languages on the Madrid stage (1918-1936). Since then, he has published more than a hundred studies in Romanian, French, English and Spanish on modern drama, scientific ro-

mance, fantasy, utopian, speculative and science fiction, as well as several critical editions of Spanish works of utopian, fantastic, speculative and science fiction (Agustín de Foxá, José María Salaverría, Luis Araquistáin, several anthologies of early science fiction in Spain, etc.). He has rediscovered some previously unknown texts of early science fiction (e.g. Romanian stories published in the interwar period by Alice Gabrielescu and Ștefan Tita). He has also translated works from English and different Romance languages into Spanish, such as a bilingual edition of Eugen Ionescu/Eugène Ionesco's last work written in Romanian (including the first Romanian version of *La Cantatrice chauve*). His translation into Spanish of Gheorghe Săsarman's collection of imaginary cities entitled *Cuadratura cercului* was the text used by Ursula K. Le Guin for her translation of that same book as *Squaring the Circle*. He is currently co-editor of the online journals *Hélice* (www.revistahelice.com) and *Sci Phi Journal* (<https://www.sciphijournal.org/>), and a member of the academic research group on utopias HISTOPIA (Universidad Autónoma de Madrid, Spain) and, in Romania, he has been a contributor to Helion international conferences. Contact: martioa@yahoo.com

Dr Sorcha Ní Fhlainn is Lecturer in Film Studies and American Literature and a founding member of the Manchester Centre for Gothic Studies at Manchester Metropolitan University. She is the author/editor of numerous publications, including *The Worlds of Back to the Future: Critical Essays on the Films* (McFarland, 2010), and articles with *Adaptation* (Oxford University Press, 2015) and *Horror Studies* (Intellect, 2017). She is Reviews Editor for *Gothic Studies*, the journal of the International Gothic Association. Forthcoming books include *Clive Barker: Dark Imaginer* (Manchester University Press, 2017) and *Postmodern Vampires: Film, Fiction, and Popular Culture* (Palgrave, 2018). Contact: sorcha.ni.fhlainn@gmail.com

Dr Károly Pintér is associate professor and currently chair of the Institute of English and American Studies, Pázmány Péter Catholic University (PPKE), Budapest. He received his PhD in English Literature in 2005 from ELTE University, Budapest. His study entitled *Anatomy of Utopia: Narration, Estrangement and Ambiguity in More, Wells, Huxley and Clarke* was published in the US in 2010 in McFarland's *Critical Explorations of Science Fic-*

tion and Fantasy series and won the HUSSE Junior Book Award in Hungary in the same year. His primary interest is utopian studies as well as H. G. Wells and classic English-language SF. He also teaches courses on American history and culture and has published on church-state relations in the US. In 2017 he was Visiting Fellow of Nanovic Institute at Notre Dame University. Contact: pinter.karoly@btk.ppk.hu

Hans Corneel de Roos (born in 1956): Dutch independent researcher (based in Germany and the Philippines), specializing in Art and Literature of the Victorian Age. Author of *The Ultimate Dracula* (2012) and *Powers of Darkness - The Lost Version of Dracula* (2017). Winner of the TSD Research Award 2014. Former editor of *Letter from Castle Dracula*, the official news bulletin of the TSD; initiator and co-organizer of the Fourth World Dracula Congress held in Dublin, October 2016, in cooperation with Trinity College. Initiator and co-organizer of the *Children of the Night* Cross-Platform *Dracula* Conference Series held in Brasov, October 2018, and editor of the conference bulletin. Contact: hanscorneelder Roos@gmail.com

Dr. phil. Peter Seyferth, born 1973, studied political science, sociology and communication studies at Ludwig-Maximilians-University in Munich, where he has also taught political theory. He earned his PhD in the field of political philosophy with a dissertation on Ursula K. Le Guin's utopian science fiction. From 2010 to 2016 he was a board member of the Gesellschaft für Fantastikforschung (Association for Research in the Fantastic). Among his research interests are utopian literature, politics in science fiction, anthropology, and non-state democracy. Selected Publications: "Utopie, Anarchismus und Science Fiction. Ursula K. Le Guin's Werke von 1962 bis 2002" (book, Münster 2008); "Realistische Fantastik. Macht in 'A Song of Ice and Fire'" (chapter in: May et al. (ed.): "Die Welt von 'Game of Thrones'", Bielefeld 2016); "Utopische Perspektiven" (chapter in: Uhrig/Cuntz-Leng/Kollinger (ed.): "Wissen in der Fantastik", Wiesbaden 2017); "A Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century" (article in: ILCEA 30, 2018). Contact: peterseyferth@gmx.net

Dr Letterio Todaro (born in 1970) is Associate Professor at the Department of Education, University of Catania. In the last ten

years he has taught History of Educational Publishing and of Children Books at the same Department. He has developed one focus of his research around the Children Literature as an area for the study of the imagery and for the construction of sense. He has dedicated many lesson courses to the Italian writers committed to the cultivation of imagination and the modes of the “fantastic”. He has especially dedicated some courses to Rodari’s ‘Grammar of Fantasy’ and to his novels, as well as to the alternative trends in Children Literature during the

second half of the Twentieth Century in Italy. Lately, he has been the editor of the volume ‘Spazi della parola, tempo dell’infanzia’ (Milano, 2016), a collected work mainly dealing with the analysis of the recent evolution of the Children Literature in the Italian panorama. He has developed a stable collaboration with the Committee organizing the annual event ‘Festa del Libro’, the Italian National festival of Children Literature held in Zafferana Etnea (Catania) every April. Contact: ltodaro@unict.it

Abstracts

1. Károly Pintér, Catholic University Budapest, **“Where It Was Not” – Varieties of Mindscapes in Science Fiction**

“Once upon a time – so begin traditional fairy tales in English. The appropriate turn of phrase in Hungarian is slightly different: in literal translation, it sounds as “Once it was, where it was not” (*“Egyszer volt, hol nem volt”*). This simple opening statement captures the essence of all fantastic literature: the narrative gesture of setting the story in a non-existent or at least thoroughly unfamiliar and unconventional environment, a significantly different fictional universe, where the customary social and cultural norms as well as the iron laws of nature can be suspended, overcome or simply brushed aside as if they had never existed. In the following, I wish to present a short and selective survey of some typical mindscapes in science fiction, which is particularly prone to devising and presenting a variety of fictional universes to readers.

2. Hans Corneel de Roos, Munich, **Count Draculitz from Sweden: The First Vampire from Outer Space**

Since ancient times, man has dreamt of travelling to the stars, and the chance of meeting other creatures there. Speculations about a return from death and myths about ghosts or revenants haunting their former loved ones may be just as old. Vampires are a special kind of revenants, and if we are to believe Professor van Helsing, the occult expert from Bram Stoker's *Dracula*, they have spread their terror all over the known world.

Over the past few years, early serializations and translations of *Dracula* have become a major research topic. The Icelandic version, *Makt myrkranna*, for decades believed to be the first translation of *Dracula*, recently turned out to be based on a still earlier Swedish adaptation, *Mörkrets makter*. The anonymous Swedish translator/editor probably was Anders Albert Andersson-Edenberg; many metaphors used in *Mörkrets makter* can be traced back to his earlier writings. Even more than *Dracula*, *Mörkrets makter* includes references to modern media such as the telephone and cinematography, that also were discussed at the 4th International Press Congress in Stockholm in 1897, co-

organized by Andersson-Eden. In one of his diary entries, Harker even notes that the Count made such a strange impression on him, as if he were “a being from another species, or even from another planet”. This line was published in 1899, long before space travel and aliens became a major topic in fiction. It connects *Dracula* with later science fiction literature. In the 1960s and 70s, the combination of alien and blood-consuming vampire became truly popular.

3. Peter Seyferth, University of Hagen, **The Citizen of Utopia as Author of Utopia: Homo Utopicus in Science Fiction Land**

In this essay I want to destroy a kind of strict axiomatic logical system (namely, the classical utopia), and I am going to use a kind of self-referentiality. I will claim that the citizen of utopia can be the author of utopia. A character in a book has to somehow crawl out of the book and write the book herself, thereby cutting the marionette's strings and gaining her own authority. What she destroys by this seemingly impossible and obviously illogical act is the traditional rationalist utopia she once had to live in. The citizen of the good society says: “I live in a bad society.” By gaining the power to say this, she makes her society better, but not good. The citizen of utopia has to

have more dimensions than the flat blueprint she steps out of. To leave utopia and to rewrite utopia, she needs some crazy and paradoxical gadget that she might find in a science fiction novel. Actually, the gadget I give her is philosophy—a tool that is just as crazy and paradoxical and self-referential as necessary for its task.

Firstly, I will use this tool to look at humans. I will claim that all humans are citizens of utopia and authors of utopia anyway. I will not prove this strictly, I will just make it plausible. For this I use the philosophical anthropology and utopian philosophy of some German philosophers with very different, even contradictory political leanings. Second, I will use the sharpened tool to dissect utopian literature. This is not intended to be mere body-stripping; in a Frankensteinian move I want to piece together a new utopia that is more science-fictional than philosophical. And third, I want to use my findings to be subversive; of course it is again paradoxical to openly advocate subversion. Never mind. It might work nonetheless.

4. Peter Seyferth, **The Gothic Utopia of Today**

Since its inception, gothic literature oscillates between a lingering past and an impending future,

combining medieval motifs and markers of enlightenment and thusly creating an uncanny suspense. This does fit present-day critical utopias. Neal Stephenson's *Anathem* (2008) makes a monastery its centerpiece that has a gothic look-and-feel; Cory Doctorow's *Walkaway* (2017) hinges on posthuman dilemmas of computersimulated consciousness and discusses Frankensteinian monstrosity. Both describe revolutionary clashes between an insuperable past and a promising future. Although generically science fiction, both novels exhibit gothic features that may thrill contemporary readers. So the gothic is not restricted to dystopia but facilitates utopia.

5. Constantina Raveca Buleu, „Sextil Pușcariu” Institute of Linguistics and Literary Theory of Romanian Academy, **Going Beyond Structures and Systems: Initiation Rites and Utopian Models of Power in Paolo Mantegazza's *L'anno 3000***

Paolo Mantegazza established a close connection between the pleasure of imagining alternative societies and the anthropological research he was deeply attracted to. Having in mind this assumption, the paper, mainly based on analyzing *L'Anno 3000*, will start by presenting a multi-folded labora-

tory utopia, in which the self-organizing logic of the utopian system evolves into an experiment aimed to link the intellectual respect proven towards the tradition of the ideal city to the pragmatic formulas provided by research and field anthropology. In its second half, the paper will demonstrate the correlation between Mantegazza's experimental utopia and its superstructure based on the scenario of the initiation rites, giving also room to the Italian author's playful, hedonistic and eclectic "scientific exactitude".

6. Eugen Cadaru, Bucharest, **Rights of nature, the glimpse of a new level for human civilization**

The purpose of this study is to establish if the speculative fiction holds the capacity to influence or even to transform a rather rigorous, rational and resistant to disputable changes field as law. Starting with the ancient Greek and Roman mythology, passing then through the reach folklore of the Middle Age and through the traditions of extra-European cultures (native American, Asian and so on) and coming to the Modern and Contemporary Age when some of the scientific visions seems to confirm it as true, the speculative fiction always sus-

tained that Nature is alive and has a Spirit. Generations of people after generations of people, during a lot of centuries, have been accustomed with the never fully confirmed or accepted idea that environment as a whole (see *Mother Earth* theories) or elements of it (trees, rivers etc.) contain some kind of consciousness, up to the present moment when some States (New Zealand, Switzerland, Ecuador etc.) included in their official legislation certain legal provisions stating the legal capacity or the rights to dignity for some natural elements and also a debate has been opened in the framework of the institution of the European Union envisaging the adoption of a similar Directive. Having all of these in mind it is indubitably legitimate to ask ourselves if we witness a complex cultural phenomenon in which speculative fiction opens and set a new possible frontier for the standing and functioning of the actual human civilization.

7. Letterio Todaro, University of Catania, **Overlooking the Undefined Boundaries of Reality: a Path across some Dino Buzzati's Fictions for the Children and the Younger Readers**

Dino Buzzati is considered an atypical writer in the panorama of the 20th Century Italian Literature

for the uses of narrative modes variously committed with the fantastic style. His production has been differently interpreted recurring to some aesthetic categories and trends in some way related to the *Speculative Fiction*. Different concepts have been used whenever approaching his original works, such as *metaphysical novel*, *magic realism*, *surrealism*, *arcane symbolism*, *fairy*. The analysis of some of Buzzati's novels for the younger readers can show how his inclination to explore the fantastic is not only the reflection of a taste for dismantling the usual borders in the perception of reality, but also the consequence of a wider interpretation of art as a Vision, leading the reader to be provoked by the destabilization of sense throughout the texts.

The present contribution aims at indicating some lines of continuity and some comparable patterns recurring across the fabulous tale *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935) and the imaginative fiction *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945), highlighting how Buzzati's ability in going through different manners to interpret the writing commitment and in modelling literary imagination - even referring it to narrative modes virtually distant the one from the others, like in the fantastic novel, in the psychologi-

cal drama, in the fairy tale - shows a noticeable inclination to use the narrative construction as a powerful device to explore the undefined borders of reality.

8. Emanuela Ilie, "Al. I. Cuza" University from Iași, Romania. **The Topos of the Gothic Body in *Miss Christina*** by Mircea Eliade

My paper is focused on the gothic prose, a marginal, yet aesthetically fertile territory of the Romanian literature written between the two World Wars. Due to their authors' admiration for the north-western roots of the phenomenon, several volumes edited from the late 1920's until the early 1940's combine in a particular manner the gothic inspiration with the general need of our literature to renew its forms of expression. The "noir" elements are visible everywhere, from the atmosphere or the general design of the fictional worlds to the gloomy stylistics. But the most provocative interferences between the gothic tradition and the modern perceptions are those reflected in the construction of the abnormal otherness. I explore the frightening images of this radical other in the novel *Miss Christina* - 1936, by Mircea Eliade, revealing their use as expressive metaphors, in order to approximate both the individual and the collective fears of the interwar human. This study analyses

the body representations in Mircea Eliade's *Miss Christina*, in order to prove the fact that the construction of the abnormal otherness in this novel reflects more than the most provocative interferences between the gothic tradition and the modern cultural perceptions.

9. Mariano Martin Rodriguez, project HISTOPIA, Universidad Autónoma de Madrid, **The Roman and the Troglodytes: V. Benes's "Amo, amas, amat..." a Masterpiece of Speculative Archaeological Fiction**

The question of civilisation versus barbarism underpins most of the popular subgenre of the imaginary voyage usually known as lost world romance. From visions of decadent secluded societies waiting for the white man to take them over to those of lost paradises hidden from Modernity and its horrors, especially industrialised warfare, the lost romance has approached the opposition of the ignoble versus noble savage in a variety of ways. One of them has consisted in transferring this opposition to classical antiquity, the period when the very concept of civilisation was born in the Western world, often against the background of the existence of the allegedly savage other (e.g. Cyclops). This kind of speculative fiction with imag-

inary ancient Greek or Roman voyagers can boast of significant works by Alberto Moravia ("La verità sul fatto di Ulisse," 1940) or Jorge Luis Borges ("El inmortal," 1947). Less known, but just as meaningful is Vilhelm Beneš's "Amo, Amas, Amat" (1943), where an ancient Roman tries to civilise from scratch the prehistorical inarticulate hominids who live in the island where he has arrived as a castaway, and who end up eating him. His obvious failure illustrates the failure of civilisation so acutely felt in Beneš's native Romania, where fascism nationalism exalted local barbarians (the Dacians) above and often against the Roman and Western European heritage. However, Beneš's significant narrative can also be read as an indictment of the colonialist folly of wishing to civilise those who are unable or unwilling to embrace humanist values. Therefore, high modern lost world romance set in classical antiquity succeeded in offering various readings of the ignoble savage (un)communities portrayed in them. By doing so, their authors avoided giving clear and reductive answers to the question of civilisation versus barbarism that they had so poignantly put forward in their dystopian parables conflating the speculative fiction subgenres of archaeological/historical and lost world/

castaway romance.

10. Ștefan Borbély, Babes-Bolyai University Cluj-Napoca, **Posthuman Supreme Being (Is still God anthropomorphic?)**

Everybody knows that God has been killed by Nietzsche. In cosmological terms, it means that the overpowering Big Myth has exploded and disseminated into countless Small Mythologies, which provide the epistemological frame of our errant, de-centered postmodern world. According to several clever books written on the subject, God has been replaced by a Void, which, nevertheless, cannot be equaled with an Absence. Similarly, our mainly frightening, dystopian tremors do not necessarily mean that the seeds of utopianism are gone for ever. They didn't die out for ever, but disseminated. God himself has changed His form lately, and took up post-human identities, as it happened in Philip K. Dick's *Ubik*, where he is a life-nurturing spray. In other fictional texts He became a nuclear entity, a powerful drug or even a computer. The paper will analyze several fictional representations of God, showing that the changes are explained by specific shifts within our cultural discourse. Postmodernism is not about a dead God; it is about a Supreme Being whose

shape is not any more human.

KEYWORDS: postmodern theology, speculative fiction, God, Philip K. Dick, utopia, dystopia, construction of divine images

11. Constantina Raveca Buleu, "Sextil Puscariu", Institute for Linguistics and Literature within The Romanian Academy, **Gothic Variations: From Cybergothic to Candygothic, Richard K. Morgan: *Altered Carbon* – an Analysis**

The presentation aims to approach different forms of postmodern, neo-Gothic literature and culture through a more or less close reading-type analysis of Richard K. Morgan's famous novel *Altered Carbon*. Technically speaking, it belongs to cyberpunk literature, which means, according to David Ketterer, a mixture of low life and high tech, projected in a futurist manner onto a dystopian, eschatological representation of the world. A first, chiefly theoretical approach of the paper will focus on the Gothic diffusion within our postmodern world, including C. Jodey Castriano's cybergothic, or Maria Beville's terror centered discourse in her seminal *Gothic Postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*. The second part of the presentation will deal with Rich-

ard K. Morgan's already mentioned novel, aiming to decipher its general assemblage and, particularly, the functions of eschatology and plural Gothic permeating its tissue.

KEYWORDS: Gothic, cybergothic, postmodern culture, postmodern eschatology, Richard K. Morgan.

12. Magdalena Grabias, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Poland, **“The Nature of Steampunk Cinema”**

Inspired by the changing world of the Industrial Revolution era, and dubbed almost a century and a half later as “Steampunk”, the phenomenon is manifested in a wide range of fields including art, fashion, literature and film. Currently, the term is often used to describe the subculture based on interest in retro-futurism, which frequently refers to the visual media and pop-culture texts, and is mainly displayed in pseudo-Victorian fashion and celebrated during Steampunk conventions.

In literature and film Steampunk forms a sub-genre of science fiction, which incorporates images of industrial steam-driven machinery, aesthetics of futuristic Victorian fashion, and encompasses fantasies and visions of the post-apocalyptic future world.

Technology and industrialism is a frequent determinant of Steampunk fiction as monsters and elements of the supernatural. Thus, Steampunk constitutes a hybrid-genre deriving from the science fiction and combining core features of fantasy and Gothic horror.

Steampunk cinema is as old as the medium itself. The subject of retro-futurism and first attempts to create the sub-genre's visual stylistics on silver screen can be traced back to George Méliès' 1902 cinematic short *A Trip to the Moon*. Throughout the history of visual media, the interest in the subject can be found in numerous cinematic and television productions, including the adaptations of the classics of the 19th century literature like Mary Shelley's *Frankenstein*, Herbert George Wells' *The Time Machine*, Robert Stevenson's *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, as well as the new stories based on the original contemporary scripts. The aim of this article is to explore the phenomenon of retro-futurism in cinema and television, and the ways of transferring Steampunk visions of science and technology, glamour and fashion, and monsters and the supernatural onto the screen.

13. Sorcha Ní Fhlainn, Manchester Metropolitan University, **The Synthetic Undead - Spar-**

kles, Bats, and Blood Packs in 21st century Vampire texts.

In the 21st century, vampires and vampire texts have porously traversed boundaries, combining elements of science fiction, fantasy and the gothic mode to express the contemporary undead in popular culture. This splicing of genres and styles also combine with the latest digital screen technology to express the vampire body as a site of awe and wonder, and of desire and abjection. In this paper, I will explore the vampire body onscreen in film and television, with special emphasis on their horrific mutation and synthetic sustenance. The vampire body is now openly expressing what it is to be post-human – or perhaps post-vampire? – alongside manifestations of the vampire-cyborg, in their drinking of manufactured blood products and the impossibilities of their bodies onscreen. These new vampire bodies, a composite of flesh and computer generated creations impossibly stretched and modified via pixilation, also become revisited and fetishized sites of financial circulation – *Twilight* and its world-wide fandom which enables the glittering vampire body; *True Blood* with its dark fantasy convergence of gothic conventions, southern locale and overt vampire sexual-

ity, also photographs, eroticises and destroys the vampire body in spectacular fashion, straddling the boundaries of pornography with its explosive body fluids/sinew; and films such as *Blade II* and *Dracula Untold*, which stretch and reform the vampire body into excessive transmogrifications onscreen. This paper queries the limits of the possible, if any still exist, for the 21st century vampire in speculative fiction.

14. Magdalena Grabias, Lublin University, **From Predators to Humans – A Picture of the Post-Millennial Vampire Characters in Cinema and TV**

Conceived from the 18th century literary tradition, Gothic cinema has undergone a conspicuous transformation in the 21st century. Significant alterations of the convention affect numerous aspects of the Gothic aesthetics, including the setting, the themes, and the protagonists. Such an evolution has resulted in attracting the younger demographic, and has contributed to the emergence and popularisation of new models of supernatural pop-culture idols propagating new morality and lifestyles within the realm of the Gothic speculative fiction. This article aims at presenting and interpreting the curious phenomenon of the post-millennial Gothic

in cinema and TV.

15. William Hughes, *Bath Spa University UK*, “**the first Gray Winter**”: **Ecocriticism and Contemporary Zombie Fiction**

Zombie fiction, though a major and popular component of contemporary Gothic, has to date not been subjected to ecocritical analysis. This plenary address briefly makes a preliminary survey as to why this should be the case before considering Max Brooks’s seminal novel *World War Z* (2006) as an exemplar of modern ecoGothic fiction. Brooks’s narrative addresses many issues of ecocritical concern. As a work heavily influenced by medical thought,

it questions the role of epidemics – or the fear of epidemics – in the mass movement of refugees. Brooks’s fictionalisation of these mass movements are further considered with respect to how they embody the trace of the utopian models of community frequently recalled in ecocriticism, and how these collective ideals are rapidly dismantled by instances of selfishness and greed themselves destructive of both community and environment. The paper will close with a consideration of how zombie fiction describes the environmental changes consequent upon the new world order, and how these relate to a sense of enduring climatic as well as cultural crisis.

Noi abordări în literatura speculativă

MARIUS-MIRCEA CRIȘAN

Elaborate de specialiști ai literaturii fantastice de prestigiu internațional din Marea Britanie, Irlanda, Germania, Italia, Spania, Polonia, Ungaria, România și Filipine, studiile cuprinse în paginile ce urmează abordează granițele și deschiderile literaturii speculative, analizând interferența dintre *science-fiction* și *fantasy* și rolul elementelor gotice sau horror în ilustrarea acestei relații.

Volumul debutează cu lucrarea lui Károly Pintér, dedicată peisajelor imaginare în literatura science-fiction. Eseul profesorului maghiar surprinde elementele fundamentale ale literaturii SF, parcurgând aspecte esențiale reliefate de critica de specialitate și cuprinzând referiri la capodoperele genului de la primele texte până la perioada contemporană. Abordarea teoretică se focalizează asupra unor elemente precum importanța călătoriei, călătoria în timp, sau imaginea extraterestrului.

În următoarea lucrare, „Contele Draculitz din Suedia: Primul vampir din spațiu”, Hans

de Ross analizează interferența dintre două construcții importante ale literaturii fantastice, vampirul și călătoria în spațiu, identificând principalele momente ale dezvoltării acestor motive de-a lungul veacurilor. Perspectiva diacronică a cercetătorului olandez (rezident în Filipine) este completată, în partea a doua a lucrării, cu o analiză detaliată a două dintre cele mai vechi traduceri ale romanului *Dracula* de Bram Stoker. Așa cum este incontestabil de la o vreme încoace, romanul lui Bram Stoker a fost tradus pentru prima oară în limba maghiară: la doar câteva luni după publicarea primei variante în limba engleză (publicat în mai 1897, tradus în maghiară în același an, iar traducerea a fost publicată în foileton, într-un cotidian din Budapesta, începând cu 1 ianuarie 1898). A doua traducere a fost în limba suedeză, în anul 1899, urmată de traducerea în islandeză. Așa cum arată Berghorn (2017) și de Roos (2017), traducerea suedeză este de fapt o rescriere a romanului lui Stoker, o adaptare în care numeroase evenimente sunt schimbate, fiind introduse câteva acțiuni și personaje diferite. Varianta islandeză se bazează pe „traducerea” suedeză și este, conform indiciilor disponibile până în prezent, o adaptare a versiunii suedeze. De Roos descoperă în ver-

siunea suedeză descrierea Contelui Draculitz (nu doar acțiunea este „adaptată” contextului suedez, ci și numele contelui vampir este schimbat din Dracula în Draculitz) ca *vampir extraterestru*, o creatură dintr-o specie provenind de pe o altă planetă. Pornind de la această descoperire, lucrarea lui De Roos analizează, din nou dintr-o perspectivă diacronică, imaginea vampirilor extraterestri în romanele și filmele SF.

Autorul eseului „Cetățeanul Utopiei ca autor al Utopiei: Homo Utopicus în tărâmul Science-Fiction”, Peter Seyferth, explică, printr-o abordare filosofică, natura utopică a ființei umane și relația dintre antropologia utopică și povestirea utopică deschisă, personajele literaturii science-fiction fiind prezentate ca *hominines utopici*. Cuprinzând ample referiri la capodopere ale genului, contribuția profesorului german analizează evoluția literaturii science-fiction din prisma relației cu utopiile clasice și distopiile clasice, precum și cu utopiile și distopiile critice contemporane. În următorul eseu, „Utopia gotică de azi. O suspiciune și o definiție”, Peter Seyferth abordează relația dintre gotic și utopie în cultura contemporană, ideea că utopia gotică de azi este de tip critic, fiind ilustrată prin analiza romanului *Anathem* de Neal Stephen-

son (2008) și *Walkaway* de Cory Doctorow (2017).

În lucrarea „Dincolo de structuri și sisteme. Rituri de inițiere și modele utopice de putere în *Anul 3000* de Paolo Mantegazza”, Constantina Raveca Buleu analizează universul utopic construit în romanul scriitorului italian Mantegazza (1897), discutând rolul călătoriei inițiatice în descoperirea sinelui și a complexității lumii. Cercetătoarea clujeană marchează elementele science-fiction din text, subliniind rolul experimentelor și al unor predicții de natură tehnică sau socială (una dintre invențiile premiate de academia de știință este psihoscopia, un aparat capabil să citească gândurile) și analizând construcția unor spații utopice precum insula experimentelor sau orașul Andropolis. Eseul lui Eugen Cadaru, „Drepturile naturii: o privire fugară asupra unui nivel nou al civilizației umane”, propune o abordare ecologistă a ficțiunii speculative, deschizând o perspectivă de lectură ce se va regăsi și în alte lucrări din acest volum.

Literatura speculativă ca reflecție asupra realității sociale este abordată și în capitolul lui Letterio Todaro, care se focalizează asupra raportului dintre fabulos și fantastic în două opere pentru copii și tineri aparținând scriitorului Dino Buzzati: *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935) și *La famo-*

sa invasione degli orsi din Sicilia (1945). Profesorul italian surprinde dimensiunea profundă a operei lui Buzzati, care reflectă atât transformarea individului (tema maturizării prin ieșirea din universul magic al copilăriei) cât și evoluția societății. Lucrarea „O privire de ansamblu asupra limitelor nedefinite ale realității: o cale de-a lungul unor ficțiuni ale lui Dino Buzzati pentru copii și tinerii cititori” argumentează că fabulosul cu dimensiuni gotice este pătruns de fiorul realismului magic.

Emanuela Ilie analizează reprezentarea corpului gotic în romanul *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade (1936), discutând boala ca o metaforă. Lucrarea „În marea lui singurătate...” Toposul corpului gotic în *Domnișoara Christina* propune interpretarea simptomelor bolii misterioase ca un fel aparte de vampirism, care învâluie universul diegetic. Universul fantastic este, în interpretarea criticului ieșean, o oglindire a realității interbelice românești, *Domnișoara Christina* reprezentând categoria socială a boierimii, aflată într-o perioadă de decădere și responsabilă de conflictele din perioada interbelică și de degradarea societății.

Mariano Martin Rodriguez dedică lucrarea sa, „Romanul și trogloditii: „Amo, amas, amat...” de V. Beneș – O capodoperă a literaturii speculative arheologice”,

povestirii „Amo, amas, amat”, publicată în volumul *Semn rău* (1943), însă înlăturată din volumul *Hanul roșu* (1983) – o culegere de texte publicate de Beneș în perioada interbelică (și republicată postum). Cercetătorul spaniol plează narațiunea lui Beneș în categoria ficțiunilor preistorice, sugerând că întâlnirea dintre personajul cult din Roma antică și populația barbară pe care acesta o întâlnește și încearcă să o educe este o oglindă a provocărilor la care era supusă democrația europeană din perioada interbelică.

Într-o lectură din perspectiva aspectelor de etiologie ce vizează postumanismul, Ștefan Borbély analizează în lucrarea „Ființa Supremă postumană (mai este Dumnezeu antropomorf?)” reprezentarea divinității ca substanță ubicuă, altfel decât antropomorfă, analizând povestirea *Credința părinților noștri* (*Faith of Our Fathers*) de Philip K. Dick (1967), publicată în limba română în volumul *Furnica electrică* (Nemira, 2006, 2012). Profesorul clujean demonstrează că lumea din *Credința părinților noștri* este distopic totalitară, omenirea trăind sub un comunism planetar generalizat, condus de către Binefăcătorul Absolut al poporului, al cărui sediu central se află în Beijing. Personajul principal al romanului, unul dintre puținii aleși care pot să îl cunoască pe Binefă-

cătorul Absolut, observă că deși supușii săi îl văd ca om, Binefăcătorul Absolut, demiurgic și omniscient, nu este o ființă umană, ci o arătare diformă, fără mâini și fără picioare, un fel de nouă întrupare a Molochului, care drenează viața din cei cu care interacționează.

În lucrarea „Variații gotice: de la Cybergothic la Candygothic. Richard K. Morgan: *Altered Carbon* – o analiză”, Constantina Raveca Buleu pornește de la o analiză a difuziunii goticului în cultura contemporană, explicând conceptul de *Candygothic* ca un gotic popular și superficial, în concordanță cu nevoia de divertisment a consumatorilor. Cybergothic-ul este prezentat ca o formulă hibridă, caracterizată prin amestecul de gotic „tradițional”, science-fiction și cyberpunk, în care cyborgul, ca entitate centrală, este reprezentat ca o provocare a limitelor umanului. Lucrarea se concentrează asupra universului distopic întunecat descris în romanul lui Richard K. Morgan, *Altered Carbon* (*Carbon modificat* în traducerea românească din 2008 realizată de Roxana Brînceanu, și în serialul omonim produs de Netflix în 2018), o narațiune despre transformarea invazivă a corpului uman, în care conștiința poate fi salvată pe cipuri plasate în zona cervicală și transferată în alte corpuri după stingerea trupului.

În lucrarea „Natura cinemato-

grafiei Steampunk”, Magdalena Grabias stabilește trăsăturile definitorii ale sub-genului SF Steampunk, subliniind caracterul hibrid al acestuia, aflat la intersecția dintre fantasy și horror gotic. Subliniind fascinația pentru tehnologie ca element relevant al genului, cercetătoarea poloneză identifică precursori ai acestui tip de ficțiune speculativă și analizează transformarea mașinărilor din instrumente ale progresului uman în amenințări pentru omenire.

În lucrarea „Vampirul sintetic - scânteii, liliicii și sânge în reprezentarea vampirului din secolului al XXI-lea”, Sorcha Ní Fhlainn analizează imaginea vampirului ca o reflecție a barometrului politic, prezentând câteva dintre creațiile literaturii cu vampiri din secolul al XXI-lea ca o reflecție a celor două președinții care au deschis secolul nostru: George W. Bush și Barack Obama. După o analiză de ansamblu a noilor vampiri îndrăgiți de generația tânără de azi, Sorcha Ní Fhlainn își îndreaptă atenția asupra filmului *Van Helsing* (2004), care este interpretat ca o oglindă a problemelor cu care se confruntă societatea contemporană. Astfel, Dracula simbolizează terorismul, iar „vânarea” lui este asemănată cu invazia americană în Afganistan din prima decadă a secolului nostru.

Magdalena Grabias analizează evoluția vampirului de la primele

reprezentări literare (Goethe, Byron, Polidori) până în zilele noastre. Lucrarea „De la prădători la oameni - O imagine a vampirilor postmileniari în cinematografie și televiziune” urmărește transformarea vampirului Dracula de la publicarea romanului lui Stoker la filmele contemporane pe care le-a inspirat. Perspectiva cercetătoarei poloneze vizează posibile căi de reacție ale cititorului: dacă în primele ecranizări inspirate din roman vampirul este lipsit de sensibilitate, de-a lungul deceniilor acesta dobândește calități umane. Eseul își îndreaptă atenția înspre vampirii contemporani din literatura secolului XXI, argumentând că partea vampirică și conștiința (umană) se luptă în interiorul acestui personaj fantastic, care devine un exponent al luptei dintre bine și rău.

Lucrarea lui William Hughes, „Prima iarnă cenușie. Ecocriticismul și literatura contemporană cu zombie” analizează *zombie*-ul ca un personaj cu înclinații globalizante, prezentând contexte literare în care este dezvoltată tema tranziției de la local la global a acestor creaturi fantastice, cu o activitate prădătoare uneori similară carnagiului nuclear. Teza că apocalipsa cu zombie funcționează într-o manieră similară cu narațiunile despre dezastre naturale este argumentată prin analiza romanului *World*

War Z: An Oral History of the Zombie War (Războiul Mondial Z: O istorie orală a războiului cu zombii de Max Brooks (2006). La fel ca în narațiunea *Credința părinților noștri (Faith of Our Fathers)* de Philip K. Dick analizată de Ștefan Borbély în acest volum, romanul *World War Z* se bazează pe o perspectivă imagologică fundamentată pe clișee politice, deoarece originile epidemiei zombie se află (la fel ca sediul central al Binefăcătorului Absolut) în China, un spațiu descris în roman ca loc al extracțiilor profitabile de organe de schimb. Organele contaminate ajung în SUA,

generând migrația în masă și cauzând un adevărat dezastru. Profesorul englez William Hughes propune o lectură ecogotică a romanului, evidențiind, la nivelul semnificațiilor, critica consumului nechibzuit, distrugerea resurselor naturale neînlocuibile, schimburi climatice de magnitudinea încălzirii globale, poluarea planetei, dezastre ecologice etc. La fel ca în celelalte lucrări incluse în acest volum, lumea fantastică este analizată ca o oglindă critică a realității, căci universul ficțional reflectă problemele cu care se confruntă societatea contemporană.

“Unde n-a fost” – Peisaje imaginare în science-fiction

KÁROLY PINTÉR

A fost odată ca niciodată – așa încep basmele tradiționale în engleză¹. În maghiară, formula obișnuită diferă puțin: traducerea literală ar fi: „A fost odată, unde n-a fost”. (“Egyszer volt, hol nem volt”). Această formulă simplă de deschidere surprinde esența întregii literaturi fantastice: intenția narativă de a plasa povestea într-un spațiu non-existent sau cel puțin profund nefamiliar și neconvențional, un univers ficțional realmente deosebit, unde normele sociale și culturale obișnuite, precum și legile imuabile ale naturii sunt suspendate, depășite, sau pur și simplu date la o parte, de parcă n-ar fi existat niciodată.

Criticii și teoreticienii literari au definit acest aspect al prozei fantastice în varii feluri: J.R.R. Tolkien l-a numit „subcreație”,² Darko Suvin

¹ „once upon a time” (n.tr.).

² În Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1976, p. 4.

il definește ca „înstrăinare”³, iar Robert Scholes vorbește de o „discontinuitate reprezentatională”⁴. Aceste moduri de definire precum și altele încearcă să surprindă o componentă esențială a prozei fantastice: plămuierea verbală a unui univers alternativ pe care majoritatea cititorilor de bun simț l-ar cataloga drept non-existent, imposibil sau imaginar în lumea lor empirică. Nu susțin că orice text beletristic ce conține elemente fantastice – sau, ca să folosesc definiția largă a lui Kathryn Hume, „orice ieșire din realitatea convențională”⁵ înseamnă un univers alternativ. Putem aduce cu ușurință în discuție scrieri faimoase, care se învârt în jurul unui element fantastic, izolat într-un univers ficțional realistic. Câteva exemple ar fi *Metamorphoza* lui Kafka, *Nasul* lui Gogol sau *Dr. Jekyll și Mr. Hyde* a lui Stephenson. Dar majoritatea prozei fantastice prezintă un mediu

3 Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979, p.18, ff.

4 Citat în Carl D. Malmgren, *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 8.

5 Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1985, p. 21.

natural și social extins, ce contrazice prin însușirile sale dominante atât lumea-1, adică lumea empirică în care ființează autorul, cât și lumea-2, adică lumea empirică familiară cititorilor⁶. George Slusser și Eric Rabkin au descris aceste fenomene ficționale prin termenul de „mindscape” (peisaj mental/imaginar), deoarece:

„[literatura] fantasy și science-fiction sunt formele artistice moderne cele mai predispușe spre «experimente de gândire», pentru a crea peisaje, noi sau extrapolate, ce se doresc a fi realizări ale formelor noastre mentale (...) Peisajele imaginare domină literatura fantasy și science-fiction.”⁷

În cele ce urmează aș dori să trec în revistă câteva dintre peisajele tipice SF-ului, gen predispuș spre conceperea și zugrăvirea unei game largi de universuri ficționale. De altfel, după cum susține și Carl Malmgren, cea mai importantă trăsătură a genului sau a speciei numită science-fiction

6 *Ibidem*, p. 9 ff.

7 George Slusser și Eric Rabkin, “Introduction: The Concept of Mindscape.” In *Mindscapes: The Geographies of Imaginary Worlds*, editat de George E. Slusser și Eric S. Rabkin, ix–xiii. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1989, p. x.

on nu este povestea (majoritatea fiind variațiuni pe structuri narrative tradiționale) ci lumile în care se desfășoară poveștile⁸. Cel mai renumit teoretician al science-fictionului, Darko Suvin, a încercat să definească genul pornind tot de la acest criteriu. În opinia lui, poveștile SF sunt centrate în jurul uneia sau mai multor invenții fantastice (pe care el le numește „novum”), în baza căreia autorul creează o alternativă logică și solidă la lumea 1. Pentru Suvin, această strategie poartă numele de „înstrăinare cognitivă”: *novum*-ul și lumea imaginară construită în jurul său reprezintă un mecanism de defamiliarizare, care-i provoacă pe cititori sau pe spectatori să facă un efort mental, cu scopul de a înțelege logica internă și particularitățile lumii ficționale, pentru a considera diferențele dintre lumea ficțională și lumea lor⁹ și, în mod ideal, să-și privească mediul familiar cu ochi noi.

Atât Suvin cât și Malmgren subliniază faptul că SF-ul se distinge și prin metodologia înstrăinării: mulți autori l-au descris drept „experiment de gândire”, „extrapolare” sau „speculație”. Toți acești termeni au puternice valențe științifico-raționale și

8 Carl D. Malmgren, *Worlds Apart...*, p. 7.

9 Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction...*, p. 2.

vădese o anumită tendință subiacentă în prozele SF. În pofida unor preconcepții larg-răspândite, SF-ul nu e „științific”, adică nu se bazează strict pe datele, teoriile și cunoașterea existente în domeniul științelor sociale sau ale naturii (mai mult, adesea are prea puțină legătură cu știința în sensul ei adevărat). Cu toate acestea, genul, în mare,

„se întemeiază pe o epistemologie științifică, una ce pleacă de la premisa (...) că lumea exterioară este deopotrivă reală și fenomenală. (...) Totodată, această lume este neutră din punct de vedere axiologic: nu se raportează la vreun sistem de valori metafizic; (...) în același timp, lumea e supusă unei orânduiri ce poate fi descoperită și codificată sub forma unui ansamblu de «legi ale naturii» integrate. Se consideră că aceste legi sunt universale.”¹⁰

Cum se manifestă această „epistemologie științifică” în peisajele mentale SF? În scrierile SF clasice întâlnim o anumită rigoare și coerență a imaginarului ce e mai puțin prezentă în basme sau în literatura fantasy: în ciuda preconcepțiilor, „nu orice e posi-

10 Carl D. Malmgren, *Worlds Apart...*, p. 4-5.

bil" într-un univers science-fiction, pentru că una din convențiile fundamentale ale acestui tip de literatură cere ca evenimentele și fenomenele fantastice să fie explicate. Magia, în sensul ei propriu, nu își găsește locul în universurile SF, fiind un mod de interpretare opus legilor naturii, logicii raționale și cauzalității. Novum-ul neobișnuit sau improbabil trebuie explicat (dat fiind că, adesea, astfel de „explicații” într-o poveste SF nu sunt altceva decât jargon pseudo-științific) sau cel puțin raționalizate printr-un discurs tehnico-științific, creând în mintea cititorilor iluzia că evenimentele sau fenomenele descrise sunt posibile într-un univers ce funcționează în parametrii științifici. Poate cel mai antrenant exemplu al modului în care funcționează convenția raționalizării în SF îl avem de la Fredric Brown, care a demonstrat că legenda regelui Midas poate fi transformată cu ușurință într-o povestire SF, atâta vreme cât elementul magic ce stă la baza ei devine o proprietate super-științifică:

„Domnul Midas, patronul unui restaurant grecesc din Bronx, salvează din întâmplare viața unui extraterestru de pe o planetă îndepărtată, care

trăiește incognito în New York, ca observator al Federației Galactice, din care Pământul nu face parte încă din rațiuni evidente (...) Extraterestru, purtătorul unei științe mult mai avansată ca a noastră, creează o mașină ce alterează vibrațiile moleculare ale trupului domnului Midas, astfel încât atingerea sa are darul de-a prefăce obiectele. Și așa mai departe.”¹¹

(Apropo, merită menționat că rescrierea legendei lui Midas cu extraterestru suprauman ce locuiește incognito în New York City conține esența novumului folosit în minunata parodie SF *Oameni în negru (Men in Black)*, 1997).

Un alt aspect al epistemologiei științifice este privirea către viitor a literaturii SF: întrucât începuturile genului (secolul XIX) coincid cu descoperirea faptului că timpul și schimbarea sunt factori esențiali în istoria universului, viața omului și civilizația umană (după cum o arată dezvoltarea geologiei moderne, a biologiei evoluționiste și a conceptului de entropie în fizică), SF-ul a pus încă de la bun început (mai ales sub influența forma-

¹¹ Citat în Patrick Parrinder, *Science Fiction: Its Criticism and Teaching*. London: Methuen, 1980, p. 20.

toare a lui H.G. Wells) mare preț pe potențialitățile și posibilitățile științei, tehnologiei, inovațiilor sociale etc. din viitor.

Drept urmare, printre cele mai obișnuite „nove” sau mecanisme ale literaturii SF se numără călătoria spațială interplanetară sau interstelară, posibilitatea călătoriei în timp, existența (și întâlnirea cu) ființe inteligente de pe alte planete, crearea inteligenței artificiale, îmbunătățiri și extensii ale trupului și minții umane, diverse inovații tehnologice, precum și schimbări importante, adesea drastice, ale condițiilor socio-ecologice ale vieții umane, de pildă epidemii devastatoare, războaie nucleare, catastrofe ecologice, suprapopulare etc. Fiecare dintre aceste nove e doar un punct de plecare în imaginația autorului: o poveste science-fiction de calitate e fără excepție interesată de impactul și consecințele acestor realizări ale umanității, ceea ce presupune închipuirea unei comunități umane diferite – cu alte cuvinte, o lume imaginară.

Să ajungiacolo – importanța călătoriei

În căutarea originilor genului, istoricii literaturii science-fiction văd în călătoriile imaginare un precursor al SF-ului modern, sau,

extinzând, a literaturii fantastice moderne. Deloc surprinzător, dat fiind rolul central al motivului călătoriei în miturile străvechi și în istoria literaturii în general: e deopotrivă cel mai întâlnit element narativ și metafora arhetipală a vieții umane.

Aprecierea de care se bucură istorisirile fictive ale unor călătorii se explică parțial și prin faptul că majoritatea oamenilor din comunitățile arhaice nu aveau posibilitatea să părăsească locul de baștină, ceea ce stârnea o curiozitate firească față de locuri îndepărtate, sau de lumea mare, sau de „tărâmul de dincolo de mări” etc. Călătorii erau primiți cu bucurie atât în casele țăranilor cât și în palatele regale, iar poveștile lor „ciudate și pline de minunății” erau adesea pline de născociri. Realitatea și fantasticul se îmbinau liber în aceste istorisiri, iar publicul nu putea și nici nu dorea să stabilească valoarea lor de adevăr. Jurnalele de călătorie ale lui Marco Polo sau Amerigo Vespucci par la fel de fanteziste publicului modern precum voiajele lui Odisseu, Sf. Brendan sau Sinbad Marinarul. Voiajul este cea mai veche și mai convenabilă strategie narativă pentru a transpune născocirile (și publicul totodată) într-un univers alternativ, după cum o dovedesc texte precum *Utopia* lui

Thomas More, *Robinson Crusoe* a lui Daniel Defoe sau *Călătoriile lui Gulliver* a lui Jonathan Swift: poate fi o insulă sau un meleag îndepărtat, o vale ascunsă, unde împrejurimile naturale se pot deosebi la fel de mult de lumea-1 ca locuitorii ei umani.

Spre finele secolului al XIX-lea, posibilitățile aparent infinite oferite de aceste „*altundeva-uri*” fictive se cam epuizaseră pe Pământ, întrucât întreaga suprafață a planetei fusese descoperită și cartografiată de călătorii și geografii occidentali. SF-ul a inventat două mijloace eminentemente moderne de deplasare spre aceste toposuri mentale: călătoria spațială și cea temporală. Călătoria spațială (nu ca element metaforic cu caracter didactic, ci ca o posibilitate reală din punct de vedere științific) apare pentru prima oară în celebrul roman al lui Jules Verne, *De la pământ la lună* (1865), iar H.G. Wells a descris prima asolizare reușită pe un corp ceresc în *Primul om pe lună* (1901). În secolul XX, ea devine modalitatea preferată de a fugi în universuri închipuite, cu precădere în revistele de SF americane. După ce H.G. Wells publică *Războiul lumilor* (1898), roman ce și-a lăsat amprenta pe generațiile următoare, Marte devine locul predilect pentru aven-

turile cu extraterestrii, mai ales în lunga serie *Barsoom* a lui Edgar Rice Burroughs (debutând cu *Prințesa marțiană*, 1912), al cărei protagonist, John Carter, e transportat din vestul Americii pe planeta Marte, și se luptă cu răufăcători și monștri în apărarea unei prințese frumoase, într-un cadru mai degrabă fantastic. Ca urmare, Marte a devenit atât de populară în literatura SF *pulp* din perioada interbelică, încât celebra colecție de povestiri scurte a lui Ray Bradbury, *Cronicile marțiene* (1950) reflectează deja asupra istoriei planetei și a civilizației marțiene nu doar în cadrele propriului univers narativ, ci făcând trimitere la istoria genului. Pentru cititorii de SF postbelici, Marte lui Bradbury reprezintă probabil cea mai memorabilă zugrăvire a planetei: el încetează a mai fi scena unor povești de aventuri romantice și melodramatice, și devine un loc bântuit al dorului și-al nostalgiei, unde emigranții pământeni descoperă ruinele unei civilizații dispărute, în timp ce se confruntă cu amintirea dulce-amăruie a culturii pe care au lăsat-o în urmă. Bradbury nu se arată câtuși de puțin interesat de minunățiile tehnologice ale viitorului: sub vălul străveziu al convențiilor SF se ascund povești alegorice și lirice despre

condiția umană, fapt care i-a garantat succesul în rândul cititorilor de literatură „mainstream”.

În cazul povestirilor SF mai realiste, Marte este văzut îndeobște ca primul reper în încercarea oamenilor de a coloniza Sistemul Solar. Un bun exemplu în acest sens este excelenta trilogie a lui Kim Stanley Robinson (*Marte roșu*, *Marte verde* și *Marte albastru*, 1993-97) despre teraformarea planetei. Cu alte cuvinte, planeta Marte este transformată într-o ecosferă ce poate fi locuită de oameni.

Curând, imaginarii călători spațiali au lăsat în urmă nu doar Pământul, ci întregul Sistem Solar, odată cu propunerea unor mijloace ingenioase de a străbate distanțele colosale dintre stele, precum arcele spațiale sau motorul hiperlumenic. Potrivit lui Brian Stableford, „ideea zborului spațial a devenit mitul central al literaturii SF” (ESF 1135), iar vehiculul ei, nava spațială, e unul dintre simbolurile centrale ale genului. Observația lui Michel Foucault despre nave e la fel de pertinentă, și poate chiar mai relevantă în privința navelor spațiale: „Nava este heterotopia prin excelență (...) o bucată de spațiu ce plutește, un loc fără loc, ce există de la sine putere, ce se închide în sine și în același

timp se predă infinității oceanului” (Foucault 27). Navele spațiale oferă o serie de oportunități analogice și simbolice în povestirile SF: pot reprezenta echivalentul calului sau al corabiei în povestirile western sau de aventuri pe mare (în acest sens, Han Solo e fără îndoială echivalentul pistolarului-aventurier, iar nava lui, *Millennium Falcon*, o corabie veche și uzată); pot fi mașinării de război înfricoșătoare, ce întruchipează violența și groaza (de pildă Distrugătoarele Stelare, tot din *Star Wars*); pot reprezenta căruțele primilor pionieri, aflați într-o misiune de a descoperi frontierele infinite ale spațiului, așa cum aflăm atât din titlul cât și din genericul de început al celebrului serial *Star Trek*. Poate funcționa și ca o societate umană în miniatură, cum e cazul povestirilor cu arce spațiale, în care un grup mare de oameni pleacă într-o călătorie interstelară ce se întinde pe durata mai multor secole, știind că doar strănepoștii lor vor ajunge la destinație. O navă poate fi o arcă ce transportă supraviețuitoarii unei civilizații distruse sau o ființă conștientă, ce posedă inteligență artificială. Una dintre cele mai captivante nave spațiale din istoria literaturii SF, ce apare în *Rendez-vous cu Rama* (1973), pune la dispoziție toate in-

terpretările de mai sus, dar nu oferă niciun răspuns final. Un obiect cilindric de dimensiuni colosale intră în Sistemul Solar, iar exploratorii umani găsesc în măruntaiele sale un ecosistem perfect în miniatură, având pământ și mare, animale, ba chiar și un proces evolutiv grăbit pe căi artificiale.

Timp după timp – Călătoria în viitor și în trecut

Celălalt dispozitiv creat de om, care a devenit o emblemă a SF-ului, este mașina timpului, poate cel mai science-fiction mod de transport dintre toate, deși contrazice în mod vădit teoriile larg acceptate despre univers. Teoria relativității a lui Einstein permite călătoria în viitor prin intermediul călătoriei spațiale aproape de viteza luminii (întrucât la acea viteză uriașă, dilatarea timpului face ca astronautul să îmbătrânească mult mai lent decât prietenii și rudele sale lăsate în urmă pe planetă), însă știința neagă posibilitatea călătoriei în trecut. Astfel, călătoria în timp cu toate variațiunile sale sunt o dovadă în plus a faptului că SF-ul nu este despre știință și extrapolare, ci despre raționalizarea împlinirii unei dorințe: odată ce imposibilul este acceptat (călătoria în timp devine cumva posibilă), toate

consecințele acestei ipoteze imaginare îi urmează în ordine logică.

Ideea unei mașinării ce le permite oamenilor să călătorească atât înainte cât și înapoi în timp, ceea ce echivalează cu „a patra dimensiune” a spațiului, e probabil cea mai de seamă invenție a lui H.G. Wells în romanul cu același nume publicat în 1895, care a inspirat o întreagă generație de scriitori. Wells și-a trimis Călătorul în Timp fără nume sute de mii de ani în viitor, unde descoperă descendenții degenerați ai omenirii, Eloii și Morlocii, ba asistă chiar și la moartea termică a sistemului solar. Wells nu părea foarte preocupat de pseudoștiința din spatele teoriei și nici de descrierea mașinii: din detaliile răzlețe oferite de narator, mașinării îi amintește cititorului de o bicicletă generos ornată. A descris însă cu foarte mult talent călătoria prin timp (efectul vizual al zilelor, lunilor și anotimpurilor ce se scurg în viteză pe lângă narator e redat cu multă imaginație, de parcă ar fi fost destinat unui scenariu de film) și a creat o fabulă evoluționistă, pesimistă, despre prăbușirea civilizației umane. În celebra ecranizare din 1960 a romanului, semnată de George Pal, mașina a fost transformată într-un soi de sanie cu o parabolică în spate, în vreme ce în remake-ul din 2002, net inferior din punct de

vedere calitativ (dar aducând pe alocuri un omagiu predecesorului său) mașina aduce cu un elicopter.

Ulterior, scriitori SF au conceput nenumărate teorii despre călătoria în timp și și-au închipuit-o în varii feluri: una întrebuițată mai des presupune un lift ce poartă oamenii înainte și înapoi de-a lungul secolelor, ca în *Sfârșitul eternității* de Asimov (1955); sau o ușă ce se deschide către o nouă dimensiune temporală, sau pur și simplu o alunecare accidentală într-o altă perioadă istorică, ca în *Un yankeu la curtea regelui Arthur* de Mark Twain (1889) – prima dintr-o lungă serie de povești și filme ce pune în valoare potențialul comic al confruntării dintre oameni venind din perioade istorice diferite. Există și câteva destinații istorice aflate la mare căutare, precum era dinozaurilor, apogeul Imperiului Roman, sau crucificarea lui Iisus Hristos: trecutul prinde viață, mistere de mii de ani pot fi deslușite, și pe deasupra există o tendință puternică de a schimba cursul istoriei, uci-gând de pildă o sursă uriașă de rău, precum Adolf Hitler.

Peisajele mentale ale călătoriei în timp oferă alți fiori și alte plăceri decât planetele extraterestre explorate de nave spațiale: în vreme ce spațiul cosmic e o reprezentare metonimică a necunoscutu-

lui misterios, ieșirea din curgerea timpului și schimbarea trecutului permite eliberarea de tirania istoriei – cu toate că poveștile despre călătorii în timp ajung adesea la concluzia că astfel de libertate e iluzorie, toate faptele și deciziile au consecințe. Bine cunoscutele paradoxuri temporale (în teorie, posibilitatea călătorului în timp de a-și omorî din greșeală sinele din trecut sau vreun străbun, eliminându-se din istorie și eliminând astfel și crima în sine) și potențialul lor melodramatic au fost puse în valoare în diverse feluri de către scriitori de SF pulp din perioada interbelică, iar posibilul impact al unei schimbări în fluxul temporal a deschis o serie de oportunități narative. Memorabilă în acest sens este „Sunetul Tunetului” (1952), în care o vânătoare preistorică eșuează, și o schimbare aparent insignifiantă în trecut (călcarea în picioare a unui fluture mic) face ca viitorul (prezentul vizitatorului) să fie de nerecunoscut. Cu o variantă comică a consecințelor modificării trecutului avem de-a face în seria *Înapoi în viitor* (1985-90), în care protagonistul, Marty McFly, e nevoit să intervină în anii '60 pentru a-și aduce părinții împreună (salvându-și, astfel, viața), apoi să repare viața sinelui său din viitor și a copiilor săi. Varianta thriller

a călătoriei în timp o regăsim în seria *Terminator* (1984-2016), în care o mașinărie ucigașă aproape indestructibilă se întoarce din viitorul post-apocaliptic pentru a preveni nașterea unui viitor lider eroic al umanității. Cele două francize au avut un impact uriaș asupra publicului larg și au contribuit semnificativ la intrarea în *mainstream* a temei călătoriei temporale. Alți autori au conceput sisteme complexe de universuri paralele create de astfel de modificări, protejate adesea de o poliție a timpului, astfel încât istoria umanității să fie prezervată în linii mari.

O ramură aparte a poveștilor SF preocupate de timpul istoric nu utilizează mașini ale timpului: povestirile și romanele de istorie contrafactuală (alternativă) pornesc de la premisa că anumite evenimente istorice nu au avut loc sau că au avut rezultate diferite, închipuindu-și apoi consecințele acestei istorii alterate. „Jocul” a fost inventat de istorici, însă și-a găsit împlinirea în literatura SF. Printre scrierile demne de menționat sunt *Pavane* (1968) a lui Keith Roberts, ce zugrăvește o Mare Britanie de secol XX în care Reforma a fost înăbușită după asasinarea Reginei Elisabeta, Biserica Catolică a dominat întreaga Europă, astfel că avansul social și

tehnologic n-a mers mai departe de jumătatea secolului al XIX-lea, adică fără locomotive sau electricitate, și cu un sistem feudal tardiv. *Bring the Jubilee* a lui Ward Moore (1953) își închipuie cum ar fi arătat SUA în secolul XX dacă sudiștii ar fi câștigat Războiul Civil; în *Omul din castelul înalt* de Philip K. Dick (1962), teritoriul Statelor Unite a fost împărțit de puterile victorioase ale Axei, Germania și Japonia. *Polițistul Idiș* (2007), romanul lui Michael Chabon, scriitor dinafara genului, e o poveste de mister plasată în cartierul evreiesc Sitka din Alaska, unde evreii europeni încearcă să se stabilească după o încercare nereușită de a înființa statul Israel. Succesul de care se bucură istoriile contrafactice depinde până la urmă nu de momentul deformării istoriei în sine, ci de originalitatea și creativitatea imaginației autorului în încercarea de a recrea o astfel de lume improbabilă.

O altă ramură a SF-ului, ce întrebunțează dislocarea temporală și înstrăinarea, cuprinde așa-numitele povestiri post-holocaust. Aici, termenul nu se referă la exterminarea evreilor în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, ci la orice catastrofă care a nimicim civilizația umană, de la războaie nucleare la pandemii mondiale, dezastre naturale (potop,

eră glaciară, coliziunea cu un obiect ceresc, catastrofă ecologică). Majoritatea povestirilor descriu retrospectiv catastrofa și urmările asupra societății umane, explicând prăbușirea civilizației și dezlănțuirea haosului din care, treptat, se ivește o societate pseudo-medievală, riguros ierarhizată social în trei caste: țărani, războinici și sacerdoți. Cu toate că prima poveste în această cheie, *Ultimul om*, a fost scrisă în 1826, de Mary Shelley, popularitatea acestei teme a atins apogeul după Hiroshima, și odată ce perspectiva unui război atomic global a devenit posibilă. Chiar și autori cunoscuți publicului larg precum Aldous Huxley (*Maimuță și esență*, 1948) sau Robert Merle (*Malevil*, 1972) au contribuit la închipuirile sumbre ale subgenului. O lucrare de excepție în acest sens este *Cantica pentru Leibowitz* (1960), în care istoria omenirii e văzută ca o comedie neagră, pentru că oamenii vor continua să repete aceleași greșeli fatale. O abordare mai recentă și extrem de mohorâtă a tematicii post-apocaliptice este *Drumul* (2006) de Cormac McCarthy, unde un tată și fiul său străbat meleagurile fostelor State Unite, distruse într-un eveniment apocaliptic, iar oamenii s-au dedat canibalismului pentru a supraviețui. Peisajele post-apoca-

liptice au început să împânzească filmele după succesul neașteptat înregistrat de „Mad Max” (1979), însă cel mai adesea ca fundal pentru aventuri romantico-barbare în care nu se pune prea mult accent pe logică sau consecvență.

Extraterestrul familiar – Alte planete, alte specii

Până acum am vorbit despre mijloace de a călători prin spațiu și timp. Dar până la urmă, atât navele spațiale cât și mașinile timpului nu sunt decât modalități de a transporta oamenii în peisaje extraterestre sau extra-temporale în care imaginația autorului se poate descătușa complet. Pe lângă navele spațiale și mașinile timpului, cele mai emblematice imagini ale literaturii SF planeta străină și extraterestrul. În mod surprinzător însă, foarte puțini autori SF au făcut efortul mental uriaș de a crea lumi cu adevărat ciudate și neobișnuite. Multe dintre bine-cunoscutele peisaje mentale de pe alte planete se aseamănă mult cu peisajele familiare de pe pământ, cu comunități umane sau povestiri istorice. Ecologia planetelor extraterestre presupune adesea extinderea unei anumite trăsături din ecosistemul pământesc la nivel planetar, de pildă o pădure ecuatorială, deșertul, oceanul,

calota glaciară. Locuitorii acestor planete sunt îndeobște umanoizi aflați în varii stadii ale evoluției istorice și biologice, oferind astfel posibilitatea unei întâlniri fictive cu vânătorii preistorici, cu nomazii războinici sau cu o variațiune a civilizațiilor antice și medievale.

O întorsătură în cheie satirică a temei întoarcerii-în-trecut-prin-spațiu vine de la autorul francez Pierre Boulle în a sa *Planeta Maimuțelor* (1963), unde călătoriile spațiale asolizează pe o planetă îndepărtată și descoperă că rolurile s-au inversat între oameni și primat: primatele sunt inteligente, în vreme ce oamenii s-au sălbăticit, iar, când se întorc pe Pământ, sunt întâmpinați de o gorilă într-o mașină. Povestea a fost ecranizată în 1968 în America, însă i s-a adăugat o nouă întorsătură: în loc să se întoarcă pe Pământ într-o navă spațială, protagonistul zărește Statuia Libertății îngropată în nisip și înțelege că n-a părăsit niciodată Terra, ci a călătorit în viitorul ei.

O altă categorie de povestiri SF extinde analogiile istorice la proporții galactice. Celebra serie *Fundația* a lui Asimov (1942-1993) închipuie un Imperiu Galactic aflat în declin (paralelă clară cu Imperiul Roman), având drept capitală superba planetă Trantor, reprezentând Roma de

altă dată. „Novum-ul” lui Asimov e introducerea unui sociolog scriitor pe nume Hari Seldon care izbutește să prezică viitorul cu ajutorul unor modele matematice și înființează două „Fundații” pentru a scurta evul întunecat ce va urma colapsului. La fel de cunoscuta serie *Dune* (1965-1985) a lui Frank Herbert e inspirată, în bună măsură, din istoria și cultura nomazilor arabi ce colindau deșerturile, transpuși în luptătorii fremeni de pe planeta deșertică Arrakis, care se unesc sub conducerea unei figuri mesianice și, prin jihad, răstoarnă împăratul galactic și aristocrația tradițională.

O „alteritate extraterestră”, cu adevărat originală, întâlnim la Ursula K. Le Guin, în *Mâna stângă a întunericului* (1969), precum și în alte povestiri care au loc pe planeta Gethen. Gethenienii sunt asemănători oamenilor cu o singură excepție: sunt hermafrodiți ce pot „intra în kemmer” (pot deveni bărbați sau femei) pentru câteva zile pe lună. Drept urmare, în societatea getheniană nu există distincții bazate pe gen, familiile extinse sunt organizate în jurul unor figuri matriarhale, iar oaspeții de pe Pământ sunt văzuți ca niște monștri deplorabili, aflați mereu în kemmer, dar numai într-un singur fel. Subminarea celor mai fundamentale linii de

demarcație în societatea umană duce la ramificații sociale și culturale nebănuite.

O altă planetă, deopotrivă misterioasă și memorabilă, apare în romanul *Solaris* al lui Stanisław Lem (1961), unde oamenii de știință aflați într-o stație spațială studiază o ființă inteligentă de dimensiunea unei planete, și descoperă că planeta le materializează visurile și nostalgiile. Misterul lui Solaris nu e elucidat în roman: încercările de interpretare ale oamenilor nu fac altceva decât să oglindească propriile lor prejudecăți și dorințe, fără a spune nimic despre inteligența infinit superioară și de nepătruns, ce pare să aibă statut divin. Andrei Tarkovski a conferit o aură meditativă ecranizării sale din 1972. O ecranizare mai recentă apare în America (2002).

Modul de reprezentare a extraterestrilor în SF stă fără îndoială sub semnul primei invazii extraterestre din istoria genului, întâlnită în *Războiul lumilor* de H.G. Wells (1898), care a lăsat moștenire această temă extrem de populară (invazia unei specii răuvoitoare), precum și redarea extraterestrilor drept monștri scârboși și însetați de sânge, ce se aseamănă cu o caracatiță uriașă (un cap gigantic cu șase tentacule). În romanul său despre călătoria spațială, *Primul om în lună*,

Wells creează o comunitate distopică de selenari, asemănători furnicilor, ce trăiesc într-un mușuroi gigantic. Aprecierea enormă de care s-a bucurat Wells a dat naștere în perioada interbelică așa-numitei tradiții a „monstrului cu ochi de gândac” în SF-ul american de duzină, unde ființe extraterestre, deopotrivă primejdioase și respingătoare, provin din specii la fel de scârboase de pe Pământ (insecte, reptile, prădători), fie prin trecerea lor la dimensiuni umane sau supraumane, fie prin îmbinarea mai multor trăsături în vederea creării unei himere. Poate cel mai cunoscut exemplu este romanul *Starship Troopers* (1959) al lui Robert Heinlein, în care omenirea se confruntă cu o specie de arahnide extraterestre dezgustătoare, poreclite în chip sumbru „Gândaci”. Astfel de războaie galactice între imperiul oamenilor și un imperiu extraterestru rival și agresiv nu izbutesc să ascundă paralelele destul de evidente cu conflictele militare contemporane, cu precădere Războiul Rece. La fel de populare în perioada de vârf a paranoiei Războiului Rece sunt poveștile despre invazia unor extraterestrii nevăzuți, adesea metamorfi, ce pot imita înfățișarea umană sau paraziți ce intră în posesia trupurilor și minților noastre. Un exemplu celebru este fil-

mul *The Invasion of the Body Snatchers* (1956), un amestec de SF și groază, aidoma unui arhetip mai recent al monstrului extraterestru, anume creaturile ucigăse și parazite din seria *Alien* (1979-1997). Rețeta originală wellsiană a invaziei directe și copleșitoare a fost reciclată către finele secolului trecut în filme precum *Ziua independenței* (1996) sau modernizată în remake-uri precum *Războiul lumilor* (2005).

Interpretarea monștrilor extraterestri pare să fie una din activitățile favorite ale criticii SF: aceștia sunt adesea identificați (în mod convenabil) cu îngrozitorul „Celălalt”, chit că alteritatea înseamnă o altă rasă sau un alt popor, amenințarea imperialismului militar sau economic sau o altă fobie încă neîntruchipată. Clișeul a fost, desigur, satirizat în romane precum *Sfârșitul copilăriei* (1953) al lui Arthur C. Clarke, în care extraterestrii binevoitori sosiți pe Pământ, pentru a instaura o perioadă de pace și belșug, refuză să se arate ani de zile, pentru că sunt aproape leiți la înfățișare diavolilor din mitologia creștină. O parodiare satirică a temei invaziei extraterestre o întâlnim și în seria *Men in Black* (1997-2012), care ne oferă încă de la bun început revelația amuzantă că extraterestrii trăiesc

printre noi, că New Yorkul e plin de ei, dar că o agenție ultrasecretă se îngrijește ca oamenii de rând să nu-i observe, iar dacă o fac, să nu-și aducă aminte.

Extraterestrii binevoitori apar destul de rar în literatura SF, adesea ca ființe cu puteri divine și intenții nebănuite. Acest mister e poate cel mai bine redat într-una din capodoperele cinematografului SF, *2001: O odisee spațială* (1968), regizată de Stanley Kubrick și scrisă de Arthur C. Clarke. Extraterestrii nu apar în film: oamenii întâlnesc doar monoliții negri, perfect sculptați, și alte câteva dovezi ale existenței lor. Atunci când apar, sunt concepuți în tradiția isteriei OZN-urilor din anii '50, anume ființe umanoide uscățive și relativ mărunte, care călătoresc în nave spațiale circulare, cum e cazul în *Întâlnire de gradul trei* (1977) regizat de Steven Spielberg.

Una peste alta, o trecere prin întreg spectrul literaturii SF relevă faptul că novum-ul călătoriei spațiale nu a generat nove similare în materie de medii extraterestre originale. Per ansamblu, putem fi de-acord cu observația criticului Patrick Parrinder:

„nu e posibil ca omul să-și închipuie ceva ce-i este cu totul străin; totodată, acea alteritate

absolută nu ar avea sens. Pentru a da sens unui lucru, trebuie invariabil să-l «umanizăm» sau să-l înscriem în cadrele

unei perspective antropomorfe asupra lumii”¹².

Traducere din limba engleză de Alexandru Maniu

Bibliografie:

Campbell, Joseph. *The Hero with the Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

Foucault, Michel. “Of Other Places.” *Diacritics*, vol. 16, Spring 1986. 22–27.

Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1985.

Malmgren, Carl D. *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

Parrinder, Patrick. *Science Fiction: Its Criticism and Teaching*.

London: Methuen, 1980.

Rabkin, Eric S. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

Slusser, George E. and Eric S. Rabkin. “Introduction: The Concept of Mindscape.” In *Mindscape: The Geographies of Imaginary Worlds*, ed. by George E. Slusser and Eric S. Rabkin, ix–xiii. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1989.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Clute, John and Peter Nicholls. *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

¹² Citat în Carl D. Malmgren, *Worlds Apart...*, p. 13.

Contele Draculitz din Suedia: primul vampir din spațiu

HANS CORNEEL DE ROOS

Încă din vremuri străvechi, omul a visat să ajungă la stele și să întâlnească alte creaturi. Speculațiile privind întoarcerea din morți și miturile despre stafii sau strigoi, care-și bântuie foștii iubiți, sunt probabil la fel de vechi. Vampirii sunt o clasă aparte de strigoi, și dacă e să-i dăm crezare profesorului van Helsing, expertul în artele oculte din *Dracula* lui Bram Stoker, aceștia au terorizat lumea întreagă.

„Ascultă la mine, [vampirul] e cunoscut pretutindeni unde a pășit omul. În Grecia Antică, în Roma Antică, a înflorit pe tot cuprinsul Germaniei, Franței, în India, ba chiar și în Chersonese și în China, atât de departe de noi

din toate punctele de vedere, acolo îl găsești, iar popoarele se tem de el, chiar și astăzi. A mers pe urmele neînfricătorilor luptători islandezi, a hunilor plâsmuiți de diavol, a slavilor, saxonilor și maghiarilor”.¹

Oare când s-au intersectat aceste două ramuri ale fantasticului pentru prima oară, și în ce formă?

Povești despre călătoria în spațiu

Năzuința de a călători pe lună o întâlnim prima oară în *Icaromenippus* al lui Lucian din Samosata (cca. 125-180 e.n.). Menippus zboară în lună pe aripa unui vultur și se întâlnește cu Empedocle, în vreme ce Selena îi dă un mesaj pentru Zeus. Apoi zboară în Ceruri, unde sălășluiesc zeii. În *Povestea adevărată* a lui Lucian, o corabie este proiectată de-un vârtej uriaș dincolo de Coloanele lui Hercule. Echipajul asistă la un război între regii lunii și regii soarelui. La întoarcere sunt înghițiți de o balenă, dar izbutesc să scape în cele din urmă și sosesc pe insula binecuvântaților. Asemenea nenumăratelor povestiri de călătorie ce-au urmat, aceste povești sunt doar satire asupra vieții pământești, ni-

¹ Bram Stoker, *Dracula* (London: Arch. Constable & Co., 1897), Mina Harker's Journal of 30 September.

cidecum lucrări de factură tehnologică sau astronomică.

Povestea tăietorului de bambus, un basm japonez din secolul al X-lea, vorbește despre o fetiță cât un degețel, pe nume Kaguya-hime, găsită într-o tulpină strălucitoare de bambus. E crescută de părinții ei vitregi și devine o fată frumoasă, curtată de cinci prinți și, în cele din urmă, de împărat. Cu toate acestea, Kaguya-hime refuză toate cererile în căsătorie, dezvăluind în finalul basmului că vine din lună și că e nevoită să se întoarcă la ai săi.

Epopoea persană *Shāh-Nāma* de Firdausi (1010) spune povestea unui rege care dorește să zboare în lună:

Regele era adâncit în gânduri, dorind să știe cum ar putea să ajungă în lună fără aripi.

Pe învățați i-a întrebat care este distanța de la Pământ la sfera Lunii (...)

Apoi a luat patru vulturi voinici și i-a legat cu strășnicie de tron.

Kai-Kā'us s-a așezat pe tron, cu un pocal de vin dinaintea lui.

Când pe vulturii cei iuți i-a cuprins foamea, s-au repezit de-îndată spre carne²

Au ridicat tronul de la pământ; l-au ridicat de jos și l-au purtat

² Picioare de miel agățate în lăncii prinse de lateralul tronului.

spre nori.³

În epopeea lui Ariosto, *Orlando Furioso* (1516-32), Orlando, paladinul lui Carol cel Mare, înnebunit de durere din pricina iubirii sale neîmpărtaşite, face prăpăd în jurul său. Astopho se străduiește să găsească un leac pentru mânia lui Orlando și călătorește pe lună în carul profetului Ilie. Pe lună, Astolpho găsește într-o sticlă mințile răătăcite ale eroului și izbutește să le aducă înapoi. Orlando inspiră adânc conținutul sticlei și mințile-i vin la loc.

Johannes Kepler a scris *Visul (Somnium)* înainte de 1610, dar opera a fost publicată de-abia în 1634, după moartea savantului. E povestea unui băiat islandez pe nume Duracotus care se întâlnește cu astronomul danez Tycho Brahe. În Islanda, mama lui conjură un demon care le vorbește despre posibilitatea de a călători de la Pământ (Volva) la Lună, Levania, împărțită în două jumătăți denumite Privolva și Subvolva, în care locuiesc giganții.

În *Omul din Lună: sau istori-*

³ Citat din Frederick I. Ordway III, "Dreams of Space Travel from Antiquity to Verne," în Frederick I. Ordway III și Randy Liebermann (eds.) *Blueprint for Space. Science Fiction to Science Fact*. Prolog semnat de Michael Collins și epilog semnat de Arthur Clarke (Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1992), 35-48.

sirea unui voiaj către depărtări (1638) a lui Bishop Francis Godwin, Domingo Gonsales este abandonat pe insula Sfânta Elena alături de slujitorul său, Diego. În drum spre casă, cei doi zboară pe lună cu ajutorul găștelor sălbatice („gansas”).

Alte exemple faimoase includ:

Descoperirea unei lumi în Lună, sau discurs ce dorește a dovedi probabilitatea existenței unei lumi locuibile pe acea planetă (1638), de John Wilkins, publicată cu cinci luni înainte de cartea lui Godwin.

Cealaltă lume: O istorie comică a țărilor și imperiilor lunare ((L'Autre monde ou les états et empires de la Lune) (1657) de Cyrano de Bergerac.

The Consolidator, sau amintiri privind diverse chestiuni din lumea Lunii (1705), de Daniel Defoe.

Voiaj spre Cacklogallinia, cu descrierea religiei, politicii și obiceiurilor din acea țară (1727) de căpitanul Samuel Brunt (probabil un pseudonim al lui Daniel Defoe sau Jonathan Swift).

În *Marea farsă lunară*, publicată în *New York Sun* la sfârșitul lui august 1835, jurnalistul Richard Adams Locke a inventat o serie de povești despre presupusa descoperire a vieții pe lună de către celebrul astronom sir John Herschel.

În *De la Pământ la Lună (De la terre à la lune)* a lui Jules Verne (1865), Clubul de Arme din Balti-

more născocoște un proiectil în formă de glonț și un tun cu care să-l trimită în lună. Nava de aluminiu e lansată din Tampa, Florida. La bordul ei se află Impey Barbicane, președintele clubului, rivalul său, căpitanul Nicholl din Philadelphia și francezul Michael Ardan.

De-a curmezișul zodiacului: Povestea unui naufragiu (1880) de Percy Greg descrie un zbor pe Marte.

În *Un salt în spațiu* al lui Robert Cromie (1890), o navă propulsată de motoare antigravitaționale călătorește tot pe Marte, unde echipajul descoperă o societate umană utopică. Unul dintre astronauți se îndrăgostește de o marțiană pe nume Mignonette, care se întoarce pe Pământ în chip clandestin.

Columb al spațiului de Garrett P. Serviss (1894) descrie o călătorie pe Venus, în care protagonistului, Edmund, îi cade cu tronc o creatură de sex feminin pe nume Ala. De asemenea, Venus e destinația lui John Munro, în a sa *Călătorie pe Venus* (1897, ce include „Zorii pe Lună”).

Războiul lumilor de H.G. Wells a fost publicată în serie în *Pearson's Magazine*, Regatul Unit, din aprilie până în decembrie 1897. A apărut și în revista *Cosmopolitan* din Statele Unite. Anul următor, William Heinann a publicat o ediție cartonată. Aici, naratorul e martorul

unei invazii teribile a Angliei de către marțieni, care zdrobesc armata umană cu mașinăriile lor cu trei picioare, dotate cu tunuri ce împrășcă raze arzătoare și fum negru, otrăvitor. În partea a doua a romanului, naratorul descoperă că marțienii se hrănesc cu sângele altor viețuitoare cu ajutorul transfuziilor. În economia romanului, e doar o formă mai eficientă de alimentație. Marțienii nu sunt ființe supranaturale, nu își mușcă victimele, iar termenul de „vampir” nu apare nicăieri. Marțienii pier la final, deoarece nu sunt imuni la microbii pământeni.

În 1901, H.G. Wells publică *Primii oameni din Lună*. Fizicianul Mr. Cavor îl convinge pe vecinul său, afaceristul londonez Mr. Bedford, să facă un voiaj spre lună într-o navă ce conține cavorit, un material ce contracarează gravitația – idee ce apăruse deja la Greg, Cromie și Serviss. Un an mai târziu apare primul film despre o călătorie în lună: *Le voyage dans la lune*, regizat de Georges Méliès, plecând de la romanele lui Jules Verne și ale lui H.G. Wells.

Primele cercetări asupra vampirilor est-europeni

Miturile despre vampiri au intrat pentru prima oară în atenția occidentalilor ca urmare a cercetă-

rilor întreprinse în estul Europei. În *Magia Posthuma* (1704), Karl Ferdinand von Schertz amintește de o stafie ce bântuie prin Moravia. Două decenii mai târziu, administrația austriacă investighează un caz similar în nord-estul Serbiei, unde localnicii numeau aceste stafii „vampiri”, după cum reiese din scrierile pastorului luteran german Michael Ranft (1725).

⁴ El face o trimitere la un text mai vechi al lui Philip Rehrius (Rohr), cu același titlu (*De Masticatione Mortuorum*, 1679). ⁵ În 1732, medicul militar Johannes Fluckinger⁶

⁴ Michael Ranft, *Dissertatio historico-critica de masticatione mortuorum in tumulis* (Tratat despre mestecatul și plesnitul morților în morminte) (Leipzig: Breitkopf, 1725), extins ulterior în alte ediții (Leipzig: Martini, 1728, and Leipzig: Teubner, 1834).

⁵ Aparent există un tratat și mai vechi pe același subiect: „Vom Schmätzen im Grabe,” de Martin Böhm, din lucrarea sa: *Die drey grossen Landtplagen: 23 Predigten* (Wittenberg: Selfisch, 1601). Exhumarea și decapitarea celor care muriseră în circumstanțe neobișnuite datează și mai demult. vezi Manfred Wilde, *Die Zauberei- und Hexenprozesse in Kursachsen* (Köln: Bohlau Verlag, 2003), 245ff; nu mai târziu de 1552, cu 150 de ani înainte de publicarea *Magia Posthuma*, orașul Oschatz angajează doi paznici care să verifice dacă morții îngropați nu se zbat în morminte

⁶ Transcris uneori „Flückinger,” „Flüchinger” sau „Fluchinger.” În manuscris se vede clar un „k,” dar fără umlaut.

publică alături de colegii săi *Visum et Repetum. Über die so genannten Vampirs oder Blut-Aussaugern, so zu Medvegia in Servien, an der Türckischen Granitz, den 7. Januarii 1732 gesehen* (1732), despre un presupus vampir sârb, Arnon Paole. Rapoarte similare apar în Polonia, de pildă „Der polnische Upier” de P. Gabriel Rzaczynski (1721)⁷. *Visum et Repetum* a stârnit nenumărate reacții: *Kurtzes Bedencken von denen Acten-mäßigen Relationen wegen derer Vampiren, oder Menschen- und Vieh-Aussagern*, de Gottlob Heinrich Vogt (1732); *Besondere Nachricht von denen Vampyren oder so genannten Blut=Saugern*, de Potoneus (1732);⁸ *Dissertatio de hominibus post mortem sanguisugis, vulgo sic dictis vampyren*, de M. J. Christopherus Pohlius (1732); „Philosophischer versuch, ob nicht die merckwürdige Begebenheit derer Blutsauger in Niederungarn, anno

⁷ Inclusă în *Naturgeschichte des Königreichs Polen (Historia naturalis curiosa Regni Poloniae)*.

⁸ Titlu complet: *Besondere Nachricht von denen Vampyren oder so genannten Blut = Saugern, wobey zugleich die Frage, ob es möglich, dass verstorbene Menschen wiederkommen, denen Lebendigen durch Aussaugung des Bluts den Tod zuwege bringen und dadurch gantze Dörffer an Menschen und Vieh ruinieren können?* Potoneus = Johann Christoph Meinig.

1732 geschehen, aus denen princiipiis naturae erleutert wurden” de Demelius (1732); etc.⁹. În *Dissertation sur les apparitions des esprits et sur les vampires* (1746) a lui Dom August Calmet sunt citate însemnările lui Schertz, Ranft și ale altora.¹⁰ A fost tradusă în engleză în 1850, sub titlul *The Phantom World (Lumea stafilor)*¹¹ – însă, la acea dată, primele povestiri cu vampiri fuseseră deja publicate în Vest.

⁹ Pentru o privire de ansamblu, vezi Dieter Sturm and Klaus Völker (eds.), *Von Denen Vampiren Oder Menschen-saugern – Dichtungen und Dokumente* (München: Hanser, 1968), cu câteva ediții ulterioare.

¹⁰ Dom Augustin Calmet, *Dissertation sur les apparitions des esprits et sur les vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie* (Paris, de Bure l'ainé, 1746).

¹¹ Dom Augustine Calmet, *The Phantom World: Or, The Philosophy of Spirits, Apparitions, etc.*, editată, cu introducere și note de Rev. Henry Christmas, M.A. F.R.S. F.S.A. (London: Rickard Bentley, 1850), în 2 volume. În vol. 2, Cap. 13, 52, sunt menționate însemnări din *Mercure Galent* ce antedatează *Magia Posthuma*: „În dările de seamă ale publicului în anii 1693 și 1694 se vorbește despre *oupires*, vampiri sau stafii, văzuți în Polonia și cu precădere în Rusia. Își fac apariția de la amiază la miez de noapte, vin și sug sângele oamenilor și al animalelor cu atâta voracitate că uneori li se scurge pe nas și mai ales pe urechi, iar uneori cadavrul plutește în propriul sânge scurs în sicriu.”

Vampirul în poezie și proză

Povești despre morți, care ies din morminte și îi vizitează pe cei dragi, există încă din Antichitate. „Mireasa lui Amphipolis”, din *Cartea minunățiilor* de Phlegon din Tralleis (c. 130 e.n.), Philinnion, frumoasa fiică a lui Demostratos, e măritată cu generalul Krateros, dar moare tânără. Mai târziu, Machates, un tânăr din Pella, înnoptează în casa lui Demostratos. Philinnion i se înfățișează și se îndrăgostește de el. În „Empusa” din *Viața lui Apollonios din Tyna* (Vita Apollonii) a lui Philostratos (sec. III e.n.), Appolonius demască o fată-strigoii care îl seduse pe învățacelul său, Menippos. Totuși, primul text literar bazat pe mitul est-european al vampirului malefic, ce sugă sânge, e considerat a fi poemul „Der Vampir” al lui Heinrich August Ossenfelder (1784), publicat în revista de știință *Der Naturforscher*.

În „Leonore” a lui Gottfried August Bürger (1773), Moartea însăși vine să-și ia mireasa, însă mai târziu, vampirismul propriu-zis e înfățișat în *Schach Lolo* a lui Christoph Martin Wieland (1778) și în *Klelia și Sinibald* (1783) a lui Johann Wolfgang von Goethe (1797, inspirat din *Mireasa lui Amphipolis*), în *Imnuri închină-*

te nopții a lui Novalis (1800), în opera *I vampiri* de Silvestro di Palma (1800), în *Thalaba nimictorul* de Robert Southey (1801) și în *Manuscris găsit în Saragossa* de contele Jan Potocki (1905-15). Unele surse atribuie în mod fals povestirea „Nu-i trezi pe morți!” lui Johann Ludwig Tieck, dând-o în 1800.¹² În realitate, ea aparține lui Ernst Benjamin Salomo Raupach, fiind publicată în 1823 ca poveste pentru copii. Mai târziu avea să scrie o piesă de teatru cu același titlu („Lasst die Toten ruhn”), a cărei premieră a avut loc în 10 mai 1824, publicată ulterior în culegerea *Lasst die Toten ruhn, Kritik und Antikritik, Die Bekehrung* (Hamburg: Hoffmann & Campe, 1829).¹³

Vampirul lui John Polidori, scrisă în 1816, a fost publicată de-abia la 1 aprilie 1819, în *The New Monthly Magazine* și a slujit ca sursă de inspirație pentru *Le Vampire* a lui Charles Nodier și *The Bride of the Isles* (1820) a lui

12 ex. David J. Skal, *Something in the Blood* (New York: Norton, 2016), 483, trimitere la „Johann Ludwig Tieck.”

13 „Lasst die Toten Ruhen – Ein Märchen von D[oktor] Ernst Raupach,” *Minerva, Taschenbuch für das Jahr 1823*, Vol. 16 (Leipzig: Gerhard Fleischer), III, 35-88. Pentru confuzia cu Tieck și desubturile acestei istorii, vezi Ricardo Ibarlucia's "Presentacion" to *Dejad a la Muertos en Paz* (nedatată, nelocalizată).

James Robinson Planché (pe muzica lui Joseph Binnis Hart), interpretată la English Opera House, care a devenit ulterior Teatrul Lyceum, administrat de Bram Stoker. În această piesă, protagonistul, lordul Ruthven, e posedat de un spirit rău – Cromal Sângerosul.

În majoritatea povestirilor cu vampiri din vremea respectivă, vampirii sunt la origini oameni care au supraviețuit morții trupului sau care au fost treziți la viață de către alții. Cu toții trebuie să bea sânge de om pentru a se regenera. Ei sunt diferiți de fantome sau de spirite, care nu au corporalitate, și de alți strigoi, de pildă cei din folclorul nordic.¹⁴

Heinrich Ludwig Ritter a adaptat romanul lui Polidori pentru scena germană cu titlul *Der Vampyr oder Die Todten-Braut* (1822). În 1828, opera *Der Vampyr* compusă de Heinrich Marschner (1795-1861) a fost jucată la Teatrul de Stat din Leipzig. Libretul aparținând lui Wilhelm August Wohlbruck a

14 În saga islandeză, de pildă, „draugur-ul” are în bună măsură un trup umflat, negru-albăstrui, și poate să-și scoată dușmanii din minți, să-i omoare în bătaie sau să-i îngroape sub propria greutate. Vezi Ármann Jakobsson, “Vampires and Watchmen: Categorizing the Mediaeval Icelandic Undead,” *JEGP, Journal of English and Germanic Philology* 110, Nr. 3: 281-300.

avut ca sursă de inspirație piesa lui Ritter, care a stat și la baza piesei lui Raupach (1824).

În 1847 apare *Varney vampirul; sau Festinul sângelui*, atribuită lui James Malcom Rymer. Povestea a fost publicată într-o serie de broșuri de duzină, cunoscute sub denumirea de „penny dreadfuls”, și descrie aventurile lui sir Francis Varney, care bântuie familia Bannerworth. Într-una din multiplele sale „învieri”, Varney e adus la viață cu ajutorul unui electroșoc, întocmai ca în *Frankenstein* a lui Merry Shelly (1818), unde creatura e trezită la viață de electricitate. De asemenea, în povestirea scurtă a lui Edgar Allen Poe, „Câteva vorbe cu o mumie” (1850), o mumie egipteană e reanimată prin galvanizare.

Din Germania ne parvine romanul anonim *Străinul misterios*, în care un anume conte vampiric, Azzo von Klatka, atacă fiica unui nobil care străbate Carpații. Între *Străinul...* și *Dracula* a lui Bram Stoker există niște paralele clare la nivel narativ: povestea începe cu un tablou carpatin spectaculos, unde familia întâlnește un „străin” care potolește lupii amenințatori. În castelul său, străinul consumă doar lichide și se înfățișează doar în timpul zilei. Mai târziu, îl vedem odihnindu-se într-un sicriu, în capela de sub castel. Povestea a fost tradusă în engleză și publicată

în *Chamber's Repository* între octombrie și decembrie 1853.

Dimpotrivă, acțiunea din *Carmilla* (1871-72, în serial în *The Dark Blue*) lui Joseph Sheridan Le Fanu, și el scriitor din Dublin, ca Bram Stoker, se petrece în Stiria. Tânăra Laura trăiește cu tatăl ei într-un castel, dar curând li se alătură Carmilla, lăsată acolo de mama ei după un accident de trăsură în pădure. Laura și Carmilla dezvoltă numaidecât o prietenie cu accente erotice, dar într-o seară, Laura e vizitată de o pisică mare și neagră care-i sare în pat și îi lasă o urmă de mușcătură pe piept. Se pare că Bertha, tânăra verișoară a prietenului tatălui, General von Spieldorf, a murit în urma unei experiențe similare. Baronul Vordenburg dezvăluie misterul Carmillei: e o apariție vampirică a frumoasei Mircalla, contesa de Karnstein.

Dracula și Mörkrets Makter

Astfel, *Dracula* lui Bram Stoker, publicat la 26 mai 1897 de Arch. Constable & Co, London-Westminster, nu a fost primul roman cu vampiri;¹⁵ de-abia după adaptarea dramatică și cinematografică a lui Hamilton Dean și John Balderston, care a stat la baza filmului lui Todd Browning, *Dracula*, (1931, avându-l

15 De dragul conciziei, nu am menționat zeci de alte titluri, mai ales în Franța, unde au apărut multe romane cu vampiri.

în rol principal pe Bela Lugosi), și după nenumărate alte apariții cinematografice a devenit contele Dracula cel mai renumit vampir din toate timpurile. În timpul negocierilor dintre văduva lui Bram, Florence, și Universal Pictures privind *Fiica lui Dracula*, o continuare la primul film, s-a descoperit că Stoker nu respectase întru totul legile de copyright din America. Drept urmare, cartea lui a intrat în domeniul public.¹⁶ Deși urmașii lui Stoker au avut de suferit din această pricină, se prea poate ca asta să fi sporit popularitatea operii. Înainte însă ca romanul să fi fost dramatizat, respectiv ecranizat, a fost tradus în mai multe limbi. Într-una din aceste traduceri (sau mai degrabă adaptări) timpurii avem o primă îngemănare a creaturilor extraterestre cu vampirii.

La 10 iunie 1899 e publicat primul episod dintr-o adaptare suedeză în foileton a romanului Dracula, *Mörkrets makter (Puterea întunericului)*, în ziarul Dagen. La 16 august 1899, aceeași poveste e publicată în *Aftonbladets Halfvecko-upplaga*, redactor-șef

¹⁶ Pentru o privire de ansamblu asupra nenumăratelor transformări ale lui Dracula și asupra problemelor legate de drepturile de autor, vezi David J. Skal, *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*, ediție revizuită (New York: Faber and Faber, 2004).

al ambelor publicații fiind Harald Sohlman (1858-1927). Dar, în vreme ce adaptarea din *Dagen*, pornind de la aventurile Minei Harker în Transilvania, a păstrat stilul jurnalistic din *Dracula*, varianta din *Aftonbladets Halfvecko-upplaga* a adoptat un stil narativ obișnuit, împărțit pe capitole. Până la mijlocul paginii 196, cele două texte sunt identice, și tocmai în această parte găsim prima trimitere la un vampir supranatural care pare să fi venit de pe altă planetă:

„Det är, som vore han ett väsen af en annan art eller rent af en annan planet.”¹⁷

„Se pare că era o creatură din altă specie, poate chiar de pe altă planetă.”

Deși ideea n-a fost exploatată în restul textului suedez, în care vampirul poartă numele de „Contele Draculitz”, acest pasaj reprezintă prima instanță în care vampirii „clasiici”, proveniți din folclorul est-european, sunt încrucișați cu creaturi extraterestre în literatura horror.

¹⁷ “Bram Stoker,” *Mörkrets makter*, Harker’s Journal of 7 May, morning, 23 în foileton *Dagen* și *Aftonbladets Halfvecko-upplaga*. În republicarea *Tip-Top*, Nr. 42 of 1916: 14, prima coloană. Numele lui Stoker e între ghilimele deoarece e greu de crezut că el ar fi scris textul variantei în suedeză. Vezi articolul meu. „Was the Preface to *Mörkrets makter* Written by a Priest? Bernhard Wadström and the ‘White Lady,’” *Vamped.org* of 26 mai 2018.

Stoker inclusese deja în ediția britanică a romanului *Dracula* câteva invenții moderne:

Telegraful (Morse, 1837)

Fonograful (Edison, 1877)

Orient Express (Nagelmackers, 1883)

Mașina de scris portabilă (Blickensderfer Model 5, introdusă în 1893)

Fotografia (cutia Kodak, 1895)

În versiunea suedeză a romanului sunt adăugate alte câteva inovații tehnologice:

Telefonul (Bell, Boston 1876)

Iluminatul electric (Edison, 1880 și ulterior)

Cinematografia (prezentată la Berlin în noiembrie 1895)

Razele Röntgen (decembrie 1895/ianuarie 1896)

Putem specula că traducătorul/editorul versiunii suedeze, folosind pseudonimul „A-e”, dorea să aducă un plus la modernitatea povestirii incluzând, în treacăt, călătoria spațială și formele de viață extraterestre. Conteale devine astfel în romanul suedez un personaj mai complex, fiind liderul unei conspirații politice chitite să răstoarne democrația, ca mare preot al unui cult secret angajat în sacrificiu ritualic într-un templu ascuns în străfundurile castelului, și, totodată, un om de știință preocupat de experimente oculte.

Cinematografia a fost una dintre inovațiile despre care s-a vor-

bit la al Patrulea Congres Internațional al Presei desfășurat la Stockholm în 1897, găzduit de Publicistklubben, asociația jurnaliștilor și fotografilor profesioniști din Suedia. Bănuiesc că Andres Albert Andersson-Edenberg (1834-1913), secretarul Publicistklubben și unul dintre fondatorii săi se ascunde în spatele pseudonimului „A-e”. Pe perioada activității la Publicistklubben, Andersson-Edenberg a ținut legătura cu Sohlman, care a jucat un rol important în cadrul asociației. A tradus piesa *Mellan drabbningarne* de Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910), scriitorul norvegian care a câștigat Premiul Nobel pentru Literatură în 1903, sub pseudonimul „A-E”. Și-a semnat adesea contribuțiile la revista lunară *Svenska Familj-Journalen* cu acronimul „A-E”. Pe deasupra, am descoperit mai multe paralele interesante între articolele pe care Andersson-Edenberg le-a scris sau redactat pentru *Svenska Familj-Journalen* și anumite episoade adăugate în *Mörkrets makter*.¹⁸ Dacă bănuielile mele

¹⁸ Pentru o privire de ansamblu asupra similitudinilor și pentru mai multe informații despre Andersson-Edenberg, vezi articolul meu „Was Anders Albert Andersson-Edenberg the First Author to Modify Dracula?,” *Vamped.org* of 27 martie 2018.

sunt întemeiate, Andersson-Edenberg nu e doar primul autor care a făcut o adaptare la Dracula, ci și primul care a comparat vampirul cu un extraterestru. Se prea poate ca asocierea să fi fost inspirată de Războiul lumilor, în care extraterestrii sunt ostili și nemiloși, și se hrănesc cu sânge de om, după cum a precizat mai sus.

Vampiri extraterestri în romanele și filmele SF

În romanul *Vampirii spațiului* de Sewell Peaslee Wright (1932) nu apar extraterestrii ce sug sângele. În schimb, comandantul navei *Ertak* Patrula Specială, John Hanson, se războiește cu creaturi de energie ce strălucesc în nuanțe roșiatice, în formă de semilună, care se hrănesc cu fuzelajul navei sale.

Combinăția de extraterestri și vampiri începe să prindă cu adevărat la public în anii '60 și '70 ai secolului trecut. În *Planeta vampirilor* (*Terrore nello spazio*, 1965), regizat de Mario Bava, două nave interplanetare primesc un apel de ajutor de pe Aura, o planetă neexplorată. Navele asolizează pe suprafața planetei, dar membrii echipajului intră într-o tranșă hipnotic-ucigașă și se omoară între ei. Tot mai mulți membri ai echipajului pier, însă trupurile lor sunt folosite de aurani, care cap-

turează una dintre nave pentru a scăpa de pe planeta lor muribundă și pornesc spre Pământ.

În filmul *Queen of Blood* (1966, regizat de Curtis Harrington), un mesaj din afara sistemului solar anunță sosirea unei nave spațiale. Extraterestrii se prăbușesc însă pe Marte. Astronauții Laura James, Andres Brockan și Paul Grant pornesc într-o misiune de salvare în nava *Oceano*. Pe Marte găsesc un astronaut mort. După o vreme, logodnicul Laurei, Allan, și colegul său, Tony, descoperă o supraviețuitoare pe Phobos, una dintre lunile lui Marte. O aduc pe *Oceano*, dar aceasta are puteri hipnotice și îi bea sângele lui Paul. Creatura îl ucide apoi pe Anders și reușește să bea din sângele lui Allan. În final, femeia extraterestră se luptă cu Laura și moare ea însăși după ce pierde prea mult sânge.

Din septembrie 1969 apare banda desenată *Vampirella de pe planeta Drakulon*, semnată de Forrest J. Ackerman și Trina Robbins. Vampirella e locuitoarea unei planete muribunde ce se învârtă în jurul a doi sori, care seacă râurile de sânge și aridizează planeta. Însă o navă pământeană se prăbușește pe Drakulon, iar Vampirella, descoperind că oamenii sunt o sursă de sânge potabil, pune stăpânire pe ea și se în-

dreaptă spre Pământ.

The Rocky Horror Picture Show (1975, în regia lui Jim Sherman și Richard O'Brien) prezintă povestea unui cuplu de tineri, Janet și Brad, și a fostului lor tutor, dr. Everett Scott, care ajung din întâmplare în castelul lui Frank N. Furter. Spre finalul poveștii, majordomul Riff-Raff și menajera agenta anunță că vor teleporta castelul lui Frank N. Furter înapoi pe „Planeta Transsexual din Galaxia Transilvania”. Cu toate că Eddie, nepotul dr. Everett Scott, e gătit și servit pe platou, legătura cu vampirismul e totuși vagă.

Buck Rogers în secolul 25 a fost difuzat de NBC din 1979 până în 1981. În episodul 14 al primului sezon, *Vampirul spațial*, difuzat la 3 ianuarie 1980, Buck Rogers trebuie să-i țină piept lui Vorvon, un vampir din spațiu care poate să-și preschimbe victimele în zombie, secătându-i de energia vitală.

În 1976 e publicat romanul *Vampirii spațiului* al lui Colin Wilson, urmat de o adaptare cinematografică în 1985: *Life Force*, în regia lui Tobe Hooper. Nava spațială *Hermes*, aflată într-o misiune de explorare în centura de asteroizi, descoperă o navă uriașă extraterestră la bordul căreia găsesc patru ființe umanoide, două de sex bărbătesc, două de sex fe-

meiesc, păstrate în cuve de sticlă. Căpitanul Olof Carlsen se hotărăște să le aducă pe Pământ. Un tânăr reporter căruia Carlsen îi permite (în chip clandestin) să vadă trupurile cade primul pradă extraterestrei: aceasta se trezește și, goală pușcă, sugă toată energia vitală din reporter cu un sărut al morții de efect.

Vampirii spațiali al lui Edward Packard a fost publicat în iulie 1987, numărul 71 din seria „Alegeți propria aventură” (USA, Bantam Books). Cititorul e pus în situația unui tânăr pilot-spațial în vreme ce Pământul e atacat de vampiri feroce din spațiu și trebuie să-și urmeze propriile alegeri în poveste. *Vampirii spațiali* a fost urmat de „Invazia vampirilor”, care-l poartă pe cititor pe planeta de baștină a vampirilor extraterestri.

În vreme ce vampirii exemplifică adesea conceptul de „alteritate”, extraterestrii sunt prin definiție diferiți de oameni. Astfel, combinația celor două forme de alteritate radicală pare să fie una nimerită. Însă de la *Alien* încoace (1979, în regia lui Ridley Scott) distincția dintre monștri extraterestri „obișnuiți” și vampiri e tot mai neclară, dat fiind că majoritatea paraziților spațiali își desfășoară activitatea în secret, au colți feroși și se delectează în

a-și secătui victimele umane de viață, într-un fel sau altul, ba chiar îi folosesc ca gazde pentru împerechere. Vampirii au pătruns atât de puternic în cultura pop modernă, încât întâlnim diferite trăsături ale comportamentului lor în mai toate creaturile de fantasy/groză, iar faptul că vampirul clasic nu mai figurează atât de des în science-fictionul modern se datorează artiștilor grafici, care au izbutit să nască creaturi încă și mai grozave, care nu mai au aspect umanoid. Întâlnim totuși

vampiri spațiali în romanul *Amish Vampires in Space* de Kerry Nietz (2013), în vreme ce ideea unor extraterestri care operează o rafinare uriașă ce preschimbă trupul uman într-un „ser al tinereții” apare în *Jupiter Ascending* (2015, în regia fraților Wachowski). Nu știm dacă viitorul va rezerva un rol de durată vampirilor extraterestri în cărți și în filme.

*Traducere din limba engleză
de Alexandru Maniu*

Cetățeanul Utopiei ca autor al Utopiei: Homo Utopicus în tărâmul Science-Fiction

PETER SEYFERTH

Auto-referențialitatea este un instrument util dacă dorești să distrugi sistemele logice axiomatice stricte. Iei în considerare paradoxul mincinosului: „Mint chiar acum”. Aici avem o propoziție autoreferențială, care nu poate fi nici adevărată, nici falsă. Dacă vei fi prins vreodată de o inteligență artificială proastă și rea, încearcă această propoziție; poate te va ajuta să scapi.

În acest eseu vreau să fac ceva similar. Nu vreau să te mint. Dar vreau să distrug un fel de sistem logic axiomatice strict (și anume utopia clasică) și voi folosi un fel de auto-referință. Voi susține că cetățeanul utopiei poate fi autorul utopiei. Un personaj dintr-o carte trebuie să se târască din carte, cumva, și să-și scrie singur cartea, tăind, astfel, sforile de marionetă și câștigându-și propria autoritate. Ceea

ce distruge prin acest act, aparent imposibil, și, evident, illogic, este utopia raționalistă tradițională, în care a trebuit să o trăiască odată. Cetățeanul unei societăți bune spune: „Eu trăiesc într-o societate rea”. Prin câștigarea puterii de a spune acest lucru, el face societatea mai bună, dar nu bună. Cetățeanul utopiei trebuie să aibă mai multe dimensiuni decât planul plat din care iese. Pentru a părăsi utopia și pentru a rescrie utopia are nevoie de niște dispozitive nebunești și paradoxale, pe care le-ar putea găsi într-un roman science-fiction. De fapt, gadgetul pe care îl are este filosofia – un instrument la fel de nebun, paradoxal și auto-referențial, necesar pentru sarcina sa.

În primul rând, voi folosi acest instrument pentru a privi oamenii. Voi susține că toți oamenii sunt cetățeni ai utopiei și, oricum, autori ai utopiei. Nu voi demonstra acest lucru în mod strict, dar îl voi face plauzibil. Pentru aceasta folosesc antropologia filosofică și filosofia utopică a unor filosofi germani, cu înclinații politice foarte diferite, chiar contradictorii. În al doilea rând, voi folosi un instrument ascuțit pentru a diseca literatura utopică. Acest lucru nu are intenția de a fi doar dezbrăcarea corpului; ci, într-o mișcare de tip frankensteiniană,

vreau să compun o nouă utopie, mai degrabă științifico-fantastică decât filosofică. Și, în al treilea rând, vreau să utilizez constatările mele pentru a fi subversive; desigur, este din nou paradoxal să susții în mod deschis subversiunea. Nu contează. Ar putea funcționa totuși.

Considerații teoretice

Numai câteva animale trăiesc singure și nu au nevoie de nicio societate: de ex. ariciul, tapirul, caracatița. Cele mai multe animale sunt sociale și trăiesc în grupuri: lupii trăiesc în haite, cocorii construiesc stoluri, heringii înoată în bancuri și furnicile au colonii. Biologii știu că animalele nu se amestecă niciodată: heringii nu creează haite și furnicile nu merg niciodată în bancuri. Uneori, sociobiologii au sugerat că oamenii dețin și o formă specifică de legături sociale; dar, de obicei, aceasta este doar o imagine a familiilor și a societăților în care trăiesc sociobiologii. Fapt este că oamenii nu sunt solitari; au nevoie de societate. Un alt fapt este acela că forma societății în care trăiesc oamenii variază profund. Oamenii pot trăi în grupuri mici, de câteva zeci de vânători-culegători, sau în state birocratice de peste un miliard de oameni. Societățile lor pot fi împărțite după sex, vârstă ori clan

sau orice alt atribut. Ele pot fi egalitare sau ierarhice. Deși oamenii au nevoie în mod natural de societate, nu există o singură formă de societate care să fie naturală pentru oameni. Rezultă că oamenii trebuie să trăiască în societăți artificiale. Noi ne facem propriile societăți, chiar dacă o facem cu bună știință sau nu. Astfel, nu biologia, ci filosofia este disciplina care se potrivește pentru a reflecta asupra formei societății pe care o dorim.

Să începem cu Arnold Gehlen. El a văzut că, din punct de vedere biologic, oamenii sunt slabi. Ghearele și dinții lor sunt inutili pentru lupta cu leii; părul lor este inutil pentru vreme rea; când s-au născut, oamenii sunt, practic, fetuși, care încă nu pot să trăiască fără mamă. Cel mai rău dintre toate, oamenii nu au destule instincte, așa că nu știu automat cum să acționeze în anumite situații (Gehlen 1950). Mai degrabă trebuie să inventeze acțiuni adecvate, foarte stresante și consumatoare de timp. Prin urmare, ei imită acțiunile de succes ale altor oameni. În acest fel, ei încep să construiască instituții, până la armate, biserici și mai ales birocrății. Ca un corset (sau un schelet), care, pe de o parte, împiedică libera circulație a corpului în toate direcțiile, dar, pe de altă parte, permite și face mișcarea ușoară

în anumite direcții, instituțiile facilitează viața oamenilor (Gehlen 1956). Gehlen ne sfătuiește să ne supunem instituțiilor existente fără critici, pentru că asta ne dă putere și libertate. Acest sfat este problematic, deoarece nu face discriminări între instituțiile bune și cele rele; această acceptare fericită și completă a instituțiilor este, de asemenea, profund conservatoare.

Să contrastăm acest lucru cu filosofia dialectică a lui Helmuth Plessner. El începe cu o definiție a vieții ca realizarea propriilor granițe. Fiecare obiect se termină undeva în spațiu, are o suprafață, în care se află tot ceea ce constituie acel obiect, în timp ce restul este în afară. Obiectele vii nu se termină doar undeva în spațiu, au o graniță pe care trebuie să o realizeze pentru a rămâne în viață, pentru a rămâne un sistem viu. În timp ce pietrele rămân pietre chiar și atunci când sunt zdrobite, obiectele vii care nu reușesc să-și mențină granița (sau să se vindece atunci când sunt rănite) nu mai sunt obiecte vii. A avea și a realiza o graniță este o acțiune dialectică, pentru că granița trebuie, în același timp, să împiedice schimbarea și să faciliteze schimbarea, frontiera mișcă creatura dincolo de sine, în timp ce se află simultan împotriva sieși. Este dialectica ființei și a devenirii.

Oamenii au o modalitate specială de a se poziționa împotriva mediului lor: se află la graniță, privindu-și corpul din exterior, dar, în același timp, reflectă asupra acestui lucru și sunt astfel și în afara corpului lor. Plessner numește acest lucru „poziționalitatea excentrică” (1928, capitolul 7) și derivă trei legi antropologice fundamentale din ea: legea *artificialității naturale*, ceea ce înseamnă că, prin natură, oamenii au nevoie de societate, dar societatea pentru om este întotdeauna artificială; legea *nemijlocirii mediate*, ceea ce înseamnă că oamenii nu se pot exprima imediat, așa că trebuie să creeze în mod artificial mijloace de exprimare, de exemplu societatea sau planurile sau narațiunile sale; și legea *poziției utopice*, ceea ce înseamnă că oamenii sunt întotdeauna în niciun loc, un loc care merge dincolo de aici și acum. Deci, oamenii nu sunt niciodată terminați, trebuie să pună întrebări, să ceară și să se întrebe tot timpul. Acest lucru îi face utopiști, care au tendința înnăscută de a critica și de a crea din nou condiția socială în care se află.

Se pare că există o anumită afinitate față de filosofia utopică a lui Ernst Bloch, care însuși susține că este un filosof dialectic. *Principiul Speranței* a lui Bloch (1959) este minunată, deoarece această carte

arată că gândirea și dorința utopică pot avea multe forme diferite. Dar, ca marxist, Bloch crede, de asemenea, în finalul istoriei – și, astfel, la sfârșitul dezvoltării dialectice – de îndată ce va fi realizat comunismul. Apoi, nu mai există nicio înstrăinare sau exploatare și, deci, nicio nevoie de speranță utopică. Acest lucru transformă filosofia lui Bloch aproape în escatologie.

Să ne uităm la sursa filosofiei utopice a lui Bloch, scriitorul anarhist și revoluționarul Gustav Landauer. El a crezut că dezacordul cu societatea creează viziuni asupra unei societăți mai bune, pe care a numit-o utopia, și că aceasta poate declanșa o revoluție. Dar în revoluție doar unele părți ale vechii ordini sunt distruse și doar unele idei ale viziunii sunt realizate. Ce apare este o nouă societate – și nu utopie, pe care Landauer o definește nu ca o societate bună, ci ca pe o viziune a unei societăți bune. Desigur, nimeni nu poate trăi într-o viziune. Și toate societățile dau motive de nemulțumire, creând astfel, visul unei societăți mai bune. Deci nu va exista niciodată un stat final, ci doar un șir nesfârșit de societăți, utopii, revoluții și societăți noi (Landauer 1907).

Când comparăm acești patru gânditori, vedem două tabere. Conservatorul Gehlen și marxis-

tul Bloch ambii cred că, deși unele condiții sociale merită criticate, există instituții și forme sociale, care nu trebuie criticate sau schimbate; mai degrabă insul ar trebui să se subordoneze acestui ordin și să nu se simtă înstrăinat. Chiar dacă diferă în gusturi cu privire la modul în care poate arăta această societate perfectă – Bloch preferă comunismul, pentru Gehlen orice aranjament instituțional este în regulă, atâta timp cât nu este prea liber (sau prea comunist) – ambii cred că un sfârșit al luptei politice este posibil sau cel puțin de dorit. Prin urmare, eu numesc aceasta “antropologie utopică închisă”, deoarece, în anumite situații, se închide posibilitatea sau dorința unei dorințe utopice continue în anumite situații. Cealaltă tabără este tabăra “deschisă”. Liberalul Plessner și anarhistul Landauer neagă amândoi că va exista vreodată o societate finală, în care toată lumea este total fericită. Perfecțiunea pentru ei este nu numai imposibilă, dar și de nedorit. Este o trăsătură umană că suntem înstrăinați și excentrici și că întotdeauna ne vom imagina condiții mai bune. Și, în cele din urmă, oamenii chiar se luptă pentru idealurile lor utopice.

Aici nu mă gândesc la luptă, ci la idealuri. Aceste idealuri trebu-

ie comunicate cumva. Eu susțin că oamenii fac asta mai ales prin povestiri – putem, de asemenea, să argumentăm și să discutăm și să amenințăm, dar principalul folos al limbajului uman este povestirea. Cum știu cine și ce sunt eu? Spun povestea vieții mele ca să mă definesc. Și, bineînțeles, o să mint, așa că identitatea mea sună mai bine decât ceea ce sunt de fapt. Eu pretind că sunt o combinație între ceea ce sunt și ceea ce vreau să fiu. Rezultă că mă dezvolt. Dar, de asemenea, trebuie să îndeplinesc un rol sau mai multe roluri. Ne povestim reciproc ce ne așteptăm de la anumiți purtători de rol. Realitatea este destul de fictivă și de poveste, cel puțin aspectul realității despre care știm. Recunosc că există o realitate independentă de percepția umană. Dar pentru a cunoaște această realitate, trebuie să o percepem mai întâi. Simțurile noastre produc date sensibile numai dacă avem categorii pentru a înțelege valurile luminoase, undele de sunet, valurile de căldură etc., care ne umplu ochii, urechile și pielea. Ceea ce este important în lume depinde de categoriile construite social. Nu acționăm în realitate, ci în ceea ce considerăm noi real. Și poveștile definesc ceea ce considerăm real. De exemplu, interacționăm cu societatea într-un mod format chiar din

poveștile despre societate, despre care ni s-a povestit. În acest sens, fiecare societate apare ca o utopie: ca narațiune critică despre modul în care funcționează societatea. Întrebă-ți guvernul; va confirma că societatea sau statul tău sunt destul de bune.

Desigur, Landauer are dreptate, când insistă asupra faptului că sunt mai multe de spus despre societate decât propaganda guvernului. Puterea de a spune în mod eficient povești despre societate și despre rolurile noastre nu este distribuită în mod egal. Trebuie să ne întoarcem la întrebarea crucială: Cine este capabil și are voie să spună povești? Și cine definește utopia în care trăim? Putem distinge trei posibilități. În *primul rând*: Nimeni nu are voie. Desigur, poveștile sunt încă spuse. Dar este negat faptul că poveștile definesc ceea ce gândim despre societate și este negat că povestirile și societățile se pot schimba. Eu numesc acest lucru „gunoi anti-utopic”. În *al doilea rând*: Numai câțiva oameni, poate chiar o singură persoană, au voie să interpreteze realitatea socială și visele sociale. Această persoană este o autoritate și o elită. Eu numesc acest gen de povestiri „povestiri utopice închise”. În *al treilea rând*: Mulți oameni, eventual chiar toți oamenii au un cuvânt de

spus în definirea a ceea ce este și ce ar trebui să fie. Autoritatea (= a fi autor) este distribuită în mod egal. Oricine se poate alătura echipei de povestitori. Prin urmare, eu numesc acest tip de povestire utopică „deschisă”. Cred că povestea utopică deschisă este mai potrivită pentru oameni, deoarece cred că o antropologie utopică deschisă este mai în concordanță cu ceea ce sunt cu adevărat oamenii. Sau cel puțin cu povestea pe care ți-o spun despre oameni... Și dacă cineva vrea să închidă autorul ca entitate și să mă forțeze să-i recit doar povestea sa, încă îi pot submina puterea, schimbând ușor povestea. Statul final este imposibil.

Deci, să punem împreună ideile acestor considerații teoretice și să formulăm o ipoteză. Antropologia utopică deschisă și povestirea utopică deschisă corespund una față de cealaltă. Pentru a spune o poveste utopică deschisă, trebuie să le permit altora să se alătore povestirii. În special cetățenii utopiei mele trebuie să aibă un cuvânt de spus. Și eu susțin că science-fiction-ul a făcut ca cetățenii utopiei să devină personaje credibile, care sunt, de asemenea, autori ai utopiei. În science-fiction, personajele nu se încadrează atât de ușor în rolurile și instituțiile lor ca în utopiile clasice. Asta face ca aceste personaje să devină *homines utopici*.

Cercetare empirică

Este corectă această ipoteză? Să ne uităm la o cercetare empirică pe care am făcut-o. Îmi schițez dovezile empirice din utopiile clasice, distopiile clasice și textele science-fiction. Pe de o parte, există *utopii clasice*. Acestea constau, de obicei, în dialoguri lungi și sistematice, în care un fel de ghid turistic explică toate instituțiile sociale unui călător încântat. Într-o variantă a acestui fapt, poate exista un monolog al călătorului sau o pseudo-poveste, în care nu se întâmplă nimic, dar totul este explicat. Acest lucru face ca aceste texte să fie atât de discursive și atât de plictisitoare. Numărul de utopiști cărora li se permite să vorbească este foarte mic, ca și cum ar fi pentru a preveni obiecțiile sau dezacordul. În calitate de cititori, auzim doar propaganda pozitivă. Din nou, întrebă-ți guvernul dacă este un guvern bun și vei obține un fel de falsă utopie plictisitoare. Voi arăta acest lucru cu *Utopia* clasică a lui Thomas Morus din 1516. Pe de altă parte, există *distopii clasice*. Ele nu sunt discursive, dar sunt adevărate romane, chiar romane *science-fiction*. Ajungi să-i cunoști pe acei dizidenți urâți, care vor să se elibereze sau să scape ori să schimbe lumea. Poți să îi

cunoști pentru că sunt oameni, nu doar purtători de roluri. Exemple ar trebui să fie bine cunoscute: *Noi* de Evgheni Zamyatin din 1920, *Minunata Lume Nouă* a lui Aldous Huxley din 1932 și *O mie nouă sute optzeci și patru* de George Orwell din 1949.

La prima vedere, *Utopia* lui Morus este o carte destul de amuzantă. Începe cu câteva scrisori în care Thomas Morus pune întrebări despre acuratețea a ceea ce este scris în carte. Și în povești, Thomas Morus apare din nou ca un personaj, care nu crede cu adevărat în realitatea sau chiar în dorința instituțiilor sociale de pe insula Utopia. Iar numele călătorului utopic, Raphael Hythloday, poate fi tradus ca „trăncăitor de nonsensuri”. Deci autoritatea narativă este subminată de ironia fină și învățată a umanistului Morus. Această ironie este un fel de auto-referențialitate: cartea pune la îndoială adevărul cărții. Dar corpul principal al textului este doar un monolog al lui Hythloday despre rolurile, instituțiile, structurile și legile Utopiei. Nu auzim nici măcar o vorbă utopică. Auzim că toți sunt fericiți, dar putem să credem asta? Lipsa totală a politicii, a discursului public sau a disidenților s-ar putea dovedi o dovadă a fericirii – dar numai în urechile antropologilor utopiști închiși, care

presupun că insula Utopia are un sistem social perfect. Modul de povestire face Utopia inerent autoritar. Ceea ce mi-ar fi plăcut să aud este povestea străinilor, a rebelilor sau a punk-rockerilor din Utopia. Utopiile, care nu îi au pe aceștia, sunt întotdeauna foarte suspecte pentru mine.

Să ne întoarcem la distopiile clasice pe care le-am menționat mai înainte. Imaginează-ți cerând guvernelor statelor totalitare descrise în ele dacă se văd ca fiind bune sau binevoitoare. Cei mai mulți ar spune: da. Dar distopiile nu iau în considerare perspectivele guvernului, ci ale subiecților, ale indivizilor supuși. Auzim vocile și chiar citim mințile lui D-503, Bernard Marx și Winston Smith. Ei nu sunt doar purtători de roluri, deși societățile lor ar face orice pentru a le reduce personalitatea la nivelul rolurilor lor. D-503 ar trebui să fie doar un număr de calcul, Bernard Marx este cultivat pentru a face parte din sub-elita funcțională, iar Winston Smith este supus controlului total, astfel încât să respecte comenzile și să ajute la ștergerea istoriei. Dar aceste tehnici de subordonare nu funcționează corespunzător. În cele din urmă, toți subiecții încep să viseze despre alternative sau schimbări. Sunt oameni adevărați, și asta înseamnă că sunt *homines*

utopici. Iar modul de povestire al acestor romane este science-fiction. Partea urâtă despre distopia clasică este că sistemele totalitare par să câștige întotdeauna, astfel încât expresia nemulțumirii individuale pare a fi inutilă. Dar, de fapt, dacă citești cu atenție, vei vedea că Statul Unic din *Noi* al lui Zamyatin se confruntă cu probleme la sfârșitul cărții, când numerele încep să se răscoale și, astfel, devin agenți umani. Și la sfârșitul lui 1984 al lui Orwell există o anexă în *Nouvorba*, dar este scrisă în limbajul vechi englez – și vorbește despre sistemul totalitar din trecut (past tense). Astfel, Winston Smith pierde și moare, dar Big Brother moare și el.

Cu toate acestea, se pare că există o dilemă: fie societatea bună este descrisă ca fiind perfectă, dar improbabil, pentru că este închisă, iar utopiștii au o atitudine incredibilă față de societatea lor. Sau societatea bună nu este afișată deloc bună printr-o psihologie plauzibilă a cetățenilor săi. Este imposibil să îți imaginezi o societate pe atât bună, cât și deschisă criticii de către propriii ei cetățeni? Distopiile clasice par să fi zdrobit proiectul utopiei pozitive literare.

Dar stai, trebuie să aruncăm o privire asupra science-fiction-ului. De la mijlocul anilor 1970 apar utopiile critice și distopiile criti-

ce (Moylan 1986 & 2000). Primul exemplu este Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed*, din 1974. Aceasta este un roman adevărat, cu dezvoltare, complot și conflict psihologic și altele. Ea descrie o societate, care se pretinde a fi mai bună decât societățile capitaliste sau social-statale, predominante în Războiul Rece. Această societate este orientată spre idealurile anarhistului Peter Kropotkin, proiectate la sfârșitul secolului al XIX-lea (1899). Dar, deși este o societate bună, unul dintre cetățenii săi este destul de nefericit: fizicianul Shevek este înstrăinat prin munca forțată, pe care toți trebuie să o facă; și nu se simte recunoscut pentru munca sa reală în fizica teoretică. Deci, pe de o parte, el fuge de pe planetă, dar, pe de altă parte, încearcă să schimbe modul în care funcționează societatea anarhică, împreună cu niște prieteni. Așadar, *The Dispossessed* este o utopie deschisă, tocmai pentru că Shevek este un *homo utopicus*.

Următorul caz este *Pacific Edge* al lui Kim Stanley Robinson, din 1990. Este a treia parte a trilogiei sale *Trei Californii*. Aceste trei cărți descriu trei versiuni alternative ale unei viitoare Californii, care, într-un fel, deschid deja această utopie. În *Pacific Edge*, ajungem să învățăm despre o societate nu perfectă, însă mai bună;

„Mai bună” înseamnă mai verde, mai ecologică. Dar încă este o societate cu conflicte la nivel personal și politic. Dezbaterile despre deciziile politice sunt unul dintre temele majore ale cărții. O altă temă este o amplă discuție despre rolul utopiei literare și a viziunilor utopice, în general, în schimbarea socială. Din moment ce *Pacific Edge* este ea însăși o utopie, este cel puțin la fel de ironică și auto-referențială ca *Utopia* lui Morus. Și face ca unele dintre personaje să devină autorii utopiei, în timp ce se luptă pentru viitorul drum al comunității lor.

Apoi, mai este cazul interesant din *După Potop* al lui Chris Carlsson, din 2004. Este din nou descrisă o societate anarhistă, orașul San Francisco inundat în anul 2157. În centrul povestirii este un complot criminal, dar nu un thriller. Este mai degrabă o juxtapunere a două perspective opuse asupra ordinii sociale din San Francisco. Un călător utopic, Eric, învață să iubească orașul și instituțiile sale. În cele din urmă, el devine chiar un investitor public, o profesie care seamănă cu cea a unui polițist anarhist, și încearcă să lupte împotriva incendiierilor teroriste și să protejeze ordinea anarhistă. În roman există și un *outsider* distopian, adolescentul Nwin. El este incendiatorul, care urăște modul

în care funcționează societatea și așteptările, pe care le are aceasta de la el. El încearcă să schimbe societatea, dacă este necesar prin violență. Îi poți înțelege pe amândoi. Este San Francisco 2157 o utopie sau o distopie? Cred că amândouă. Protagonistii văd foarte diferit acest aspect. Unul devine un fel de conservator anarhist, celălalt un revoluționar anti-anarhist. Amândoi încearcă să se facă autori ai viitorului San Francisco.

Ultimul caz este din nou unul al Ursulei K. Le Guin. Este a doua sa utopie, *Venind mereu acasă*, din 1985. Ea descrie o societate viitoare, care este, de asemenea, una tradițională, indigenă. Oamenii care trăiesc în această societate nu sunt post-revoluționari; ei consideră că societatea lor este naturală, deși cunosc multe societăți diferite. Cu toate acestea, au politică și debat despre modul în care ar trebui să se dezvolte societatea. Deci nu sunt doar reproducătorii, ci și autorii activi ai societății utopice. Dar mai este ceva. *Venind mereu acasă* face, de asemenea, cititorul să devină autor. Doar o cincime din carte este expusă într-o formă asemănătoare romanului. Restul cărții este o dezordine de texte diferite: mituri, povești, poezii, piese, melodii, mese, rețete, hărți, un dicționar. Nicio descriere dis-

cursivă și sistematică a societății ca în utopiile clasice. Deci, cum arată această societate, și este ea bună? Cititorul trebuie singur să construiască viziunea utopică, care este exigentă, dar care transformă cititorul într-un *homo utopicus*. Cred că *Venind mereu acasă* este nu numai deschisă și auto-referențială, ci și subversivă.

Deci, uitându-mă la aceste cazuri, am aflat că toate utopiile critice sunt romane science-fiction, în timp ce utopiile clasice nu sunt romane; ele sunt ficțiuni, iar altele sunt științifice, dar, de fapt, sunt sesiuni plictisitoare de întrebări și răspunsuri despre instituțiile utopice. Utopiile critice au toate povești incitante, cu complot și dezvoltare, așa cum science-fiction-ul bun ar trebui să fie. Psihologia personajelor este plauzibilă; rolurile și instituțiile sunt considerate atât bune, cât și opresive. Și, crucial, auzim atât vocile afirmative, cât și cele subversive ale cetățenilor utopiei, care sunt atât de tipic umani.

Concluzie practică

Compară oamenii în utopiile clasice și în cele critice. Vei găsi că nemulțumiții și visătorii par a fi mai plauzibili decât tonții fericiți. Eu susțin că motivul pentru acest lucru este că ei într-adevăr chiar

sunt. Fii realist, cere imposibilul! Un corolar al acestui fapt este faptul că NENA este moartă: este greșit să spunem că „Nu Există Nicio Alternativă” și chiar mai greșit să susținem că orice societate, stat sau comunitate este sau ar putea fi vreodată perfectă. De vreme ce societățile se schimbă, ar trebui să ne întrebăm dacă ar fi de dorit să ne spunem despre cum și în ce direcție ar trebui să se schimbe. Dar vă puteți imagina o altă societate, cu mult diferită? Dacă nu, este trist. Dar nu este o dovadă a

lipsei de alternative. Este doar un semn al imaginației slabe. Așa că exersează-ți puterea imaginației și imaginația ta va deveni puternică. S-ar putea să îți dai seama că ești un *homo utopicus*. Cum poți să-ți exersezi imaginația? Pun pariu că știi deja: Citește – nu ca să scapi de această lume, ci să câștigi multe alte lumi, să înveți că nu trăiești în lume, ci într-o lume.

Traducere din limba engleză
de **Alice Nedelea**

Cărți filosofice citate:

BLOCH, Ernst (1959/2013): *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

GEHLEN, Arnold (1950/2004): *Der Mensch*. Wiesbaden: Aula.

GEHLEN, Arnold (1956/2004): *Urmensch und Spätkultur*. Frankfurt a.M.: Klostermann.

KROPOTKIN, Peter (1899/1998): *Fields, Factories and Workshops Tomorrow*. London: Freedom Press.

LANDAUER, Gustav (1907/1974): *Revolution*. Berlin: Karin Kramer.

MOYLAN, Tom (1986): *De-*

mand the Impossible. London: Methuen.

MOYLAN, Tom (2000): *Scraps of the Untainted Sky*. Boulder/Oxford: Westview Press.

PLESSNER, Helmuth (1928/1975): *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Utopii și science-fiction citate:

CARLSSON, Chris (2004): *After the Deluge*. San Francisco: Full Enjoyment Books. (Free PDF Download: <http://www.chriscarlsson.com/stuff/>)

HUXLEY, Aldous (1932/2006): *Brave New World*.

New York: Harper.

LE GUIN, Ursula (1974): *The Dispossessed*. New York: Harper.

LE GUIN, Ursula (1985): *Always Coming Home*. Berkeley: University of California Press.

MORE, Thomas (1516/2002): *Utopia*. Cambridge: Cambridge University Press.

ORWELL, George (1949/2013): *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin.

ROBINSON, Kim Stanley (1990): *Pacific Edge*. New York: Orb. (Part 3 of *Three Californias*. Part 1: *The Wild Shore* (1984); Part 2: *The Gold Coast* (1988))

ZAMYATIN, Yevgeny (1924/2006): *We*. New York: Modern Library.

În scopul de a-ți antrena imaginația: mai multe cărți science-fiction cu protagoniști care sunt autori ai utopiei lor: BUTLER, Octavia E. (1993 & 1998): *Parable of the Sower & Parable of the Talents*. New York: Seven Stories Press.

DE VRIES, Jetse (ed.) (2010): *Shine. An Anthology of Near-Future Optimistic Science-Fiction*. Oxford: Solaris.

KILLJOY, Margaret (2014): *A Country of Ghosts*. Combustion Books.

PIERCY, Marge (1991): *He, She and It*. New York: Fawcett.

ROBINSON, Kim Stanley (2012): *2312*. New York: Orbit.

Utopia gotică de astăzi

PETER SEYFERTH

O suspiciune și o definiție

În cultura populară contemporană, goticul se dezvoltă în mod constant și cuprinde toate formele textuale: romane, benzi desenate, filme, jocuri și chiar modă. Utopia, pe de altă parte, pare a fi practic absentă în domeniile ficționale de astăzi. Acest lucru ar putea fi legat de așteptările sumbre în privința progresului și a emancipării din zilele noastre. Dar bănuiala mea este că utopia ar putea purta o mantie gotică, poate că societatea bună se ascunde în spațele unor imagini ciudate și înspăimântătoare, care emană ceva rău.

Dar ce este goticul? Am nevoie de o definiție pentru a vedea dacă vreuna dintre utopiile de astăzi (dacă ar exista) se potrivește cu “goticul” și ce ar însem-

na aceasta. Fred Botting descrie caracteristicile de bază. În primul rând, goticul are o *estetică negativă*, este asociată cu viciul, frica și întunericul. Primele romane gotice par să contrazică Iluminismul, deoarece acțiunea acestora se desfășoară adesea în Evul Mediu. „Textele gotice sunt, în mod clar, dar totuși ambiguu, iraționale, descriind tulburări de echilibrului mintal și de siguranță”¹. În al doilea rând, această negativitate pare a fi clar antimodernă. Dar, de fapt, este puțin mai complicat, așa cum observă Botting: „Trecutul invocat în scrierile gotice este alcătuit din schimbarea timpului, care este prezent în definiția Iluminismului și a rațiunii, în antitezele construite cu grijă, în obscuritatea figurilor de stil ale întunericului feudal și al barbarismului, care oferă negativitatea împotriva căreia poate să existe o valoare pozitivă”². Aceasta explică schimbările dintre textele gotice timpurii și cele de astăzi. Deci, a doua caracteristică a goticului este *un conflict între trecutul întunecat și progresul luminos*. A treia trăsătură este că acest conflict nu este prezentat în termeni argumentați rațional, ci prin producerea „stării de afecțiune și de emoții, ade-

sea extreme și negative: frica, anxietatea, teroarea, groaza, dezgustul și respingerea sunt stările emoționale primordiale”.³ *Deci goticul folosește emoțiile ca punct central, mai degrabă decât instrumentul tipic al Iluminismului, raționalitatea*; prin urmare, se abate de la discursul utopic. Potrivit lui Botting, a patra caracteristică a goticului este *o discuție transgresivă a limitelor*, „ce implică depășirea codurilor de drept sau ale cunoașterii, încălcarea regulilor paternale, îngăduirea dorințelor și a apetitului imoral”⁴. Acest lucru „afișează nelegiuirea și aduce norme și limite mai accentuate”. Astfel, pe de o parte, pericolele încălcării regulilor sunt prezentate, dar, pe de altă parte, se arată că „normele, limitele, granițele și bazele nu sunt nici naturale, nici fixe ori stabile, în ciuda temerilor pe care le generează”⁵. Acest lucru este adesea demonstrat de *o încălcare a frontierei dintre viață și moarte*. O modalitate literară tipică pentru a construi această frontieră este *monstrul*: vampirul, monstrul lui Frankenstein, mumia, Golem, zombie-ul, fantoma – un fel de „toți ar trebui să fie morți, dar sunt vii”. Caracterul lor transgre-

1 Fred Botting: *Gothic*, 2nd ed. London/New York: Routledge, 2014, p. 2.

2 Botting 2014, p. 3.

3 Botting 2014, p. 6.

4 Botting 2014, p. 9.

5 Botting 2014, p. 9.

siv îi face renegați. *Renegații de societate sunt tipici pentru scrierile gotice*. A cincea caracteristică a acestui tip de scriere este aceea că *goticul se schimbă în timp*. După cum spune Botting: „Noile inovații biotehnologice au nevoie de noi Frankensteini, noile medii necesită fantome noi”⁶. În epoca postmodernă, transgresările subversive pe care monștrii le reprezintă devin chiar atractive.

Este posibilă o utopie gotică?

Dar întrebarea rămâne: este posibilă o utopie gotică? La prima vedere, trăsăturile definitorii ale goticului nu rezonază bine cu utopia clasică. Din *Utopia* lui Thomas More (1516), în timpul Iluminismului, utopia clasică avea ca trăsături tipice raționalitatea, o anumită luminositate sau bunătatea societății descrise și un sentiment general de armonie, rezultând în absența unei încălcări. Acest lucru face utopia clasică atât de plictisitoare. Și acestea sunt trăsături tipice, care contravin caracteristicilor tipice textului gotic. Deci nu este de așteptat că pot exista utopii clasice, care să fie, în același timp, texte gotice. Singurele texte gotice din secolul al XVIII-lea, care au fost discutate în studiile utop-

6 Botting 2014, p. 14.

pice, sunt *Caleb Williams* (1794)⁷ de William Godwin și *Italianul* (1797)⁸ de Ann Radcliffe, ambele fiind exemple foarte slabe, deoarece sunt fie neconvingătoare, fie prea reticente în inventarea alternativelor ordinii sociale. Dar asta nu exclude posibilitatea unei utopii gotice în *ziua de astăzi*. Utopia tipică de astăzi nu este de tip clasic, ci de tip critic. Nu se găsesc utopii contemporane de tipul anterior; acest din urmă tip poate fi găsit în mai multe texte science-fiction. Lyman Tower Sargent definește utopia critică drept o „societate inexistentă, descrisă în detaliu și localizată, în mod normal, în timp și în spațiu, pe care autorul intenționa ca un cititor contemporan mai bun decât societatea contemporană să le vadă, dar cu probleme dificile, pe care societatea descrisă poate sau nu să le rezolve, având o viziune critică asupra genului utopic”⁹.

7 Christoph Bode: “Godwin’s *Caleb Williams* and the Fiction of ‘Things as They Are’”, in: Günter Ahrends/Hans-Jürgen Diller (eds.): *English Romantic Prose*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1990, pp. 95–115.

8 Brenda Tooley: “Gothic Utopia: Heretical Sanctuary in Ann Radcliffe’s *The Italian*”, in: *Utopian Studies* 11:2 (2000), pp. 42–56.

9 Lyman Tower Sargent: “The Three Faces of Utopianism Revisited”, in: *Utopian Studies* 5:1 (1994), pp. 1–37, p. 9.

Fiindcă utopia critică combină elemente utopice și anti-utopice, elementele definitorii ale goticului pot intra în utopie sau viceversa. Martin Schäfer a observat, ca și alții, că distopiile anti-utopice ale secolului al XX-lea sunt influențate de literatura gotică. Exemple tipice sunt *Noi*, de Yevgeny Zamyatin's, *Lumea Nouă Curajoasă* a lui Aldous Huxley și *O Mie Nouă Sute Optzeci și Patru* a lui George Orwell. Toți au pus eroul *outsider* în centru și s-au confruntat cu un conflict serios între trecut și prezent. Schäfer ne atrage atenția asupra convingerilor politice predominant emancipatoare, progresive și chiar radicale ale multor autori gotici. Chiar și *Manifestul Comunist* al lui Marx și Engels începe cu o propoziție gotică: „Un spectru bântuie Europa”. Pe scurt, Schäfer consideră că goticul nu are doar posibilități distopice, ci și utopice¹⁰. În consecință, o utopie gotică ar trebui să fie posibilă astăzi, deși cu o diferență crucială față de tradiția utopică clasică, luminată, rațională și plină de speranță. În cele ce urmează, voi prezenta două exemple de utopii gotice de astăzi.

10 Martin Schäfer: “The Rise and Fall of Antiutopia: Utopia, Gothic Romance, Dystopia”, in: *Science Fiction Studies* #19, 6:3 (1979), pp. 287–295.

***Anathem* a lui Neal Stephenson (2008)**

Primul meu exemplu este romanul *Anathem* al lui Neal Stephenson, din 2008. Combinația dintre elementele gotice și cele utopice este vizibilă chiar înainte de a începe să citiți: Pe coperta cărții un călugăr urcă printr-o ogivă medievală din întunericul unei mănăstiri în lumina strălucitoare. Conflictul dintre un trecut întunecat și un progres lucid este constitutiv pentru roman. La fel ca și în *Italia-nul* lui Radcliffe, *Anathem* descrie viața într-o mănăstire. Regulile sunt stricte, pedeapsa este aspră, există o ierarhie și o tradiție lungă și puternică. Dar în *Anathem* protagonistul, Fraa Erasmus, a ales în mod deliberat să fie încuiat în „concent”, așa cum se numește mănăstirea. El este un „avout”, adică un student al înțelepciunii din cadrul mănăstirii. Locația romanului nu este Pământul, ci planeta Arbre. Există o separare strictă între societatea tradițională „matică”, spre exemplu mănăstirea, și lumea exterioară modernă, numită „saeculară”. În lumea „saeculară” există state și biserici și tehnologie înaltă, în timp ce în concent există o devoțiune completă față de filozofie și de matematică, neschimbată de milenii. Este, de asemenea, un loc misterios, deoarece

părți ale concentului pot fi atinse numai printr-un labirint complicat; se spune că avouții de cealaltă parte trăiesc mii de ani. Deși regulile concentului sunt stricte, există și o mare libertate: atâta timp cât nu-i deranjezi pe ceilalți sau nu încalci normele de bază, ți se permite să studiezi ce vrei – pentru toată viața. Și dacă nu mai vrei, poți pleca. Deși viața în concent este dificilă, puțini fac asta. La urma urmei, este o comunitate intenționată, membrii săi doresc să fie acolo și să trăiască în acest fel, în ciuda faptului că există și dificultăți fundamentale. Prin urmare, aș numi lumea matică, societatea concentului, o utopie critică.

Anathem este, de asemenea, un text gotic. El depinde de diviziunea trecut / prezent și culminează cu încălcarea limitelor spirituale și politice necesare pentru a asigura siguranța planetei de monștrii străini. Mai există și un estetic negativ, cel mai bine văzut în arhitectură: „Unii arhitecți vicleni au proiectat aceste lucruri pentru a fi pentru frustrare ce a fost o lentilă pentru lumină. Celula mea nu avea o ușă. Tot ce stătea între mine și libertate era un arc îngust, în formă de ogivă a Vechii Epoci Matică, încadrată în pietre masive și zgâriată cu graffiti de prizonieri. Mi s-a interzis să mă strecor prin ea sau să primesc

vizitatori, până când penitența va fi finalizată”¹¹. Fraa Erasmus a comis o infracțiune minoră și este condamnat la unele capitale temute ale “Cărții”. Această pedeapsă este un alt semn al naturii gotice a acestei utopii, întrucât se concentrează pe atacul asupra rațiunii. „Dincolo de [capitolul] Șase, pedeapsa ar putea dura ani. Mulți au ales să părăsească concentul, decât să-l suporte. Cei care l-au blocat au fost schimbați când au apărut: supuși și în mod semnificativ diminuați. Ceea ce ar putea suna nebunește, pentru că nu era altceva decât să copieze capitalele necesare, să le memoreze și apoi să răspundă la întrebări despre ele în fața unui grup de ierarhi. Dar conținutul Cărții fusese elaborat și rafinat de-a lungul multor secole pentru a fi lipsit de sens, înnebunitor și inutil: la început în mod flagrant, apoi mai subtil, pe măsură ce capitalele progresau. A fost un labirint fără ieșire, o ecuație care, după săptămâni de muncă, s-a redus la $2=3$ ”¹². Așadar, *Anathem* se potrivește atât cu caracteristicile de bază ale lui Botting despre definiția goticului, dar și cu cea a lui Sargent despre utopia critică.

11 Neal Stephenson: *Anathem*. New York: Harper, 2009, p. 161.

12 Stephenson 2009, p. 163.

Walkaway al lui Cory Doctorow (2017)

Celălalt exemplu este romanul lui Cory Doctorow din 2017, *Walkaway*. Este vorba despre un roman science-fiction din viitorul apropiat, în America de Nord. Protagonistii săi sunt niște tineri care încearcă să părăsească lumea normală, capitalistă, pentru a construi o lume mai bună în altă parte – outsiders emancipatori. Acest lucru pare să fie posibil deoarece imprimarea 3D a fost dezvoltată atât de puternic încât aproape orice poate fi produs peste tot pentru toată lumea. Așadar, amenințarea morală a trecutului capitalist („lucrează pentru cei bogați sau mori de foame”) își pierde aderența. Dar capitaliștii încă mai doresc să se mențină la putere și sunt gata să ucidă. Acest conflict între un trecut întunecat și un viitor (eventual) luminos constituie intriga. Aceasta este, de asemenea, o chestiune de neascultare a unui figuri puternice de tată, care închide o domnișoară în primejdie într-o temniță înfrorătoare. Nu există arhitectură gotică, însă tehnologia centrală este tipică pentru textele gotice: Transgresarea limitelor, în special a barierei viață / moarte, devine posibilă prin „upload”, transferul minții umane în compute-

re. Abandonații recunosc acest lucru ca un vechi vis al conducătorilor, care sunt gata să-și folosească puterile supranaturale și chiar să se transforme în mumii vii, doar pentru a-și prelungi puterea: „Am menționat faraonii. Aceasta este magia antică. Oamenii au visat despre asta atâta timp cât ne-am întrebat unde erau morții și ce s-a întâmplat când ne-am alăturat lor. Ideea că acest lucru ar trebui să aparțină cuiva, că sociopații, care și-au construit drumul spre vârful piramidei [lumii capitalismului] craniilor, ar trebui să aibă puterea de a decide cine moare, când nimeni nu trebuie să moară – *fuck that shit*.”¹³ Tehnologia de upload ar putea fi folosită pentru consolidarea vechilor ierarhii, dar cei din afară vor să elimine orice dominație a oamenilor, așa că încearcă să-și pună tehnologiile la dispoziția tuturor.

În cele din urmă, conștiințele umane pot fi încărcate în computere, unde dăinuiesc - chiar și în mai multe versiuni în același timp. Astfel, un nou monstru al lui Frankenstein este creat, și este puternic și ciudat, provocând speranță și frică. Este, de asemenea, punctul forte din discuția luptei dintre vechea clasă dominantă și noii inventatori, și între tată și fiică. *Walkaway*

¹³ Cory Doctorow: *Walkaway*. New York: Tor, 2017, p. 107.

este, așadar, un text gotic și este și o utopie. Societatea utopică tocmai se înfățișează, dar se pot vedea tresăririle unei lumi noi, descrise chiar în detaliu în ultimul capitol, unde chiar limita dintre om și monstru este depășită. Tinerii decid să-și abandoneze corpurile; oamenii decedați sunt înviați în noi organisme; noi comunități sunt construite și, cu siguranță, nu sunt de acord cu calea potrivită; și o nouă economie apare pe ruinele capitalismului eșuat. Deci, utopia aspirantă nu este numai gotică după standardele lui Botting, ci și critică prin definiția lui Sargent.

Remarci finale

Am arătat că utopia de astăzi, fie ea ierarhică, la fel ca în *Anathem*, fie ea anarhistă, la fel ca în *Walkaway*, poate fi gotică în sensul listei definitorii a caracteristicilor goticului în viziunea lui Fred Botting. Dar de ce un autor al unei utopii contemporane va alege să folosească stilurile, tropurile și motivele repetate ale tradiției gotice? De ce să nu rămână în modul discursiv al ultimilor 500 de ani de tradiție a utopiei? Prima mea estimare a unui răspuns la această întrebare este că perspectiva narativă este crucială. Pentru a spune o poveste credibilă despre o lume mai

bună, naratorul trebuie să știe și să arate unde această lume mai bună nu este doar luminoasă, ci și întunecată, poate chiar ciudată. Utopia nu numai că trebuie înțeleasă; ea trebuie să fie experimentată și din punct de vedere emoțional.¹⁴ A doua mea estimare este înrădăcinată în experiența existenței unei emoții în imaginile înfrorătoare și șocante pe care literatura le poate invoca. Și fiorul este ceea ce lipsește complet în utopiile clasice. Cu toate acestea, prezumția mea că autorii utopici aleg o abordare gotică deoarece doresc să aducă entuziasm în speculațiile sociale nu este, totuși, exactă. Marshall Brown afirmă: „Fascinația, mai degrabă decât entuziasmul, este nucleul hipnotic al marilor romane gotice”¹⁵. Deci tocmai retragerea emoțională a fricii, a repulsiei și a negativului fac palpabilă și interesantă o privire de ansamblu pozitivă în ziua de astăzi.

*Traducere din limba engleză
de Alice Nedelea*

¹⁴ Acest lucru rezultă dintr-o prezentare pe care am făcut-o la Conferința Internațională Helion din 2015.

¹⁵ Marshall Brown: *The Gothic Text*. Stanford: Stanford University Press, 2005, p. 4.

Bibliografie

Bode, Christoph: "Godwin's *Caleb Williams* and the Fiction of "Things as They Are", in: Günter Ahrends/Hans-Jürgen Diller (eds.): *English Romantic Prose*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1990, pp. 95–115.

Botting, Fred. *Gothic*, 2nd ed. London/New York: Routledge, 2014.

Doctorow, Cory. *Walkaway*. New York: Tor, 2017, p. 107.

Sargent, Lyman Tower: "The

Three Faces of Utopianism Revisited", in: *Utopian Studies* 5:1 (1994), pp. 1–37.

Schäfer, Martin: "The Rise and Fall of Antiutopia: Utopia, Gothic Romance, Dystopia", in: *Science Fiction Studies* #19, 6:3 (1979), pp. 287–295.

Stephenson, Neal. *Anathem*. New York: Harper, 2009.

Tooley, Brenda. "Gothic Utopia: Heretical Sanctuary in Ann Radcliffe's *The Italian*", in: *Utopian Studies* 11:2 (2000), pp. 42–56.

Dincolo de structuri și sisteme. Rituri de inițiere și modele utopice de putere în Anul 3000

de Paolo Mantegazza

CONSTANTINA RAVECA BULEU

Să începem cu aspectele evidente: cu o „identitate fluidă”¹, imposibil de cuprins în categorii definitive, utopia reprezintă în sine un domeniu conceptual dinamic, cu o cartografiere interdisciplinară și cu un discurs hibrid, în care se amalgamează elemente ideologice, mitologice, antropologice, psihologice, geografice, istorice ș.a.m.d. O consecință a acestei cețe ontologice este că aproape orice poate fi proiectat în perimetrul utopic, iar propensiunea utopică a ființei umane, coroborată cu egocentrismul creator, chiar face acest lucru. Astfel, discursul utopic ajunge să reflecte condiționat, deseori în negativ, elemente ale societății reale a utopistului, fantezii, resentimente și proiecte reformiste greu de digerat pentru contemporanii acestuia. Toate acestea fac din utopie mediul perfect de per-

¹ Frank E. Manuel and Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1997, p. 5

formare pentru spiritele nonconformiste, neînțelese sau subversive, tratate deseori cu ironie de contemporani (și nu numai). Un asemenea spirit este Paolo Mantegazza. Departe de a fi un marginal, Paolo Mantegazza reprezintă una dintre figurile carismatice ale peisajului cultural italian de la sfârșitul secolului al XIX-lea, antropolog, explorator, farmacolog (este primul savant european care descrie – și experimentează – efectele terapeutice ale frunzelor de coca² și folosirea lor de către nativii din Peru, Bolivia și Argentina), profesor universitar, deputat și senator, unul dintre primii propagatori ai darwinismului în Italia, medic, patolog și pionier al educației sexuale. Căutător asiduu al fericirii umane, Mantegazza scrie adevărate tratate³ de educație sexuală, intuind, înainte de Freud (care, de altfel, îl amintește în relație cu cazul Dorei, pacienta sa care recunoaște că

2 Coca făcând parte din ceea ce el numește „alimente nervoase” („alimenti nervosi”): apud, Federica Cianfriglia, Paolo Mantegazza „poligamo di molte scienze” (1831-1910): animazione e organizzazione culturale, divulgazione scientifica e attività politico-istituzionale nell'Italia postunitaria. Dottorato di ricerca, 2006/2007, p. 48

3 *Fisiologia dell'Amore*, 1873, *Igiene dell'Amore*, 1878 și *Gli Amori degli uomini*, 1885-1886

are fantezii sexuale după lectura lucrării lui Mantegazza, *Fisiologie iubirii*), rolul fundamental al sexualității în viața umană, și pledează pentru asistența medicală nediscriminatorie, pentru drepturile femeilor, pentru educație obligatorie și gratuită pentru toți, multe dintre bătăliile purtate de el (utopice pentru contemporaneitatea sa), provocând prejudecățile și tabuurile epocii.

Reflexul metodologic al preocupărilor multiple ale lui Mantegazza este un eclecticism axat pe relevanța experimentului, indiferent de câmpul în care acționează. În cazul lui Mantegazza, rezistența la orice principiu de specializare este contrabalansată de ghidajul evoluționismului. O descriere perfectă a rolului acestuia din urmă în gândirea savantului italian transpare din discursul său la comemorarea lui Charles Darwin din 1882: „teoria evoluției este, înainte de toate, utilitară, iar darwinismul este atât de impregnat în toți porii, în toate fibrele utilității lucrurilor, încât devine aproape singura formă transformatoare a naturii.”⁴

4 Paolo Mantegazza, *Commemorazione di Carlo Darwin*, e-book, www.liberliber.it, 2006, p. 7 („La teoria dell'evoluzione è anzitutto utilitaria, e il darwinismo è così imbevuto in tutti i suoi pori, in tutte le sue fibre dell'utile delle cose da farne quasi l'unica forma trasformatrice della natura.”)

Altfel spus, hibridizarea este organică structurii intelectuale a lui Mantegazza, amestecul de elemente științifice și estetice substituind în cazul său absența unui sistem propriu, inovator de gândire. El însuși se descrie în *La Bibbia della Speranza (Biblia Speranței)*, drept „poligam de multe iubiri intelectuale”⁵, științele și literatura coexistând difuz în proiectul său intelectual. O variantă la fel de erotizată a aceleiași autodefiniții sună astfel: „mare amator de multe științe din care aș fi vrut să fac un harem de multe iubiri”⁶. Grație acestei propensiuni haotice și eclecticismului organic, Benedetto Croce⁷ îl indexează în categoria pseudo-oamenilor de știință (scienziati-

5 Apud, Nicoletta Pireddu, *Paolo Mantegazza: ritratto dell'antropologo come esteta*, in: Cosimo Chiarelli, Walter Pardini (a cura di), *Paolo Mantegazza: Medico, Antropologo, Viaggiatore. Selezioni di contributi dai convegni di Monza, Firenze, Lerici*, Firenze University Press, Firenze, 2002, p. 186 („poligamo di molti amori intellettuali”). Alternativa este „poligamo di molte scienze”

6 Ibid., p. 186 („grande amatore di molte scienze e di cui avrebbe voluto farne un harem di altrettanti amanti”)

7 Apud, Paolo Mantegazza, *The Physiology of Love and Other Writings*, Edited with an introduction and notes by Nicoletta Pireddu, Translated by David Jacobson, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2007, p. 5

letterati), care abuzează știința pentru a-și satisface curiozități neștiințifice, vorbind despre chestiuni sexuale atât ca un preot al voluptății, cât și ca un înțelept moderator științific. De altfel, coexistența acestor două ipostaze, aparent incompatibile, reprezintă o constantă la Mantegazza, un model existențial în cadrele căruia, deseori, educatorul, propagator al valorilor raționalității și moderației apare dublat de hedonistul și anti-conformistul în discursul căruia un limbaj al dorinței leagă plăcerea, virtutea și perfecțiunea ființei umane.

Dacă studiile sale sunt amendabile din eclecticismului exhibit, discursul utopic oferă o libertate canonică din această perspectivă, deoarece exigențele monodisciplinare nu funcționează în perimetrul său. În mod ideal, utopia acționează ca forță dinamică pe scena politică, însă experiența parlamentară a lui Paolo Mantegazza nu încurajează un asemenea scenariu. În consecință, utopia sa are o valoare compensatorie la palier politic, pesimismul experienței reale fiind substituit cu optimismul utopic, sumă a tuturor fantasmelor și bătăliile sale reformiste, a tuturor ideilor sale controversate privind știința, morala și politica. Ceea

ce înseamnă, un guvern eficient la scară globală, fără suprasaturări birocratice și ingerințe religioase, drept universal de vot și de divorț, politici de sănătate publică funcționale și novatoare, ghidate de principii eugenice clare. Altfel spus, exercițiul intelectual privat al cetății ideale, cel puțin până la contactul cu multiplicitatea de laborator a aceleiași cetăți, relativizante și transgresive ontologic.

Mai mult decât atât, *Anul 3000* beneficiază de un subtitlu tradițional – grație lui Louis Sébastien Mercier cu al său *L'an 2440. Rêve s'il en fut jamais* –, *Un vis*, fără nici o legătură cu intriga sau organizarea discursului utopic, dar care poate fi interpretat ca indiciu explicit de compensație adleriană pentru neputința congenitală a practicii pure și a teoriei pure. Adică, o fantezie personală, fragil substanțiată narativ în cartea pe care protagonistul o ia cu el în călătorie, carte scrisă de un medic din secolul al XIX-lea, transparent identificabil în Mantegazza însuși.

În 1897, când apare *Anul 3000*, Mantegazza era deja o personalitate a unei scene internaționale fascinate de aventurile, călătoriile, ideile și personalitatea sa renascentistă, în care se armonizează medicul, exploratorul, antropologul, politicianul, reforma-

torul și scriitorul. Este, de pildă, omul care la douăzeci și trei de ani (1854) pleacă în America de Sud înarmat cu proiectul creării unei colonii agricole pentru emigranți italieni și sfârșește studiind efectele frunzelor de coca și căsătorindu-se cu Jacobita Tejada de Montemayor, răpită din pampasul Argentinei, cu binecuvântarea tatălui ei, Saturnino Tejada, guvernator al Buenos Aires-ului.

Dacă visul, așa cum am văzut, înregistrează o deturnare, un alt mecanism clasic al genului, călătoria, are o funcție centrală, utopia futuristă a lui Mantegazza fiind creată pe expedientul călătoriei inițiatice. În economia dezvoltării intelectual-morale a lui Mantegazza, călătoria încorporează valențe inițiatice-pedagogice, el scriindu-i în 20 aprilie 1854 lui Luigi Medici: „în tinerețea mea, vreau să călătoresc în întreaga lume pentru ca apoi să mă dedic integral scrierii adevăratei istorii naturale a omului moral”⁸. Călătoria utopică va fi și ea un fel de istorie naturală a omului moral.

Protagoniștii călătoriei utopice

8 Apud., Sandra Puccini, *I viaggi di Paolo Mantegazza. Tra divulgazione, letteratura, e antropologia*, in Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), op. cit., p. 51 („*voglio viaggiare tutto il mondo nella mia giovinezza per poi dedicarmi tutto a scrivere la vera storia naturale dell'uomo morale*”).

sunt doi îndrăgostiți, uniți de cinci ani în ceea ce Mantegazza numește „căsătorie de iubire”, care pleacă din Roma, capitala Statelor Unite ale Europei spre capitala Statelor Unite Planetare, Andropoli (literalmente, Orașul Omului), pentru a-și celebra „căsătoria fecundă”, aprobată de un Senat biologic. Scenariu clar de rit inițiatice.

Componenta potențatoare a valorii inițiatice a căsătoriei fecunde imaginate în perimetru utopic se leagă de una dintre obsesiile scriitorului italian: Mantegazza împărtășește angoasa malthusiană și consideră că, orice creștere necontrolată a reproducerii în cadrul unei specii periclitează proporțional specia respectivă. În acest sens, romanul său din 1868, *Un giorno a Madeira (O zi în Madeira)*, reprezintă în ultimă instanță un instrument de popularizare a malthusianismului. El atrage atenția asupra potențialelor catastrofe genetice declanșate de căsătoria unor persoane bolnave, aceeași motivație generând și practicile eugenice din *Anul 3000*.

În această utopie, Senatul biologic conferă dreptul de a procrea numai după o perioadă îndelungată de acomodare a cuplului și după o evaluare drastică, obiectivă, executată cu ghidajul infailibil al științei, singura care poate

autoriza reproducerea evitând catastrofe genetice. Negativul este, firește, societatea contemporană lui Mantegazza, acele „*tim-puri barbare*”⁹, când dreptul de a transmite „*dreptul de a transmite viața generațiilor viitoare*” era acordat tuturor. Iar senatul biologic nu este singurul instrument al bioputerii malthusiene imaginate de Mantegazza. Lui i se alătură un Comitet de evaluare de tip spartan, ce selecționează copiii sănătoși, apți fizic și mental, și îi elimină pe cei care nu sunt înzestrați cu toate facultățile necesare supraviețuirii neasistate și utile societății.

Călătoria se transformă într-o sumă de experiențe inițiatice, de imersiuni într-o multiplicitate de sisteme „utopice” și de contacte cu remarcabile predicții tehnice și socio-culturale. Din ultima categorie, putem aminti avioanele (deși „aerotaco” din text se află la mijlocul distanței dintre naveta spațială și mașinile amfibie), CAT-scan, electricitatea, divorțul, avortul, votul universal sau euthanasia.

În prima categorie, însă, intră Insula Experimentelor (*l'Isola degli esperimenti*), situată geografic în Ceylon, care conservă toate for-

9 Paolo Mantegazza, *L'anno 3000. Sogno*. Prefazione di Alberto Capatti, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1988, p. 169

mele istorice de guvernare și, automat, toate eșecurile utopice. (Și să nu uităm că regimul insular face parte din instrumentarul clasic al genului, fiind primary locus al imaginației utopice). Aici, cuplul de călători se oprește în Turazia, reflex utopic al ideilor egalitariste ale socialistului italian de secol XIX, Filippo Turati (1857-1932), discipol al lui Marx. Această realizare a unui proiect utopic demonstrează că „*statul a devenit o specie de tumoră gigantescă, care absoarbe totul cu sfânta intenție de a distribui la toți o cantitate egală de sânge și de viață*”¹⁰. Dumnezeu și familia sunt suprimate, pentru că religia este considerată minciună, iar familia – entitate egoistă și animalică.

Din panoplia cetăților utopice vizitate de eroii lui Mantegazza face parte și o copie caricaturizată a societății imaginate de către teoriile extreme ale Revoluției Franceze: portul Egalității (porto dell'*Eguaglianza*), melanj de polis grec și Teroare. Egalitarienii reduc orice diferență, orice marcă individuală, până la punctul imposibilității de a deosebi sexele. Casele identice, echivalența de

10 Ibid., p. 45 („*Lo Stato è divenuto una specie di tumore gigantesco, che assorbe tutto colla santa intenzione di distribuire a tutti un equal quantità di sangue e di vita*”)

bogăție, datorii și obligații, reducerea identității cetățenilor la un număr alocat la naștere și transmis la moarte primului născut, faptul că mănâncă același lucru, că fac dragoste la aceeași oră sau că fecundează la aceeași dată (! 1 mai) contribuie la crearea unei senzații clar distopice. La acestea se adaugă modalitatea alegerii liderului, altul în fiecare zi, numit Diversul acestei zile (*Diverso di quest'oggi*), dar, mai ales, preeminența Justiției și transparența legiferată, faptul că fiecare are obligația de a-l denunța pe cel ce se comportă diferit. Tocmai această psihoză centrată pe principiul egalității îi permite naratorului să observe nonsensul și potențialul funest al unui segment din sloganul Revoluției Franceze: Egalitatea. Denunțând eșecul idealului egalitarian al Revoluției Franceze, Paolo prevede înlocuirea lui iminentă cu un nou experiment socio-politic, bazat pe individualitate și inițiativă.

La celălalt pol al spectrului ideologic, găsim o cetate utopică de extracție machiavelliană, condusă de un despot în care se întrupează și liderul religios al cetății, Niccolò III (!sic), și numită sugestiv Tirannopoli. Ea este o punere în act a unui regim despot de tip țarist, represiv, dar cu potențial revoluționar de sugestie marxistă

(celebra axiomă eschatologică potrivit căreia burghezia își creează proprii gropari, prin exploatarea proletariatului), adică tot ceea ce va fi Rusia câțiva ani mai târziu.

Compromisul socialismului cu tirania se întruchipează în alt experiment, Logopolis, dedicat escamotării curenților de substanță și coerență socio-politică prin verbozitate, prin exces retoric (!păcat deloc străin politicianilor în orice epocă). Eroii noștri găsesc aici o copie a ceea ce naratorul consideră a fi fost vechea Anglie, cu un regim parlamentar și un rege electiv, nu ereditar, înzestrat cu o putere pur simbolică.

Laboratorul utopic conține și concentratele altor cetăți ideale, configurate de fantezii sexuale, idealuri parțial realizabile sau societăți dispărute. Avem astfel, Poligama, stat semidespotic, în care fiecare bărbat are mai multe soții, și, firește, contraponderea sa, Poliandra, unde fiecare femeie are mai mulți soți, Cenobia, o imensă cetate hieratică, strict masculină, în care bărbații exersează un ascetism continuu, și, din nou, dubletul, Monachia, o cetate mică (! normal, e feminină), populată de călugărițe dedicate cultului lui Saffo, și, în sfârșit, Peruvia, un stat comunist ce reduplică vechiul imperiu Inca.

Regimul insular al utopiei se

prelungeste și în experiența tehnologică a protagoniștilor, consecutivă celei politice și încărcată de o valoare pedagogic-inițiativă similară. Așa cum Paolo și Maria vizitează diferite sisteme de organizare politică, ei iau contact cu fazele dezvoltării științei și tehnicii, experiența cumulativă demonstrând aportul decisiv al științei și tehnicii la evoluția societății umane. Pe Insula Dinamo-ului (isola di Dinamo) sunt expuse toate inovațiile tehnice, culminând cu pandinamo-ul, sursă ecologică de energie, inventat pe la mijlocul mileniului trei de către Mastrong, fiecare dintre ele contribuind la înlocuirea religiei cu știința. Pe scurt, noua morală se creează în laborator.

Ultima fază a călătoriei inițiatice se consumă în Andropoli, quintesență a cuceririlor civilizației umane în toate domeniile: politică, medicină, divertisment, știință etc. Aici se află diferite mașini electrice, instrumente de comunicare în timp real, hrană sintetică, prefabricate, medicamente și politici eugenice ce permit prelungirea vieții și îmbunătățirea sănătății, inclusiv a celei de natură psihică. Guvernarea laxă este asigurată de delegații tuturor regiunilor planetare care se întrunesc o dată pe an și aleg un Pancrator, care nu poate fi reales și care prezidează un Con-

siliu executiv.

Utopia finală a lui Mantegazza înseamnă o societate globală descentralizată, cu accent pe responsabilitatea individuală, lipsită de burocrăție, guvernată de libertate religioasă, o societate în care inclusiv femeile au drept de vot, iar divorțul, avortul și euthanasia încetează să mai fie fenomene ostracizante. Mai înseamnă o societate dominată de dialog, adică de o transparență care duce la eradicarea crimei și, implicit, la dispariția instituțiilor responsabile de administrarea delincvenței, poliția și ministerul justiției. Plăpânda delincvență existentă este la latitudinea unei instituții disciplinare corective, al cărei obiectiv este educarea delincventului (minor, oricum), nu pedepsirea lui.

„*Omul* – scrie Mantegazza în *Le estasi umane* (lucrare definită explicit ca „bătălie” și concepută ca pandant spiritual, concentrat asupra fenomenelor psihice, la lucrările despre sexualitate) – *nu a creat lumea și nu a asistat la crearea ei; dar a făcut un lucru terț, diferit de aceste două. A creat creația.*”¹¹ Iar pentru savantul ita-

11 Paolo Mantegazza, *Le estasi umane*, Casa Editrice Marzocco, Firenze, 1943, p. 415 („*L'uomo non ha creato il mondo e non ha assistito alla sua creazione; ma ha fatto una terza cosa diversa da queste due. Egli ha creato la creazione.*”).

lian, extazele creației se încarnază în Moise și în Darwin, dar se savurează individual în fața creației multiple, de ordin secund, a creaturilor. Poate că asta explică autismul utopiștilor, capacitatea lor de a ignora premeditat o evidență reiterată de exegeză¹²: în comparație cu cea mai simplă manifestare de viață spontană, orice utopie este, aproape prin definiție, un deșert steril, nepotrivit pentru locuire umană. Pe această logică, o sumă de utopii create în condiții de laborator după rețete ideologice precise, multe cu finalități distopice, ar reprezenta demonstrația supremă a acestei sterilități. Spectacularizarea acestor experimente și integrarea lor într-o ritualistică de inițiere trans-sistemică sugerează calitatea lor instrumentală și potențează caracterul steril. În același timp, condițiile de laborator și expunerea spectacularizată și intransitivă protejează utopiile secundare ale lui Mantegazza de contaminare. Ceea ce înseamnă că ele îi afectează pedagogic și inițiativ pe vizitatori, fără a suporta vreă influență din partea acestora.

Spre deosebire de călătorul utopiei clasice, străin prin definiție, călătorii din *The Year*

12 Lewis Mumford, *Utopia, The City and The Machine*, in *Utopias and Utopian Thought*, Edited by Frank E. Manuel, Beacon Press, Boston, 1967, p. 10

3000 nu sunt simpli mediatori între lumea veche și lumea nouă. Ei sunt parte din lumea nouă. Rolul lor relațional se joacă, pe de o parte, în interiorul imperativelor inițiatice ale noii societăți globale, chiar și atunci când evoluează tras-sistemic, experimentând diferite utopii, iar, pe de altă parte, în pedagogia antropologică ce umple spațiile goale ale istoriei noii ordini globale.

În viziunea lui Mantegazza, cercetarea antropologică devine cercetarea și construcția unei societăți alternative, utopice. Pe logica inversă, fundamentul incursiunii utopice este studiul antropologic. *Anul 3000* beneficiind de foarte multe lecții de antropologie intarsiate aproape catedratic în discursul omului de știință Paolo Fortunati. Firește, omonimia nu este nici ea gratuită, personajul ficțional masculin fiind „*clona autorului megaloman*”¹³, în vreme ce contraponderea feminină poartă numele celei de a doua soții, contesa Maria Fantoni. De altfel, cartea îi este dedicată soției sale¹⁴, Referințele autobiografi-

13 Nicoletta Pireddu, *Memorie del futuro. Archeologie letterarie d'Europa*, in, *Balleriniana. Saggi, ricordi, omaggi per i settant'anni di Luigi Ballerini*. A cura di Beppe Cavatorta e Elena Coda, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2010, p. 224
14 „*Alla mia Maria raggio divino di sole che illumina e riscalda l'ultimo*

ce populează întregul discurs, de la locurile dragi lui Mantegazza la anturajul său intelectual, adică Ettore Regalia sau Edmondo De Amicis, de la autori iubiți, precum Carlo Porta și Dante, la scriitori mai puțin iubiți, precum Gabriele D'Annunzio. Despre cel din urmă, scrie: „*care, dacă ar fi trăit în alte timpuri, ar fi putut și ar fi știut să fie unul dintre cei mai mari maestri ai artei. În schimb, nu a fost decât un mare neurastenic al literaturii italiene*”¹⁵.

Un soi de narcisism cu dispensă literară potențează autobiografismul, deoarece textul subliniază faptul că Paolo-ficțional citește în voiajul său utopia unui medic care cu zece secole mai devreme a încercat să-și imagineze lumea viitorului, utopie „coincident” intitulată *Anul 3000*. Această carte preferată a personajului este redactată, firește, în italiană, limbă moartă în prezentul utopiei, dominat de un idiom universal, limba cosmică. Totuși, cu o modestie (!) surprinzătoare în acest context, Mantegazza își pune personajul să admită că nu posibili-

crepuscolo della mia sera”

15 Paolo Mantegazza, *L'anno 3000. Sogno*, ed. cit., p. 150 („*che se fosse vissuto in altri tempi, avrebbe potuto e saputo essere uno dei più grandi maestri dell'arte. E invece non fu che un grande nevrastenico della letteratura italiana*”).

tatea lecturii acestei cărți l-a motivat să învețe italiană, ci valoarea scrierilor lui Dante și Carlo Porta.

Putem suspecta toată această pedagogie antropologică exhibată de o spectacularizare ficționalizată a lui Mantegazza însuși, mai ales dacă dăm crezare vocilor cârcotașe ale vremii și ne gândim la fervoarea cu care savantul italian s-a implicat în popularizarea științei și în educarea populației. Însă, ceva mai bine intenționați, putem vedea în ea o intenție metodologică, deoarece Mantegazza își fondează teoriile plecând de la studiul antropologic, singurul, în opinia sa, care poate defini limitele perfectibilității umane și poate furniza o imagine coerentă a istoriei civilizației umane, indispensabilă în ordinea educării și perfecționării omului. Această perspectivă beneficiază de suportul tratatelor de educație sexuală scrise de Mantegazza (*Fisiologia del piacere, Fisiologia dell'amore, Gli amori degli uomini*). Cu un discurs ideologic-darwinist, în care miza este ameliorarea speciei, aceste tratate explică progresul civilizației umane ca spor de cunoaștere, ceea ce face din educație pivotul esențial al perfecționării umane, al creării omului nou, eliberat de sclavituțile sociale și de prejudecăți.

În economia utopiei, discursul

pedagogic face parte din arsenalul lui Paolo, beneficiarul fiind perechea lui feminină, Maria, distribuția rolurilor reconfirmând dominanța bărbatului în ecuația iubirii și ipostazierea masculinului ca instanță menită să eleveze femininul. Și asta, pentru că dincolo de campaniile lui Mantegazza pentru anumite drepturi ale femeii, esențială este convingerea sa că femeia este destinată unei inevitabile inferiorități fizice și intelectuale în raport cu bărbatul. (Progresist, dar cu măsură, în ciuda unei condiționări materne feministe; mama sa, Laura Solera, a fost o patrioată italiană extrem de activă în unificarea Italiei, ea luptând alături de Garibaldi!).

Ce aflăm din aceste lecții?

Mai întâi, istoria devenirii acestei lumi în care utopia plurală, de laborator, este cu puțință, mai ales că ea conservă în nuce formele istorice ale civilizației umane. Din ea face parte un război extrem de violent (previziune izbitoare a Primului Război Mondial), încheiat prin instaurarea unei federații europene, extinsă ulterior la nivel planetar, cu capitala, Andropoli, situată la poalele munților Himalaya, în zona în care acum este Darjeeling. Conotarea Indiei ca leagăn al civilizației demonstrează faptul că Mantegazza nu este imun la ideile filologice și

mitologice din epocă. Mai mult chiar, utopia constituie abia reflexul secund al acestei influențe, documentul călătoriei sale reale în India (*Studi sulla etnologia dell'India*) fiind infuzat romantic nu numai de teoriile indoeuropenismului, ci și de percepția unei Indii ireale, magice, extravagante și misterioase, adică tot ceea ce imaginarul occidental atribuie Orientului. Ceea ce înseamnă că, locul de unde vine Speranța, leagănul civilizației și centrul noii ordini planetare poate fi în Orient (la poalele munților Himalaya), atâta timp cât soluția pacifică vine dinspre Europa. Această ordine planetară condusă de o oligarhie de oameni înțelepți și cinstiți a reușit performanța de a aboli diferențele culturale, problemele economice, rivalitățile teritoriale și de a suprima durerea fizică.

Istoria societății utopice înregistrează și eșecul răsunător al experimentului socialist, experiment datorat generozității unui rege al Italiei, care a renunțat spontan la tron și a declanșat era socialistă. Eră de scurtă durată, din moment ce, după doar patru generații, oamenii au realizat că au suprimat individul și libertatea, că au înlocuit tirania regelui cu tirania unui mecanism artificial care, pentru a proteja colectivul anonim, sufocă orice inițiativă

individuală și sterilizează orice relief existențial. Intervenția sociologilor și biologilor duce la substituirea guvernământului „majorității stupide”¹⁶ prin cel al unei minorități înțelepte. Modelul este cât se poate de darwinist, Mantegazza precizând că în această nouă ordine ideală, „aristocrația naturii a fost copiată de oameni”¹⁷.

Aflăm și că societatea globală a lui Mantegazza comportă o nivelare reductivă, întrupată în noul om, produs al pierderii mărcilor de rasă și de etnie, dar nu și de intelect. Firește, cu condiția ca intelectul să nu atenteze la normele și proiectele sistemului. Ingerința conglomeratului putere-știință se asigură de crearea acestui om nou, un rol important dovedindu-se în final a avea și Paolo, răsplătit la capătul voiajului său nu numai cu dreptul de procrea, ci și cu un premiu decenal acordat de Academia de Știință pentru inventarea unui aparat capabil să citească gândurile, creierul uman, în fond, (psicoscopio), extrem de folositor, ni se spune, nu numai în vindecarea bolilor mentale și în educație, ci pentru progresul moral al omenirii, deoarece ar duce la instaurarea unei noi ere de moralitate și sinceritate

¹⁶ Ibid., p. 27

¹⁷ Ibid., p. 27 („L'aristocrazia della natura fu copiata dagli uomini”)

tate. Potrivit Academiei, un asemenea instrument ar permite realizarea visului tuturor epocilor, prin anihilarea contradicțiilor între gând și acțiune. Fiorul distopic al acestui happy-end a fost cu certitudine străin autorului, cu toate că înregistrează dezaprobatore reacțiile negative ale unora dintre personajele secundare ale utopiei sale, unul dintre ei chiar strigând „profanare”¹⁸. Dar, în definitiv, libertatea se dovedește a fi oricum inutilă în utopie, „inutilitatea” fiind, în cel mai bun caz, escamotată de raționamente amăgitoare.

Dar prea multă uniformitate este totuși incompatibilă cu un spirit subversiv și excentric precum Mantegazza. Astfel că găsim diversitate în multe alte aspecte ale utopiei, arhitectura (cea mai utopică dintre arte, în mod normal) fiind prima afectată. Casele și locurile publice din Andropoli au stiluri diferite, sunt construite din materiale diferite și, mai presus de orice, fiecare reflectă gustul personal al locatarului.

Diversitatea înseamnă opțiuni multiple, impecabil ilustrate în multi-teatrul (mai mult de cincizeci de teatre) din Andropoli, Panopticon. Putem specula, firește, asupra apropierii dintre divertisment și disciplinare socială, excelent teoretizată de Mi-

chel Foucault în cadrele închisorii gândite de Jeremy Bentham, numită Panopticon. Prin urmare, diversitate în divertisment, dar, mai ales, disciplinare prin divertisment. Speculația capătă greutate, când adăugăm ecuației un dispozitiv, estensiometru, recomandat spectatorilor pentru reglarea sensibilității, a senzațiilor vizuale, auditive și chiar olfactive resimțite în timpul vizionării spectacolelor. Din fericire, folosirea lui este opțională.

Probabil, Mantegazza a ignorat calitatea peiorativă, înscrisă în natura utopiei, care, în cazul său, se leagă nu numai de himera imaginată, ci și de sexualitatea încorporată ca fenomen și ca limbaj, în general, discursul lui având o încărcătură senzuală accentuată. Și mai sunt apoi opiniile sale despre căsătorie. În *Fiziologia iubirii*¹⁹ scrie: „Astăzi, căsătoria este una dintre cele mai prolifiche surse de nefericire; ea este o otravă lentă care ucide fericirea domestică, moralitatea națiunii, dezvoltarea economică a forțelor unei țări, căsătoria este deseori un model care dă iresponsabilitate gratuită femeii și o poligamie facilă și nepedepsită bărbatului; este o falsă mască de virtute, cu care ei acoperă viciul societății

19 Id., *The Physiology of Love and Other Writings*, ed. cit., pp. 290-293

moderne” [...] „Căsătoria în societatea modernă este cea mai crudă, cea mai inumană parodie a credinței, a jurământului, a eternității”. Soluția: „Căsătoria ar trebui să fie o alegere liberă, foarte liberă, atât pentru femeie, cât și pentru bărbat; ar trebui să fie alegerea alegerilor, alegerea tipică” [...] „Conștiința comună a două creaturi de a se alege liber una pe cealaltă și de a se iubi fără orice legătură de interes, fără orice presiune a autorității, prejudecății sau ambiției, este piatra sfântă pe care este ridicat cel mai splendid templu al fericirii conjugale”.

Sunt idei care se regăsesc și în utopia lui Mantegazza. Interesant este că la palierul sexualității, relațarea viziunii utopice în raport cu exigențele societății monogame și religioase, se realizase în secolul al XVIII-lea. Comparativ cu utopiile acestui secol (De Sade, Restif de la Bretonne), conduita sexuală a eroilor utopici ai lui Paolo Mantegazza pare oarecum îmblânzită, mai apropiată de convenții și de ipoteze eugenice. Dar, în cazul său intervine inevitabil faima datorată unei vieți aventuroase, cu preocupări și bătălii subversive, cu un entuziasm nestăvilit și cu un succes prea mare pentru a nu stârni animozități!

O portretizare sarcastică a lui

Paolo Mantegazza i se datorează lui Giovanni Papini. În *Il senatore erotico*²⁰, el înșiruie titlaturile reale și fantastice ale lui Mantegazza, plecând de la profesorul care a impus învățarea antropologiei în universitățile italiene, și continuând cu o serie ascendentă până la absurd: omul celebru, poligraful popular, președintele, șeful, suveranul, tiranul, eternul Dumnezeu al întregului (il padreterno di tutto). „Era întotdeauna un bărbat frumos și o știa; era faimos și o știa; era puternic și o știa; era și libidinos și se vedea”²¹ – continuă vitriolant Papini fidel etichetei denigratorii din titlul articolului său.

Fiecare trăsătură demolată de Papini adaugă o nouă linie portretului unei personalități complexe și fascinante, care a trăit exuberant, umărindu-și obsesiv ideile, îndrăznind să viseze și să spe-re la scală uriașă. Pentru că, nu-i

20 Apud, Nicoletta Pireddu, *Paolo Mantegazza: ritratto dell'antropologo come esteta*, in: Cosimo Chiarelli, Walter Pardini (a cura di), op. cit., p. 185 („era lui che aveva imposto l'insegnamento dell'antropologia nelle università italiane, era lui l'uomo celebre, il poligrafo popolare, il presidente, il capo, il sovrano, il tirano, il padreterno di tutto”)

21 apud, Ibid., p. 186 („sempre un bell'uomo e lo sapeva; era famoso e lo sapeva; era potente e lo sapeva; era ancor libidinoso e si vedeva”)

așa, „omul înțelept nu trebuie să creadă, nici să nege. El trebuie să sperere”²². Cel puțin așa sună finalul rugăciunii specifice cultului Speranței, cult central în Andro-

poli (nu singurul), sugestia fiind cea a translării în ficțiune a principiului central al utopiei ca profesiune de credință.

Bibliografie

Balleriniana. Saggi, ricordi, omaggi per i settant'anni di Luigi Ballerini. A cura di Beppe Cavatorta e Elena Coda, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2010

Cosimo Chiarelli, Walter Pardini (a cura di), *Paolo Mantegazza: Medico, Antropologo, Viaggiatore. Selezione di contributi dai convegni di Monza, Firenze, Lericci*, Firenze University Press, Firenze, 2002

Federica Cianfriglia, *Paolo Mantegazza "poligamo di molte scienze" (1831-1910): animazione e organizzazione culturale, divulgazione scientifica e attività politico-istituzionale nell'Italia postunitaria. Dottorato di ricerca*, 2006/2007

Frank E. Manuel and Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the*

Western World, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1997

Paolo Mantegazza, *Commemorazione di Carlo Darwin*, e-book, www.liberliber.it, 2006

Paolo Mantegazza, *L'anno 3000. Sogno*. Prefazione di Alberto Capatti, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1988

Paolo Mantegazza, *Le estasi umane*, Casa Editrice Marzocco, Firenze, 1943

Paolo Mantegazza, *The Physiology of Love and Other Writings*, Edited with an introduction and notes by Nicoletta Pireddu, Translated by David Jacobson, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2007

Utopias and Utopian Thought, Edited by Frank E. Manuel, Beacon Press, Boston, 1967.

Drepturile naturii: o privire fugară asupra unui nivel nou al civilizației umane

EUGEN CADARU

Întrebarea care se pune este dacă avem nevoie de utopii pentru a evita distopiile. Oare are ficțiunea speculativă capacitatea de a influența sau chiar transforma un domeniu de activitate atât de riguros, rațional și conservator ca dreptul. Vom încerca să descoperim prin analiza de față dacă conceptul legal „drepturile naturii” atinge hotarele posibilului, preschimbând o graniță a ficțiunii speculative într-o deschidere spre cel mai riguros tip de discurs, anume cel legal.

1. Granița

Începând cu mitologia grecilor, a romanilor și a celților, trecând prin folclorul medieval și prin tradițiile culturilor non-europene (tribale, amerindiene, asiatice ș.a.) și ajungând în epocile modernă și contemporană, când anumite speculații științifice s-au adevărit, ficțiunea speculativă a susținut mereu că Natura e vie și are un Spirit.

²² Ibid., p. 152

Dicționarul online Cambridge definește animismul drept „credința că toate lucrurile din natură, cum ar fi plantele, animalele, pietrele și tunetul au spirite și pot influența cursul vieții oamenilor”. În sens larg, se crede că această perspectivă asupra lumii exprimă nevoia unor oameni primitivi și needucați de a-și explica și totodată gestiona mediul înconjurător, care le apare misterios, ba chiar periculos.

Primele exemple ale acestei credințe în cultura europeană se găsesc cel mai probabil în mitologia greacă, romană și celtică. Ființe precum nimfele, driadele, hamadriadele, nereidele, oceaniadele, satirii, Gaia (la greci) personifică râurile, arborii, mările, alte elemente naturale, și planeta în sine, sau unor entități („genius loci” în latină) precum Silvanus, Faunus, Flora – la romani – le-au urmat în Evul Mediu alte personaje ce reprezentau divinități ale naturii, de pildă Omul Verde, Puck, piticii, Leshi, nixi, rusalca, vodyanoi ș.a., ce pot fi găsite pe tot cuprinsul Europei, la toate popoarele (anglo-saxone, germanice, slave sau latine) din Scandinavia în Balcani și din Oceanul Atlantic în Munții Ural.

Cu toate acestea, legendele și poveștile despre spirite ale naturii pot fi găsite în toate culturile non-

europene. Începând cu credințele tuturor popoarelor tribale (africane, amerindiene, microneziene, Maori), pentru care adorarea zeităților naturii este cea mai importantă manifestare spirituală, continuând cu vechile civilizații aztece, incașe și mayașe, trecând prin toate culturile Orientului Mijlociu și asiatic (mesopotamiană, arabă, chineză, hindusă, niponă etc.) constatăm că există un folclor al divinităților naturii oriunde a înflorit societatea umană.

Astfel, n-ar trebui să ne surprindă că în ultimul secol, dar și în prezent, anumite abordări științifice explorează și aparent confirmă, cel puțin în parte, ciudata teorie a animismului. O simplă căutare pe internet va dezvălui sute, dacă nu mii, de articole publicate pe această temă, unele dintre ele în cele mai prestigioase buletine sau reviste științifice (National Geographic, BBC, Scientific American, New Scientist ș.a.m.d.) de cercetători din toată lumea care susțin cu tărie că plantele au un simț al percepției, că simt emoțiile altora, că posedă intuiție, că pot reacționa la varii stimuli, că-și pot adapta comportamentul, că pot emite semnale, că pot comunica și se pot chiar coordona cu celelalte plante, acționând ca un grup, că au mecanisme de apărare chimică

împotriva unor atacuri anunțate. Toate aceste însușiri, la care se adaugă și altele, i-au determinat pe unii cercetători să concluzioneze că, deși nu au rețele neuronale și creier, plantele sunt capabile să analizeze, să calculeze, să evalueze, să rezolve probleme. Dar oare au conștiință? Răspunsul la această întrebare ar putea schimba totul. O abordare pozitivă a acestei dileme o întâlnim la neurobiologul de plante Stefano Mancuso, în colaborare cu jurnalista Alessandra Viola, în cartea lor *Brilliant Green: the Surprising History and Science of Plant Intelligence (Verde strălucitor: surprinzătoarea istorie și știință a inteligenței plantelor)*, dar firește, cum e adesea cazul cu teoriile controversate, abordarea nu a fost adoptată încă de întreaga comunitate științifică. Cu toate acestea, întâlnim o abordare similară în celebra carte *Inteligența substanței* a renumitului doctor neurolog și psihiatru român, Dumitru Constantin Dulcan, specializat în filosofia științei, potrivit căruia tot universul este cauzat și acționat de o Inteligență ce poate fi găsită la toate nivelurile sale, în fundalul fiecărui element constitutiv. Această idee (cunoscută și sub denumirea de „panfizicism”) e susținută și de teoria „animismului cuantic” propusă de Nick

Herbert (doctor în fizică), potrivit căruia „mintea pătrunde în toate straturile lumii” și „fiecare sistem natural are o viață lăuntrică, un centru de conștiință, de unde își dirijează și observă acțiunile”.

Rămâne ca știința să valideze (sau nu) această teorie în anii următori. Până atunci însă, trebuie recunoscut că, adevărată sau nu, ea și-a găsit locul în conștiința publicului contemporan, având deja efecte concrete. Să luăm două filme celebre pentru a exemplifica.

Vom începe cu un film clasic, *Solaris* a lui Andrei Tarkovski, apărut în 1972. Bazat pe romanul omonim al scriitorului polonez Stanislaw Lem și având deja un remake în 2002, regizat de Steven Soderbergh, cu George Clooney în rol principal, filmul refacem mitul Gaia, înfățișând o planetă care se comportă ca o entitate inteligentă: când oamenii fac teste pe ea cu raze X distructive, ea reacționează confruntându-i pe agresori cu cei mai înfiorători demoni ai conștiinței lor.

Al doilea exemplu este blockbusterul *Avatar* (2009) regizat de James Cameron. În ultima parte a filmului ne reîntâlnim cu mitul Gaia, căci planeta, agresată de invadatorii umani, trimite în luptă toate resursele de care dispune (mai precis toate animalele) pentru a contracara invazia. Pe

deasupra, populația de băștinași Omaticaya vorbesc cu spiritele animalelor pe care le vânează pentru hrană și se contopesc cu Sufletul Universului, conectându-se cu anumite părți ale corpului la ramurile arborilor. Și pentru ca toate elementele să fie prezente, tot aici avem și perspectiva științifică asupra problemei. Un cercetător uman (cu un nume ce se potrivește personalității sale), dr. Grace Augustine le explică celorlalți membri ai expediției că rădăcinile celor zece sau doisprezece arbori gigant de pe Pandora sunt îngemănate printr-un număr de conexiuni ce depășește numărul sinapselor din creierul unui om. Mai mult, cercetătoarea susține că rezultatul acestui sistem e o rețea informațională globală, ce poate fi accesată de localnici pentru a urca sau descărca date în și din structura sa. Cu alte cuvinte, le arată că modul în care primitivii Omaticaya se raportează la natură este corect din punct de vedere științific.

2. Deschiderea

După cum am afirmat și mai sus, conceptul de animism are consecințe vizibile în viața reală. Mai precis, a schimbat anumite legi și a generat legi noi. Aceasta

este, trebuie să recunoaștem, deschiderea pe care animismul a adus-o deja în viața noastră. A văzut și că generații de-a rândul, oamenii au cochetat cu ideea (până acum neconfirmată științific) că mediul înconjurător în ansamblu (vezi teoriile despre *Mama Pământ*) sau anumite elemente, care-l compun (arbori, râuri etc.), posedă un anumit grad de conștiință.

Această idee, la care se adaugă nevoia stringentă de ordin ecologic – recunoscută de majoritatea oamenilor – de a acționa mai energic pentru a proteja sau salva planeta au dus la elaborarea teoriei holiste a *ecologiei profunde*, potrivit căreia, dintr-o perspectivă ontologică, oamenii nu sunt mai presus de natură, ci parte integrantă din ea. De-aici derivă o nouă perspectivă asupra Universului, o perspectivă care ne învață că natura are valoare intrinsecă și nu ar trebui să slujească intereselor omului. Și, după zeci de ani de polemici furibunde, teoria a prins rădăcini juridice, odată cu apariția unor legi în varii locuri de pe glob.

Până în prezent, state precum Noua Zeelandă, Elveția sau Ecuador au creat un cadru legal în care se afirmă dreptul la demnitate sau la reprezentare juridică a unor elemente ale naturii. Primul stat care a adoptat o

astfel de legislație se află în inima civilizației occidentale: începând cu anul 2000, Constituția elvețiană recunoaște prin articolul 120 că ființele vii (termen ce include animalele, plantele, precum și alte organisme) au dreptul la demnitate. Și totuși, încă nu este limpede ce presupune acest drept, ce obligații trebuie respectate, pentru a nu ieși din litera legii, atâta vreme cât nu există o legislație primară sau secundară, care să detalieze aceste principii.

Prin noua Constituție adoptată în 2008, Ecuador a devenit prima țară din lume unde se precizează clar (în articolul 10) că „Natura are drepturi”, adică „acele drepturi recunoscute de Constituție”. E pentru prima oară în istorie când Naturii i se conferă capacitate juridică, asemenea oamenilor sau companiilor, fapt ce reprezintă o deschidere în civilizația umană: pentru prima oară, o ființă non-umană devine egala oamenilor în fața legii. Pe deasupra, un capitol întreg din Constituția Ecuadorului, Capitolul șapte, intitulat *Drepturile naturii*, conține reguli ce clarifică principiul menționat mai sus. Prin aceste prevederi se recunoaște dreptul ecosistemelor de a exista și a prospera, se oferă oamenilor dreptul de a depune cereri în numele naturii și obligă guvernul să protejeze natura și să

acționeze atunci când drepturile sale sunt încălcate.

Al treilea pas este noua deschidere globală făcută de guvernul Noii Zeelande, care în 2013 și, respectiv, martie 2017, ca urmare a unei dezbateri ce durase de o sută șaptezeci de ani, a acordat capacitate juridică Parcului Național TeUrewera și râului Whanganui, înzestrându-le cu toate drepturile, puterile, obligațiile și responsabilitățile unei persoane juridice, inclusiv cu dreptul de a acționa în instanță (prin gardieni) în vederea protejării interesului propriu.

În cele din urmă, ultimul progres făcut în această direcție, până în clipa de față, este dezbaterea lansată în cadrul instituțiilor Uniunii Europene, prin care se dorește emiterea unei Directive similare. Potrivit filosofiei ce stă în spatele proiectului, oamenii sunt parte din mediul natural și, astfel, întrutotul dependenți de existența și bunăstarea lui. S-a dovedit că până acum, cadrul legal ce norma activitatea omului în natură, înțeleasă ca obiect supus legii, nu a reușit să asigure protecția mediului natural și, totodată, un anumit grad de sustenabilitate. Realitatea necesită o schimbare fundamentală în relația dintre omenire și restul lumii vii, anume recunoașterea oficială a naturii ca ființă vie, având valoare intrinse-

că, și totodată datoria de a fi îngrijită, ce revine oamenilor. La baza acestei relații non-antropocentrice cu natura stă principiul potrivit căruia prin înzestrarea mediului natural cu drepturi, dată fiind interdependența om-natură, ne asigurăm supraviețuirea pe termen lung.

Se impun însă câteva întrebări: de aceste drepturi ar trebui să beneficieze Natura ca un tot unitar, sau ar fi recomandabil să se procedeze astfel cu anumite părți ale ei? Dar care părți? Animalele, plantele, amândouă? Cum rămâne cu elementele fundamentale, aerul, solul, apa? Ar trebui ca toate elementele naturale să fie tratate egal, sau ar fi mai convenabilă o abordare selectivă? În al doilea caz, care vor fi criteriile de selecție? Cât de departe ar trebui să mergem cu aceste drepturi? Cât de mult ar trebui să ne înfrânăm noi, oamenii, pentru a respecta mediul înconjurător? Ar trebui să devenim vegetarieni? Dar cum rămâne cu consumul plantelor? Și ele sunt ființe vii, nu? Ar trebui să punem capăt experimentelor pe animale? Dar cum rămâne cu progresul științific și medical? În cele din urmă, există posibilitatea ca această abordare filosofică și legală să aibă consecințe negative asupra oamenilor?

3. Frontiere ale posibilului

După cum am văzut, răspunsul la întrebarea „este natura înzestrată cu conștiință?” reprezintă piatra de temelie a două tipuri diferite de civilizație antropică. În funcție de răspunsul pe care îl dăm, vom merge înainte sau vom rămâne unde suntem acum. Dacă răspunsul științei va fi negativ, cel mai probabil natura va rămâne pentru noi ceea ce este și astăzi: un obiect. Un obiect special, chiar delicat, ce ar trebui tratat în orice circumstanță (teoretic cel puțin) cu grijă... dar nimic mai mult. Dacă, pe de altă parte, răspunsul va fi pozitiv, vom trece hotarul către un univers civilizațional inedit. Asta pentru că, etic vorbind, dacă natura are conștiință, suntem obligați să îi conferim drepturi. Astfel vom pune bazele unei lumi noi.

Până atunci însă, avem deja anumite legi, care consfințesc drepturile naturii. E bine sau rău? Teoretic vorbind, la prima vedere, principiul pare să stea în picioare din toate punctele de vedere. Prin afirmarea unei Naturi animate (având Suflet), mitologia vine în sprijinul drepturilor naturii. Dintr-o perspectivă creștină, natura, ca creație divină, ar trebuie protejată, întrucât respectarea naturii înseamnă respectarea

darului divin. Deși în creștinism omul este văzut ca stăpân peste natură, el trebuie să fie un stăpân bun, care susține și protejează, nicidecum care distruge (cum e cazul în prezent). Științific vorbind, dacă natura posedă un anumit grad de percepție și capacitatea de a raționa, ar fi normal să fie pe picior de egalitate cu oamenii. Acest demers ar fi susținut și de o viziune holistă, potrivit căreia oamenii sunt parte integrantă din natură și nu ar trebui să se considere stăpânii ei. În cele din urmă, dintr-o perspectivă ecologică și utilitară, drepturile naturii nu pot reprezenta decât un uriaș salt înainte, întrucât protejând natura mai bine ne mărim șansele de supraviețuire.

Însă la o privire mai amănunțită, vedem că principiul a fost supus multor critici. De la voci care susțin că asemenea preocupări dovedesc faptul că omenirea și-a pierdut capacitatea de a gândi critic, nefiind capabilă să facă distincția între preocupări etice reale și absurde, la cele care văd în acest principiu un atac la temelia civilizației occidentale, fundamentată pe știință, argumente și rațiuni, nicidecum pe filosofia holistă, ce se aseamănă foarte mult cu cele religioase. Pentru majoritatea oamenilor e limpede că a conferi naturii anumite drepturi nu

înseamnă o întoarcere la venerarea păgână a naturii, ci doar schimbarea statutului actual de obiect (bun de consum) în cel de partener ce trebuie respectat și tratat cu grijă. Dacă un element din natură ar fi însuflit, el nu ar fi o zeitate ce trebuie adorată, ci un frate ce trebuie iubit. Totuși, mulți oameni găsesc încă această idee bizară.

Astfel, frontierele posibilului în privința acestui subiect sunt incerte în momentul de față. Răspunsul la dilemă e probabil cel mai dificil pe care omenirea a trebuit să-l dea până astăzi, iar dacă ficțiunea speculativă a deschis dezbateră, doar o abordare științifică riguroasă poate să ofere un răspuns final, demn de încredere.

E limpede însă că asistăm la un fenomen cultural complex, unde SF-ul trasează un hotar, apoi deschide noi orizonturi pentru modul de funcționare al civilizației umane. Și, la urma urmei, legile sunt, ca orice alt aspect al domeniului social, un fenomen evolutiv, ce urmează evoluția ideilor, astfel că e deschis spre schimbare în viitor, poate chiar la nivel global.

Concluzie

Voi reveni la întrebarea cu care am început: *Avem nevoie de o utopie pentru a evita distopia?*

Poate că e exagerat să conferim drepturi naturii. Poate că avem de-a face cu o ficțiune fără acoperire etică în privința presupusului ei sprijin spiritual. Poate că nici natura și nici elementele sale constitutive nu sunt înzestrate cu o facultate, ce poate fi asemuită conștiinței.

Totuși, dacă toate acestea sunt adevărate, ar fi utilă o legislație care i-ar permite fiecărui om interesat să acționeze în numele naturii pentru a preveni distrugere-

rea ei? Pentru că, la urma urmei, rezultatul final al transformării acestui principiu în lege este următorul: oricine se va putea împotrivi legal acțiunilor îndreptate împotriva naturii.

Poate că fiecare dintre noi va avea într-o zi un răspuns la această întrebare.

*Traducere din limba engleză
de Alexandru Maniu*

O privire de ansamblu asupra limitelor nedefinite ale realității: o cale de-a lungul unor ficțiuni ale lui Dino Buzzati pentru copii și tinerii cititori

LETTERIO TODARO

Privind panorama contemporană a producției literare pentru tinerii cititori, am putea recunoaște, în mare, două piste principale în evoluția sa, distingând o linie normativă și de reglementare, pe de o parte, și o linie divergentă, subversivă, uneori desacralizatoare, de cealaltă parte. Și, deoarece prima a reprezentat de obicei o modalitate de a stabili un cadru educațional normativ, a doua a jucat adesea o funcție eliberatoare pentru minte, favorizând un mod de gândire divergent, hrănind imaginația, deseori acționând ca un cod corespunzător să se transmită prin căi speculative sau utopice.

Alegerea de a face referire în acest articol la unele lucrări literare relevante pentru tinerii cititori aparținând scriitorul italian contemporan Dino Buzzati este o

invitație de a profita de acest tip de divergență, în care cititorul ar putea găsi în jocul literar o provocare, incitarea de a merge dincolo de aparențe, de a dobândi o îmbunătățire pentru descoperirea a ceva neașteptat în lume și, înaintea de toate, de a provoca și de a depăși limitele realității.

Probabil că numele lui Dino Buzzati este foarte puțin asociat cu aria specifică a literaturii pentru copii și tineri¹. De fapt, el prezintă un personaj relevant pe vastul drum al scriitorilor italieni contemporani și din străinătate, în special, reputația lui este, de obicei, legată de cea a renumitul roman *Il Deserto dei Tartari*, publicat în 1940². Relevanța acestui roman se datorează caracterului modernității, exprimat de arta lui

1 Pentru o cunoaștere mai profundă a acestor aspecte, a se vedea Todaro L. (ed.) (2018). *Il puer e la fortezza. Dimensioni artistiche, spazi dell'immaginazione, narrative per l'infanzia in Dino Buzzati*. Roma: Anicia.

2 Despre relevanța lui Dino Buzzati în panorama mare a literaturii italiene din secolul al XX-lea: Giannetto N. (ed.) (1992). *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*. Firenze: Olschki; Crotti A. (1977). *Dino Buzzati*. Firenze: La Nuova Italia; Arslan A. (1974). *Invito alla lettura di Dino Buzzati*. Milano: Mursia. *Buzzati*. Firenze: La Nuova Italia; Arslan A. (1974). *Invito alla lettura di Dino Buzzati*. Milano: Mursia.

Buzzati și, într-adevăr, este considerat ca o creație neconvențională în cadrul panoramei mari a literaturii italiene din secolul al XX-lea, pentru înclinarea sa de a transfera nararea în atmosfera sugestivă a unei viziuni iluzorii³.

În ceea ce privește imaginația subtilă și suspansul vag, care caracterizează capodopera lui Buzzati, este remarcabil să ne gândim că cele mai importante două lucrări în care autorul a fost implicat, în principal ca scriitor, chiar înainte și după publicarea sa, sunt două povești foarte diferite. De fapt, la fel de îndepărtate de *Il deserto dei Tartari*, au fost publicate două lucrări originale ale autorului: povestea fabuloasă *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935) și ficțiunea imaginativă *La famosa invasione degli orsi din Sicilia* (1945)⁴.

3 Arslan A. (1993). *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*. Modena: Mucchi.

4 Din păcate, romanul *Il Segreto del Bosco Vecchio* nu a fost încă tradus în străinătate. În contextul italian a primit o transpunere rafinată în film, mulțumită renumitului regizor de film Ermanno Olmi (1993). Dimpotrivă, povestea pentru copii *La famosa invasione invasione degli orsi in Sicilia* a fost tradusă destul de repede în engleza americană de către publicațiile din SUA: *The Bears Famous Invasion of Sicily*. New York: Pantheon Books. Mai târziu, o astfel de fabulă cu animale ciudate a fost, de asemenea, tradusă în alte limbi: franceză, spaniolă, japoneză și așa mai departe.

Poate că nu este un simplu incident în dezvoltarea drumului artistic al lui Buzzati. Totuși, în mod ciudat, un roman intens despre condiția umană, profund implicat în analiza existenței, precum *Il Deserto dei Tartari*, este precedat și urmat, în mod egal, la o distanță de cinci ani, de compunerea a două lucrări destul de diferite în modul lor formal și, mai mult sau mai puțin, concepute în mod explicit pentru publicul tânăr; astfel încât este în mare măsură plauzibil ca, la diferite niveluri, un oarecare tip de influență poate fi recunoscut, de la un text la altul.

Contribuția prezentă are ca scop indicarea unor linii de continuitate și a unor modele comparabile, recurente în toate aceste lucrări, subliniind abilitatea lui Buzzati de a trece prin anumite metode de interpretare a scrisului și de a modela imaginația literară – chiar referindu-se la scrierile narative, distante unele de altele, ca în romanul fantastic, în drama psihologică, în basm – arată o înclinație vizibilă de folosire a construcției narative ca pe un dispozitiv puternic pentru explorarea granițelor nedefinite ale realității.

În mod special, dedicarea profesională prin care Buzzati nu a neglijat implicarea în arta povestirii pentru copii și pentru publi-

cul mai tânăr arată în ce măsură a conștientizat profund felul în care narațiunea pentru copii își permite să fie un instrument puternic de gestionare a posibilităților de reformare a limitelor realității, stimulând plăcerea de a aluneca spre un univers imaginativ. Cu toate acestea, dorința de a îmbrățișa literatura pentru copii și cei mici, printre multele sale interese și experimente, nu a reprezentat pentru Buzzati o simplă trecere la o formă de literatură de divertisment⁵. Explorând un teren transfrontalier, cum este literatura pentru copii, Buzzati nu a dobândit o cale pentru un simplu exercițiu de diversiune creativă sau o simplă ocazie de a scăpa într-un domeniu al neglijenței și al jocului, fără re-

5 În ceea ce privește varietatea largă a interesului artistic cultivat de Buzzati reamintesc în mod special pasiunea sa pentru arta figurativă. Aceea că era la fel de bun ca scriitor, dar și ca ilustrator și ca desenator. Foarte adesea, diferitele sale abilități au fost strict îmbinate în lucrările sale, cum ar fi, de exemplu, în *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, care poate fi catalogată în mod corespunzător ca o carte cu ilustrații. Despre interacțiunea diferitelor coduri artistice în inspirarea și dezvoltarea fabulei despre urși: Truglio M. (2011). *Dino Buzzati's La Famosa Invasione degli Orsi in Sicilia and the Possibilities of the Children's Literature*. În «California Italian Studies». 2.2. Accesat la <https://escholarship.org/uc/item/1963d93x> (iunie 2018).

ferire la lumea reală.

Mai degrabă, Buzzati a întâmpinat ocazia de a practica modurile fabulosului ori ale basmului, aparținând în mod obișnuit produselor literare pentru cei tineri, trecând peste preocupările legate de presupusa frivolitate a unui astfel de domeniu literar, prin interpretarea acestui tip de angajament original într-un mod similar celui din cele mai mari exemple ale narațiunii moderne. În acest sens, saltul în acel mediu imaginativ special, pe care ficțiunea pentru copii îl descrie, funcționează ca o șansă uimitoare de a citi lumea obișnuită prin utilizarea lentilelor speciale, cum se poate găsi, de exemplu, în cele mai faimoase romane ale lui Lewis Carroll. Așadar, recurgerea la anumite mijloace imaginative – cum ar fi amplificarea simțurilor, lărgirea lucrurilor, intensificarea anormală a comportamentelor obișnuite, răsturnarea situațiilor normale, deformarea surprinzătoare a așteptărilor – creează, cu siguranță, o amuzanță și jucăușă sursă pentru divertismentul cititorilor; dar invitația la veselie nu este motivul unic ori complet pentru promovarea unei astfel de inventivități⁶.

6 Polcini V. (2014). Buzzati's Fiction Between Existential Anxiety and Faith in Imagination, in Polcini V., *Dino Buzzati and Anglo-American Culture: The Re-use of Visual and Narrative*

Desigur, din punctul de vedere al autorului, alegerea de a-și pune munca într-un cod literar, recunoscut în mare măsură ca fiind adresat unui cititor mai tânăr, înseamnă a acorda o mai mare libertate imaginației și a slăbi anumite restricții în scris, iar deseori să înscrie scrisul ca o acțiune mai liberă de joacă, transformând lucrarea literară într-un loc special pentru transmutarea sensului, prin crearea unor trăsături și situații imaginative (animale vorbitoare, spirite din lemn, fantome glumețe, urși blânzi, bețe magice, telescoape extraordinare, arme uimitoare ș.a.m.d.).

Cu toate acestea, împărtășirea acestei perspective nu înseamnă deloc dizolvarea sensului, ci redimensionarea acestuia într-o reprezentare neobișnuită, în care ițele către realitate sunt slăbite, iar structurile sensului sunt transformate într-o schiță figurativă, motivând utilizarea imaginației ca o extindere surprinzătoare a gamei de posibilități de a produce și a avea sens într-un mod alternativ.

Pentru a aprecia mai bine acest personaj, ce modelează în mare măsură arta vizionară a lui Buzzati, mai ales așa cum apare în lucrările menționate anterior, pro-

Texts in his Fantastic Vision. pp. 7-39. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

pun să recurgem la un studiu rapid al textelor.

Il Segreto del Bosco Vecchio arată ca un roman la granița dintre fabulos și fantastic⁷; dar, probabil, codul său literar este recunoscut pentru exprimarea unui fel de *realism magic*, prin care creaturile care trăiesc în vechea pădure par să aibă o viață secretă, să fie animate și dotate cu o personalitate ascunsă.

Ei conspiră toți în secret pentru a depăși scopul dăunător al unuia dintre noii proprietari ai pădurii, colonelul Procolo, a cărui intenție este de a tăia plantele bătrâne și copacii seculari pentru a obține un profit.

Deci, pe de o parte, cadrul romanului arată o răsturnare de situație prin fabulos: animalele sunt ființe vorbitoare, care nu au doar capacitatea deosebită de a vorbi unul cu celălalt, ci și de a fi auzite de copilul Benvenuto, nepotul lui Procolo, care reprezintă principalul antagonist ce se opune colonelului și soluției sale neplăcute, ce amenință distrugerea pădurii bătrâne; astfel încât copilul joacă și rolul de ajutor al locuitorilor din pădure, susținând supraviețuirea lor.

7 Referințele la text sunt atribuite ediției speciale pentru cititorii mai tineri, ediție tipărită de editura italiană Mondadori. Vezi Buzzati D. (2015). *Il Segreto del Bosco Vecchio*. Milano: Mondadori Junior.

Sub aceste aspecte, creația fantastică a lui Buzzati se suprapune destul de mult cu structura clasică a unui basm, pentru care putem găsi expresia unei lupte liniare între forțele răului și forțele binelui. Până într-un anumit punct forțele răului sunt reprezentate de colonelul Procolo și principalul său aliat, cum ar fi vântul năprasnic denumit Matteo – o altă personificare originală a forțelor distructive, care acționează în poveste – sau șoarecele monstruos și olog, care roade în secret placa de lemn plasată peste patul lui Benvenuto, pentru a-l ucide, ori, de asemenea, îngrozitoarele omizile devoratoare, pornite în a distruge plantele și copacii existenți de multă vreme în vechea pădure. Forțele binelui, pe de altă parte, sunt reprezentate de copilul Benvenuto și de toate creaturile fermecate care trăiesc în pădure, în spatele căreia sunt ascunse geniile vii.

Cu toate acestea, cadrul neliniștit creat de Buzzati pare să depășească acest tip de structură clasică, pentru a reflecta ceva mai ambiguu și mai surprinzător: multe elemente ale povestirii vin să joace un rol dublu.

Se întâmplă, din când în când, de-a lungul povestirii, ca în dezvăluirea identității ascunse a domnului Bernardi, numai aparent o persoană normală, având

rolul de paznic al pădurii, care de fapt este spiritul pădurii, a cărui personalitate misterioasă este reflectată în aceeași natură misterioasă a plantelor vii și a locuitorilor pădurii. De altfel, pătrunderea romanului lui Buzzati dincolo de granițele obișnuite ale basmului este perceptibilă în mare măsură în atmosfera ciudată, emanată pretutindeni de-a lungul textului: într-adevăr, înclinația autorului este de a crea o aură misterioasă în jurul poveștii, aducând un vast sentiment de perturbare interioară, destul de străină de dinamica obișnuită a genului basmului.

Și chiar dacă romanul, ca în poveștile clasice, se pare că se termină cu un final fericit, în care vechea pădure supraviețuiește în cele din urmă, impresia principală care reiese din ultimele pagini ale cărții nu este deloc liniștitoare sau veselă ori reconfortantă, așa cum se întâmplă de obicei în rezolvarea finală a unui basm.

Ciudat, dar nu lipsit de sens, sfârșitul povestirii coincide cu reprezentarea începerii unei zile de Anul Nou, în care colonelul Procolo moare, iar vântul Matteo dispăre. Și, deși pădurea este în cele din urmă în siguranță și toate ființele vii sunt purtate pașnic spre un nou început al vieții lor de lungă durată, simbolizată de ziua de Anul Nou, atmosfera fina-

lă este în principal sumbră, întrucât scena principală în care moare Procolo este încărcată de suspans.

De fapt, în timp ce pentru micile fiare, care trăiesc în pădure, începerea unui nou an reprezintă întoarcerea neîntreruptă a unei iluzii persistente, care dezvăluie senzația de reluare a calendarului – o senzație plină de speranță, prin care se agață de imaginea norocului pe care noul an pare că-l promite – pentru Colonelul Procolo apropierea de Anul Nou coincide fatal cu stingerea timpului său.

Pentru Colonel nu mai este timp pentru un nou început, iar inexorabilul său abandon al vieții este descris printr-un fel de ultim vis, constând într-o viziune descurajantă. El își închipuie că toate plutoanele mândre pe care le conduce demult, merg triumfător de-a lungul pădurii, apoi se îndepărtează încet, în cele din urmă dispărând. Pe când ultimul pluton dispăre de-a lungul distanței, Procolo moare. Și în mod semnificativ este și ultima zi pentru Benvenuto de a mai fi copil. A doua zi nu va mai fi copil și, în condițiile în care își va lăsa copilăria înapoi, va pierde și această capacitate deosebită de a auzi vocile secrete ale pădurii, capacitate pe care a deținut-o până în acel moment.

Prin urmare, sfârșitul poveștii proiectează o atmosferă sumbră,

care cuprinde în parte povestea; modul narativ al lui Buzzati de a dezvălui evenimentele provoacă adesea impresii misterioase, evocând în mod difuz sentimente de prevestiri neclare sau deranjante. Probabil că unul dintre cele mai asemănătoare pasaje impresionante din text ar putea fi găsit la sfârșitul celui de-al cincilea capitol, cânduciderea coșofenei, cunoscută de multă vreme ca îngrijitor al pădurii, împușcată acum cu cruzime de Procolo, deranjat de strigătele ei repetate, presupune asemănarea cu un blestem⁸.

Și, astfel, așa cum unii critici au observat în mod corect, stilul lui Buzzati pare a fi atipic, comparativ cu standardele literare italiene obișnuite, fiind mai asemănător cu unele moduri răsfrirate în literatura gotică sau cea nordică, prin felul de a re-modela fabulosul, propunând un realism magic, care duce, în cele din urmă, la fantastic⁹.

8 Polcini V. (2011). Dino Buzzati e l'ombra di Edgar Allan Poe. In Goldoni A., Mariani A., Marinez.C. (eds.). *Il ritorno di Edgar Allan Poe & Co. 1809-2009*. pp. 101-112. Napoli: Liguori.

9 La urma urmei, pentru a clarifica aceste afinități stilistice, putem aminti în mod corespunzător unele mărturisiri pe care Buzzati le-a acordat într-o autobiografie importantă, publicată în 1973, în care a recunoscut că a fost influențat, în mare măsură, de la începutul primei sale scrieri, de o serie de autori străini și, în special, de o mare parte din scrii-

Dar, dincolo de aceste combinații literare evocatoare, sfârșitul lui *Il Segreto del Bosco Vecchio* este remarcabil prin faptul că sugerează cât de profund este deja schițată toată tensiunea dramatică pentru a inspira crearea lui *Il deserto dei Tartari*.

Nu înseamnă doar că folosirea atmosferelor întunecate și ambigue, recurente în *Il Segreto del Bosco Vecchio* - care, în plus, arată că au o anumită familiaritate cu acea artă a suprarealismului, în mare măsură circulând și fascinând artele figurative mai mult decât cele literare din Europa în jurul anilor treizeci – joacă un rol important în marcarea acestui pasaj de la o lucrare la următoarea, lucrând ca o primă încercare încurajatoare pentru dezvoltarea

torii eminenți aparținând acelei zone a literaturii engleze, care se ocupă de diferitele moduri ale fantasticului; adică: Edgar Allan Poe și Joseph Conrad în primul rând; și următorii: Oscar Wilde, Robert Stevenson, Charles Dickens, Rudyard Kipling. Dar a recunoscut, de asemenea, că a fost încântat de unii scriitori germani contemporani, precum Thomas Mann, Joseph Roth și Ernst Hoffman, având, în orice caz o cunoaștere profundă a întregii literaturii internaționale și apreciind foarte mult romancierii clasici ruși, la fel ca niște scriitori americani, precum Hawthorne și Melville. Panafieu Y. (1973). *Dino Buzzati: un autoritratto*. Milano: Mondadori.

capacității fine de a crea o destabilizare a sensului realității, perfect realizată de Buzzati în capodopera sa. Continuitatea metaforică interioară dintre cele două lucrări, în ciuda diferențelor lor evidente, ar putea fi subliniată în persistența unei tensiuni arhetipice mai profunde, pentru care figurarea narativă ia o perspectivă dramatică asupra naturii misterioase a Timpului.

O dimensiune misterioasă este implicată iremediabil în crearea situațiilor figurative modelate prin aceste povestiri de către Buzzati, ale căror baze sunt împământenite pe imposibilitatea de a stabili un sentiment al realității din senzația instabilă de a pendula între două genuri de percepții interioare: iluzia permanenței întregii realități într-un timp nemodificat, pe de o parte (foarte tipică pentru senzația nerealistă a copiilor a unui timp stabil), și conștiința teribilă și bruscă a unei dispariții fatale a realității prin intermediul unui Timp devorator și consumator, de cealaltă parte.

Actul narativ exprimă această percepție antinomică îngrijorătoare, în care legătura cu realitatea este absolut slabă, dezvăluind percepția ce agită pe toată lumea pe măsură ce senzația viețuirii pare a fi plasată într-o stare temporală, ireductibilă într-

un sens unic: cei doi poli opuși apar ca margini, care se află într-o condiție nedefinită.

Opoziția dintre Benvenuto și Procolo conține, în sine, opoziția dramatică dintre Copilărie și Senescentă, la fel ca și între senzația presupusă din începutul Zilei din Anul Nou și senzația de a se apropia de dispariția vieții, fără nicio posibilitate de a întoarce cursul Timpului; o opoziție bine simbolizată în antagonismul dintre reînnoirea promițătoare a vitalității pădurii (în care este prezentat visul veșnic al Copilăriei ca un timp plin de speranță și de imaginare a ceea ce urmează să se întâmple) și căderea inexorabilă în temporalitate (care este descrisă în saltul brusc de la a fi un copil – ca o condiție, care, în mod natural, se află în afara timpului – la a deveni instantaneu un adult, pentru care nu este posibilă revinirea la starea anterioară)¹⁰.

¹⁰ Despre sugestiile care se desfășoară în mare parte în creațiile literare ale lui Buzzati și care se răspândesc din influența mitului copilului, a se vedea Lepri C. (2013). *Infanzia e linguaggi narrativi in Dino Buzzati*. In «Studi sulla Formazione», n.2. pp.131-147. Accesat la <http://www.fupress.net/index.php/sf/article/view/14246> (iunie 2018). Formenti M. (1996). *L'infanzia nell'universo buzzatiano*. In «Studi buzzatiani». 1. pp.45-66. Bosetti G. (1985). *Dino Buzzati et l'enfance mythopoiétique*. In «Cahiers Buzzati». 6. pp.165-180.

Aceasta este aceeași opoziție pe care cititorul o poate urmări sub alte reprezentări figurative în conflictul simbolic dintre Cetatea Bastiani și deșertul din jurul creației puternice și de vis, care apare în cele mai renumite dintre lucrările lui Buzzati: adică între cetate, ca emblemă originală a pierderii timpului de către viața umană în actele sale obișnuite, aflate neîncetat la mila unui consum fatal, și la deșertul exterior, în care se proiectează o iluzie veșnică a ceva ce urmează să se întâmple, fie ea un atac distructiv al unei armate inamice sau mult așteptata invazie a tătarilor, în orice caz ceva ce reprezintă o așteptare durabilă, care apare pe un orizont fix și nemodificat.

În ce mod astfel de referințe metaforice vin din nou să inspire surprinzătoarea *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*?

Trecând dincolo de suprafața jucăușă a unei povesti fabuloase, destinată cititorilor mai tineri și realizând, totodată, ceva uimitor pentru strălucirea sa narativă, putem găsi în ea ceva ce ascunde această tensiune antinomică și radicală, legată de ambiguitatea Timpului?

De fapt, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* este mai mult decât o fabulă sau o simplă divisiune fantastică și se dovedește a fi un text polisemantic.

Desigur, ea poate fi apreciată ca o poveste fabuloasă și amuzantă pentru cititorii mai tineri pentru reprezentarea mitică a unei cuceriri antice și destul de atemporale din partea urșilor a unui pământ ca Sicilia, improbabil pentru astfel de animale, în mod normal obișnuite să trăiască în regiuni reci.

Privind strict la acest sens preeminent, în care creația lui Buzzati lucrează în mod explicit ca un basm, propunând din nou o structură binară – Bun versus Rău; comunitatea nevinovată a urșilor față de societatea vicioasă a oamenilor; naturaletă primordială a ființei animale față de felul avansat, dar falsificat, al vieții omului – romanul prezintă o coerență remarcabilă. Dar expansiunea sensului asupra acestui scop exterior este potențial deschisă și romanul se îndreaptă cu ușurință către o stratificare a nivelurilor posibile de interpretare, arătând, de altfel, o similitudine puternică cu Imaginația utopică sau, mai exact, cu genul romanului distopic¹¹.

Motivele pentru a afirma acest lucru sunt ușor de recunoscut prin însumarea succintă a povestirii.

¹¹ Referințele la text sunt atribuite ediției speciale pentru cititorii mai tineri, tipărită de editura italiană Mondadori. *Vezi Buzzati D. (2015). La famosa invasione degli orsi in Sicilia*. Milano: Mondadori Junior.

În mod similar unui basm clasic, începutul este semnat de rupea unei condiții obișnuite, care se desfășoară de-a lungul timpului.

Deși urșii și oamenii sunt obișnuiți să locuiască în locuri separate – cei care trăiesc în mod natural și pașnic în munți și se hrănesc numai cu fructe spontane, ceilalți ducând o viață sofisticată în orașe, în confort și lux – într-o zi acest echilibru este distrus de răpirea misterioasă a micului urs Tonio, fiul regelui Urșilor Leonzio.

Suspiciunea că micul urs este luat captiv de către oameni, în timp ce se plimba prin pădure, este destul de mare printre urși; dar încă nu este un motiv suficient de bun pentru a părăsi munții și a coborî în orașe.

Prevestirea unei ierni grele, mai rece decât oricând, și necesitatea de a căuta ceva de mâncare este cea care împinge urșii să invadeze spațiul oamenilor, astfel încât intriga îl poartă pe cititor în invazia imaginară a Siciliei de către urși: o invazie care îl determină pe cititor să întâlnească personaje fantastice și evenimente extraordinare, inclusiv episoade ciudate sau uimitoare.

Printre aceste evenimente bizare putem aminti, de exemplu, cele descrise în capitolul al treilea, când magicianul Professor De Ambrosiis îi atrage pe urși în groazni-

cul castel al demonului, locuit de fantome, presupunând că vor muri de teamă. Dar, în mod neașteptat, trucul se transformă într-o concluzie surprinzătoare: urșii și fantele, ambele ființe nevinovate și glumețe, ajung repede să fraternizeze și să creeze o petrecere distractivă în castelul bântuit, cu muzică, cântece și dansuri.

În afară de aceste scene jucăușe, foarte plăcute pentru divertismentul copiilor, dacă mergem mai departe în povestire, romanul fantastic ia aceste trăsături distopice menționate anterior, întrucât inversiunea paradoxală caracterizează atitudinea urșilor după ce i-au cucerit pe oameni.

Trăind foarte aproape de oameni, comportamentele ursilor devin din ce în ce mai corupte: lux, vanitate, pierderea timpului în ocupații leneșe, nopți lungi petrecuți în taverne și case de jocuri de noroc și, mai ales, apariția unor noi sentimente rele, precum invidia, gelozia, ura, lipsa de loialitate; toate aceste aspecte arată, pe zi ce trece, o rușinoasă creștere a obiceiurilor urșilor, făcându-l pe rege din ce în ce mai îngrijorat pentru viitorul regatului său. Iar când este rănit mortal de către Chamberlain, ursul Salpietro, trădătorul care conspiră în secret să îi ia locul, chiar înainte de a muri, Leonzio avertizează comunitatea și o

invită să-și recapete înțelepciunea străveche, îndemnând poporul să se întoarcă în sălbăticia munților. Ultimele imagini ale romanului sunt, prin urmare, cele ale urșilor care urcă în munți.

Nimic altceva nu va mai fi rămas din această legendară invazie a Siciliei, cu excepția câtorva pietre, restul unui monument neterminat, în ruină și de nerecunoscut. Astfel că un trecător s-ar putea întreba:

“Ce sunt acei bolovani ciudați?”

- Dar nu știi, domnule? ... Sunt rămășițele unei statui antice. Vezi? A fost odată ca niciodată...¹²”

Și naratorul poate începe să spună povestea din nou și din nou.

Cititorul este invitat în mod clar să reflecteze asupra acestui sfârșit semnificativ al povestirii, care nu este o încheiere definitivă, ci semnalul unei posibilități de depășire a tăcerii, asupra evenimentelor, așa cum sunt ele temporar stabilite și ordonate, într-un calendar destinat să fie dizolvat după finalizare.

De fapt, este posibil să se găsească o modalitate de a scăpa de numărătoarea fatală, care guvernează succesiunea evenimentelor, ce, în mod necesar, se grăbesc de la început până la sfârșit. Modalitatea este aceea de a sări într-o iluzie juvenilă, formată de o atitu-

¹² D. Buzzati, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, cit. p.129.

dine de așteptare a ce se va întâmpla cu adevărat important, așa cum putem găsi în copilul mereu doritor să asculte ceea ce povestea mai are de dezvăluit.

Desigur, Cetatea Bastiani, în ciuda dimensiunii sale materiale, trebuie să se predea lentei treceri a timpului, iar zidurile sale sunt iremediabil destinate prăbușirii, la fel cum regatul Urșilor trebuie să dispară în zorii timpului, lăsând doar praf din vechile sale ruine. Dar, totuși, această percepție gravă a consumului ireparabil nu este un punct definitiv de închidere, la sfârșitul poveștii: concluzia revine la început; contrariile extreme ajung să coincidă; realitatea este din nou provocată de o viziune legendară care merge mai departe; iar actul de povestire duce la absorbția Timpului în permanența Mitului.

Disponibilitatea lui Buzzati de a scrie romane pentru copii și pentru cititorii tineri clarifică ceva esențial pentru înțelegerea artei sale, al cărui secret ar putea fi recunoscut în interpretarea literaturii ca mod de a forma o viziune și de a da o ultimă șansă imaginației, depășind granițele absolute ale realității.

Frontierele posibilului sunt tratate în mod continuu ca o provocare de a recrea polarizarea insolubilă a sensului experienței, pentru

care Realitatea și Iluzia se reunesc. În fabulă, sfârșitul coincide cu începutul; în viața umană, așa cum demonstrează protagonistul Giovanni Drogo la sfârșitul lui *Il Deserto dei Tartari*, o ultimă speranță poate apărea în continuare la trecerea pragului extrem: de a recăștiga proșpețimea tinereții, dincolo de actul absolut al pierderii.

Bătrânul trece fatal, dar Copilul încă mai supraviețuiește: frontierele și deschiderile sunt, prin urmare, intercalate în mod continuu, pe măsură ce arta fabuloasă și creațiile imaginative ale lui Buzzati demonstrează pe scară largă.

Traducere din limba engleză
de **Alice Nedelea**

Bibliografie

Arslan A. (1974). *Invito alla lettura di Dino Buzzati*. Milano: Mursia.

Arslan A. (1993). *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*. Modena: Mucchi.

Giannetto N. (ed.) (1992).

Bosetti G. (1985). *Dino Buzzati et l'enfance mythopoiétique*. In «Cahiers Buzzati». 6. pp.165-180.

Buzzati D. (2015). *Il Segreto del Bosco Vecchio*. Milano: Mondadori Junior.

Buzzati D. (2015). *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*. Milano: Mondadori Junior.

Formenti M. (1996). L'infanzia nell'universo buzzatiano. In «Studi buzzatiani». 1. pp.45-66.

Lepri C. (2013). Infanzia e linguaggi narrativi in Dino Buzzati. In «Studi sulla Formazione». n.2. pp.131-147. Accesat la <http://www.fupress.net/index.php/sf/article/view/14246> (iunie 2018).

Polcini V. (2011). Dino Buzzati e l'ombra di Edgar Allan Poe. In Goldoni A., Mariani A., Marinez.C. (eds.). *Il ritorno di Edgar Allan Poe & Co. 1809-2009*. pp. 101-112. Napoli: Liguori.

Polcini V. (2014). Buzzati's Fiction Between Existential Anxiety and Faith in Imagination, in Polcini V., *Dino Buzzati and Anglo-American Culture: The Re-use of Visual and Narrative Texts in his Fantastic Vision*. pp. 7-39. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Todaro L. (ed.) (2018). *Il puer e la fortezza. Dimensioni artistiche, spazi dell'immaginazione, narrative per l'infanzia in Dino Buzzati*. Roma: Anicia.

Truglio M. (2011). *Dino Buzzati's La Famosa Invasione degli Orsi in Sicilia and the Possibilities of the Children's Literature*. În «California Italian Studies». 2.2. Accesat la <https://escholarship.org/uc/item/1963d93x> (iunie 2018).

„În marea lui singurătate...” Toposul corpului gotic în *Domnișoara Christina*

EMANUELA ILIE

Studiul de față face parte dintr-un proiect scriptural mai larg, interesat de reprezentările corpului în prozele de influență gotică apărute în interbelicul românesc – precum, spre exemplu: *Aranca, știma lacurilor* (1929) de Cezar Petrescu, *Hanul roșu* (1938) de V. Beneș, *Manechinul Igor și alte povești de iubire* (1943) de Victor Papilian sau *Golia* (1942) de Ionel Teodoreanu, care combină într-un mod ingenios tradiția *noir* și nevoia, firească în epocă, de modernizare ficțională. În special toposul corpului gotic este locul perfect de manifestare a acestor interferențe, ceea ce explică și valorificarea lui recurentă ca metaforă expresivă a neliniștilor, deopotrivă individuale și colective, ale umanității interbelice. Din rațiuni ce țin îndeosebi de spațiul editorial, ne vom limita în cele ce urmează la analiza vârfului ficțional al perioadei, și anume la romanul lui Mircea Eliade, *Domnișoara Christina* (1936).

Punctul de plecare este o impresie mai veche, verificată și la ultimul *close reading* al cărții: ace-

ea că, în textul înțeles mult timp fie ca un simplu „roman cu strigoi și totodată un roman oniric, ambele în tradiție eminesciană”¹, fie ca un „text-rit, prin care Eliade se apropia, așa cum formula el însuși dezideratul, de sentimentul fantastic pur românesc, de ceea ce am putea numi prezența fantastică, atât de stranie, pe care o întâlnim în folclorul românesc”², boala este mai mult decât un simplu element de recuzită (fantastică), o prelucrare motivică și chiar un personaj. Ea devine o adevărată metaforă – și nu numai pentru rău. Mai mult, ne propunem să demonstrăm că valorificarea *bolii ca metaforă* este un indice prețios al modernității scriiturii și viziunii eliadești asupra lumii – folclorice; literare/ estetice, în sfârșit, socio-politice românești.

Se știe că reprezentarea corpului bolnav în modernitate a suferit mutații dintre cele mai serioase, provocate nu numai datorită progreselor medicinei și avansului concepției mecaniciste asupra corpului. În *Antropologia corpului și modernitatea*, bunăoară, David

1 Eugen Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 158;

2 Iliana Gregori, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade: Domnișoara Christina. O lectură nu-numai-estetică*, în *Studii literare*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002, p. 145;

Le Breton arată că, spre deosebire de epoca medievală, în care corpul apărea ca un mijloc de participare organică la colectivitate, în societatea individualistă modernă,

„corpul funcționează ca o graniță, factor de individuație (Durkheim), loc și timp al distincției. Corpul, într-un anumit fel, e ceea ce rămâne când i-ai pierdut pe ceilalți, e urma cea mai tangibilă a subiectului, din clipa când slăbesc trama simbolică și legăturile cu membrii comunității”³.

Altfel spus, din perspectiva omului modern, lipsit de legături palpabile cu societatea și de o relație imediată cu lumea, corpul constituie „refugiul și valoarea ultimă” prin care individul se poate, încă, afirma. Or, corpul atins de boală reprezintă în acest context tocmai pierderea (după caz, iremediabilă ori pasageră), a acestui refugiu al individului:

„Omul handicapat amintește cu o forță ce-i scapă și ce ține doar de prezența sa precaritatea infinită a existenței și trezește angoasa corpului distrus, constituind materia primă a nume-

3 David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002, p. 151;

roase coșmaruri individuale, de care nu e scutită nicio colectivitate umană [...]. Omul handicapat amintește fragilitatea insuportabilă a condiției umane. Ceea ce modernitatea refuză cu obstinație să conceapă”.

Prin boală, corpul devine mai vizibil decât în starea de sănătate, sau, ca să folosim chiar cuvintele lui Breton, „devine prezent la modul greoi, devine stânenitor. El rezistă simbolizării, căci aceasta nu mai e dată imediat, ci trebuie căutată, expunându-se neînțelegerii”⁴. Dar boala devine, în modernitate, nu doar o anticameră, un sinonim al morții (sau, în termenii utilizați de Kafka într-o scrisoare expediată lui Max Brod în octombrie 1917, „o întărire a sămânței generale a morții”), ci și o emblemă sau un herb identitar. Practic, ne-o spune și Susan Sontag, „dacă speculațiile vechii lumi făceau din boală cel mai adesea un instrument al mâniei divine” (exercitate fie prin colectivitate – v. spre exemplu, ciuma din *Oedip rege* sau, de ce nu, cea din *Principele*, fie printr-un singur individ – v., spre exemplu, rana rău mirositoare din piciorul lui Philoctetes ori pedepsirea messerului Ottaviano), „bolile în jurul cărora s-au strâns fanteziile moder-

4 *Ibidem*, pp. 134-135;

ne... sunt privite ca forme de auto-judecată sau de auto-trădare”⁵. Un fragment memorabil dintr-o scrisoare a lui Kafka, trimisă Milenei în 1920 („Sunt bolnav sufletește, boala de plămâni este numai o revărsare dincolo de maluri a maladiei mele sufletești”), ne recunoaște o asemenea echivalare semantică, încă deosebit de puternică și în primele decenii ale secolului al XX-lea. În rezumat,

„orice boală mai importantă, a cărei cauză este de nepătruns și pentru care tratamentul e inefficient, tinde să fie înecată în semnificație. Mai întâi, temele celei mai profunde frici (putrezirea, descompunerea, poluarea, anomia, slăbiciunea) sunt identificate cu boala. Boala însăși devine o metaforă. Apoi, în numele bolii (altfel spus, folosind-o ca metaforă, această oroare este impusă altor lucruri. Boala devine adjectivală. Se spune că ceva ca o boală, aceasta însemnând că e dezgustător sau hidos. În franceză, o fațadă din piatră mucăgăită e încă *leproasă*⁶. În trecut, asemenea fantezii grandilocvente erau obișnuit asociate

5 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 39;

6 Am adăuga faptul că în românește o figură sau un individ marginalizat, o *persona non grata* e încă etichetată drept *ciumată*.

bolilor epidermice, boli ce constituiau o calamitate colectivă. In ultimele două secole, bolile cele mai des întrebuintate ca metafore pentru rău au fost sifilisul, tuberculoza și cancerul [în secolul al XXI-lea lista scurtă conține, obligatoriu, demența senilă - n. mea, E. I.] – toate boli imaginate a fi, preeminent, boli ale indivizilor.”⁷

Să ne îndreptăm, finalmente, spre romanul lui Eliade, în care avem satisfacția de a descoperi o serie de corpor(e)alități deosebit de interesante, ce par a susține opiniile formulate de Kelly Hurley în cunoscutul studiu *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the “Fin de Siècle”* (mai exact, în introducere intitulată *The abhuman*):

“In place of a human body stable and integral (at least, liable to no worse than the ravages of time and disease), the *Fin de Siècle* Gothic offers the spectacle of a body metamorphic and undifferentiated; in place of the impossibility of human transcendence, the prospect of an existence circumscribed within the realities of gross corporeality; in place of a unitary and securely bounded human sub-

jectivity, one that is both fragmented and permeable. (...) The abhuman subject is a not-quite-human subject, characterized by its morphic variability, continually in danger of becoming not-itself, becoming other. The prefix ‘ab-’ signals a movement away from a site or condition, and thus a loss. But a movement away from is also a movement towards – towards a site or condition as yet unspecified – and thus entails both a threat and a promise”⁸

Un asemenea *spectacol* al unui corp *metamorfotic și nediferențiat* – indiciu evident al modernității de reprezentare – ne oferă și proza eliadescă. Descrise cu ajutorul unei retorici bine cunoscute, specifice culturii populare (reprezentărilor demonologice⁹, mai

8 Kelly Hurley, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the “Fin de Siècle”*, Cambridge University Press, 1996, pp. 3-4;

9 A se vedea, din această perspectivă, remarcabilul studiu al lui Mircea Păduraru, *Reprezentarea Diavolului în imaginarul literar românesc*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2013. Cu toate că analiza romanului eliadesc nu intră în aria de interes a cercetătorului ieșean, opiniile sale despre *cele trei atitudini fundamentale de raportare la domeniul culturii populare* (pp. 97-238) pot fi consultate cu folos și aplicate inclusiv pe *Domnișoara Christina*;

exact), corpurile atinse de boală din *Domnișoara Christina* par a ilustra, e adevărat, nu modernul, ci tocmai opusul: în materie de reprezentare a maladivului, naratorul ce ne inițiază în configurația universului fantast într-o manieră gotică¹⁰ împrumută, voit, perspectiva cât se poate de tradițională. În ficțiunea lui Eliade, boala misterioasă atinge mai întâi femeile, cu simptomatologia cunoscută specialiștilor în *vampirologie*: oboșeala inexplicabilă, o „amortire împletită cu somn”, paloarea ciudată ș.c.l. Vom vedea imediat cum se poate interpreta relația dintre feminitate și maladia care începe cu cea mai vârstnică (doamna Moscu, apatică în mediul diurn, sfârșită spre seară, ca și cum puterile „i se duc odată cu ale soarelui”, observă Egor), trece, brutal sau insidios, în fiicele ei Sanda și Simina, apoi în doică; abia după aceea îi atacă violent pe bărbați (Nazarie, Egor, doctorul), dar sfârșește

10 O succintă inventariere a elementelor de influență gotică în romanul eliadesc este inclusă în studiul lui Cătălin Ghiță *An Example of Romanian Terror Fiction Aestheticism and Social Criticism in Mircea Eliade’s Miss Christina* (disponibil pe https://www.researchgate.net/publication/265219462_An_Example_of_Romanian_Terror_Fiction_Aestheticism_and_Social_Criticism_in_Mircea_Eliade’s_Miss_Christina_1, site accesat la data de 6 mai 2018);

prin a lua în posesie întregul univers diegetic. Vitele și păsările cad răpuse de o molimă necruțătoare, copiii mor imediat după naștere și se transformă imediat (în strigoi, afirmă o voce exponențială a lumii rurale!), țăraniii părăsesc, îngroziți, ca într-un exod justificat de omniprezența maleficului, moșia Moscu. Spațiul însuși se convertește în negativ, sub imperiul aceleiași maladii misterioase.

Putem cu siguranță vorbi despre o contagiune firească, dat fiind misterul naturii acestei boli. Or, ne-a arătat în același eseu Susan Sontag,

„deși modul în care boala [modernă] mistifică e îndreptat împotriva unui climat de noi anticipări, boala însăși... reînvie în detaliu vechi categorii ale sentimentului de teamă. Orice boală tratată ca un mister și cu suficient de puternică aprehensiune va fi simțită moral, dacă nu literal, contagioasă... Contactul cu o persoană chinuită de o boală văzută ca un misterios act răuvoitor e perceput în mod inevitabil ca ofensă; mai rău, ca violare a unui tabu”¹¹.

Bineînțeles că în *Domnișoara Christina* nu apare cancerul la care se referă în această manieră Susan Sontag, ci un fel aparte

11 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 52;

7 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 52;

de vampirism. Procesul îmbolnăvirii, al vampirizării tuturor pare lung deși, de la un punct, e cât se poate de previzibil. Pe măsură ce neliniștea crescândă a personajelor-martori ai acestei invazii înregistrează, fără greș, simptomele maladiei misterioase, cititorul avertizat are ocazia de a înregistra schimbarea aș spune radicală a reprezentării, căci scriitorul își deplasează accentele, la fel de insidios precum prezența pe care o valorifică, de pe reprezentarea tradițională a corpului bolnav și a bolii în sine pe cea modernă. Așa încât, din simplu element de recuzită fantastică¹² (de inspirație folclorică, după cum s-a observat în repetate rânduri), maladia se transformă, pe nesimțite, într-o metaforă nu doar a identității și reprezentării de sine a personajelor – în primul rând, femeile Moscu, urmate de Egor! – , ci și a lumii: într-o primă fază, a lumii ficționale; într-o a doua, a lumii contextualizate istoric în care aceasta a luat naștere. Să le luăm însă pe rând.

Reprezentările corpurilor bolnave trec, mai întâi, printr-o fază pe care am putea-o numi a estetizării, căci bolnavelor le este inițial conferit un aer rafinat (v. brațele delicate ale doamnei Moscu

12 V., pentru o recapitulare a recuzitei fantastice, Emanuela Ilie, *Fantastic și alteritate* (Editura Junimea, Iași, 2013);

și cele marmoreene ale Sandei, ambele cu un efect vizibil asupra lui Egor și chiar Nazarie). Eseișta Sontag amintea de estetizările pe care tuberculoza pulmonară le-a făcut să intre în mentalul colectiv al secolului al XIX-lea:

„mai mult de un secol și jumătate, tuberculoza a oferit un echivalent metaforic pentru delicatețe, sensibilitate, tristețe și lipsă de putere; pe când tot ce însemna crud, implacabil și prădalnic putea fi asociat cancerului. (Astfel remarca Baudelaire în eseul *L'Ecole païenne*, din 1852: « Pasiunea frenetică pentru artă este un cancer ce devoră restul... »). Tuberculoza era o metaforă ambivalentă, deopotrivă o calamitate și o emblemă a rafinamentului. Cancerul n-a fost niciodată imaginat altfel decât o calamitate; el era, metaforic vorbind, interiorul barbar.”¹³

Apelând la aceeași analogie, să recunoaștem că boala misterioasă din romanul lui Eliade are la început înfățișarea și funcțiile tuberculozei, dar sfârșește prin a le prelua pe acelea ale cancerului. Schimbările corporalității feminine se accelerează, bolnavele își pierd destul de repede aerul în-

13 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 53;

terasant ce amintește de valorificarea motivului într-un bloc semnificativ al literaturii romantice (altminteri intertextul eminescian este abundent, chiar excesiv în roman). Femeile se transformă destul de repede în vehicule, intermediari, chiar locuri ale Răului absolut¹⁴. Ceea ce nu înseamnă că bărbații le găsesc mai puțin atrăgătoare. Dimpotrivă! A se vedea nu numai atracția lor față de Sanda și doamna Moscu, ci și față de doica „dubioasă, un fel de vrăjitoare patibulară care spune basme și alte năzbâții despre domnișoara Christina”¹⁵, dar care devine inclusiv simbol al lubricului („Egor se simți despuiat și lins de privirile lihnite ale doicii”) ori, în sfârșit, atracția manifestată, inevitabil, față de Simina, care îi atacă deosebit de brutal cu sexualitatea anormală pe care, atenție, Eliade o interpretează în *Memorii* drept un semn al anormalului ca răsturnare a firii: „Nu era vorba de precocitate – sexuală sau altfel – ci de o condiție absolut anormală, creată de corupția care rezultă din răsturnarea legilor Firii.”¹⁶ Oricum, dintre toate reprezentările bolii, nefirească (cu certitu-

14 Cele trei femei „par întrupări paroxistice ale acestui loc rău” (Sabina Fănar, *Eliade după Eliade*, ediția a II-a, Editura Univers, București, 2003, p. 192);

15 Eugen Simion, *op. cit.*, p. 159;

16 *Apud* Iliana Gregori, *op. cit.*, p. 147;

dine atipică) e, mai ales, evoluția Siminei, care își modifică cel mai repede și corpul, și manifestările, transformându-se într-o

„mică vrăjitoare, agentul de legătură între cele două țărâ-muri. Ea întreține, de fapt, cultul mătușii ucise cu mulți ani în urmă și ea este adevărata *su-veică* (în limbaj structuralist) în textul eliadesc. Dar mica perversă ... prin imaginația ei concupiscentă deschide calea spre revelația mitului, dar, în egală măsură, îl compromite.... O iubește și o ascultă pe mătușa care-i vorbește în vis, dar, ca o vestală duplicitară, întreține și corupe religia zeului pe care îl slujește”¹⁷.

17 Eugen Simion, *op. cit.*, pp. 166-167. Pe aceeași linie, Gh. Glodeanu observă că „Prozatorul a fost preocupat în special de relațiile ce se stabilesc între d-șoara Christina și Simina, sora ei mai mică, devenită un emisar al tenebrilor. Această copilă de vreo zece ani suferă o inițiere în moarte prin intermediul d-șoarei Christina, care reușește să pună stăpânire pe ea. (...) Sub o înfățișare angelică, Mircea Eliade ne prezintă un adevărat monstru.” (în *Mircea Eliade. Poetica fantasticului și morfologia romanului existențial*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997, pp. 1901- 191). O perspectivă interesantă asupra personajului-copil are criticul sucevean Sabina Fănar: „Simina pare când înger, când diavol, mai curând marionetă decât « păpușă » umană; as-

Observând aceleași linii metamorfotice, Iliana Gregori nu uită să le raporteze și la o zonă de influență libidinală, cu mult mai puternică în cazul feminității, inclusiv a celei reflectate pe teritoriul ficțional:

„Indiferent de vârstă, fizionomie, structură humorală, genealogie etc., femeile din acest roman poartă fără excepție morbul vampiric. Cum conacul boierilor Moscu este locuit în exclusivitate de femei, se vede limpede că feminitatea ca atare constituie mediul nefastei dezordini denunțate de autor... În *Domnișoara Christina*, Eliade demolează unul după altul altarele ridicate de poeți odinioară, demascând feminitatea în toate ipostazele ei. Ca iubită, mamă, fiică sau soră, femeia pare lipsită de orice facultate înaltă. Subiectivitatea ei se reduce la viața corporală – și anume la una viciată nu numai de delicvescențe de tot felul (astenii, anemii, somnolențe, letargii etc. caracterizează

pectul (privirile reci și teatrale, dinții « prea strălucitori », părul « prea negru », buzele « prea roșii »), regizarea aparițiilor, replicilor și a efectelor produse asupra celorlalți, modul în care își « smulge » trupul, gesturile de cârpă, minciunile spuse cu inocență – anticipă existența ei fantasmatică.”(Sabina Fânaru, *op. cit.*, p. 194);

ză ultimele vlăstare ale neamului Moscu), ci și perversități și excese nimicitoare. Atotputernicia libidoului în economia ei interioară declasează femeia, plasând-o într-un regn infrauman – o zonă de monștri, trebuie precizat, ținând cont de constituția fatalmente patologică a sexului slab”¹⁸

Mutații serioase va suferi, desigur, și reprezentarea strigoiiului feminin, pe măsură ce Egor se lasă înstăpânit de Christina, strângând în același timp, îngrozit, dovezile nefirescului ei biografic: Christina e o moartă-nemooartă, pentru că nu a murit și nu a fost jelită cum se cuvenea în 1907. Tânăra de o cruzime greu de imaginat ajunsese să își ofere trupul țărănilor răsculați, chemați, câte doi, să îi satisfacă poftele insașiabile. Împușcat mișelește de vechiul gelos, corpul Christinei¹⁹, sus-

¹⁸ Iliana Gregori, *op. cit.*, p. 148;

¹⁹ Într-un studiu de referință dedicat reprezentărilor corporale în literatura gotică, *Devouring the Gothic: Food and The Gothic Body*, Elizabeth Andrews arată diferența esențială între corpul feminin din literatura gotică a secolului al XVIII-lea și cel reprezentat în proza secolului următor. În acord cu mutațiile reprezentării femininului (transformat din obiect în subiect), corpul feminin se convertește dintr-unul menit consumării într-unul dornic să consume: “At the beginnings of the Gothic, in the ei-

tras ritualului funerar tradițional, se răzbuna, „corupând” pământul în care fusese sumar îngropat... Inevitabil, raportându-ne la evoluția relației dintre cei doi, trebuie să observăm că și pentru Egor boala devine un vehicul al dorinței, un agent de manifestare a simțurilor dezlănțuite tocmai

ghteenth century, there was an anxiety or taboo surrounding consumption and appetite for the Gothic text itself and for the excessive and sensational themes that the Gothic discussed. The female body, becoming a commodity in society, was objectified within the texts and consumed by the villain (both metaphorically and literally) who represented the perils of gluttony and indulgence and the horrors of cannibalistic desire. The female was the object of consumption and thus was denied appetite and was depicted as starved and starving. This also communicated the taboo of female appetite, a taboo that persists and changes within the Gothic as the female assumes the status of subject and the power to devour; she moves from being ethereal to bestial in the nineteenth century. With her renewed hunger, she becomes the consumer, devouring the villain who would eat her alive.” (Varianta parcursă de noi poate fi consultată pe site-ul <http://storre.stir.ac.uk/bitstream/1893/375/1/Devouring%20the%20Gothic%20Food%20and%20the%20Gothic%20Body.pdf>) Fără îndoială, o transformare similară poate fi observată și în proza care ne interesează aici: după moartea violentă a protagonistei romanului lui Eliade, corpul Christinei devine unul *consumator*.

acolo unde ideea de corp împușcat, extenuat, aproape anihilat, ar exclude din start transformarea lui într-un astfel de scenă:

„Delirul îl cuprinde brusc, parcă și sângele, și mintea, și vorba i-au fost deodată otrăvite. Începu să vorbească în neștiire, apropiindu-și tot mai mult fruntea de sâniul Christinei, șoptind și sărutând, căutând înfiorat carnea de zăpadă în care voia să se mistuie... Degetele îi ardeau,, ca și cum ar fi fost strivite între ghețuri. Sângele i se zbătea spre inimă. Pofța pe care o simțea acum Egor îl zvârlea orbește, înnebunit, într-o voluptate împletită cu dezgust. Un imbold drăcesc de a se pierde, de a se risipi într-un singur spasm”²⁰ etc. etc.

Fascinația (patologică!) a bărbatului la vederea corpului feminin, deopotrivă sursă a angoasei și obiect al dorinței de nestăvilit, ar putea fi interpretată, în termenii lui Le Breton, ca neliniștea omului modern în fața exhibării corporale, altfel spus, în fața corpului perceput ca o alteritate rea (deși, în cazul dat, spectaculară) a omului care-l posedă. Atipice pe alo-

²⁰ Deloc întâmplător, cum se observă, limbajul extazului erotic preia pe alocuri din cel medical!

curi, chiar stridente sunt, de la un punct încolo, gestualitatea și retorică strigoaicei, dovadă a aceleiași intenții auctoriale de spargere a tiparelor și re-gândire a bolii ca o altfel de metaforă: îl privește „ne-sățioasă, înfometată”, îi recită îndelung, tandru ori larmoaiant, lui Egor din Eminescu, își pierde mânușa, se rușinează vag dezbrăcându-se etc. Ceea ce nu face decât să potențeze, bineînțeles, interesul bărbatului pentru corpul de interferență²¹ care pare a-i oferi, temporar, iluzia unei ireale împliniri. În realitate, însă,

„hemofilia strigoiiului reunește într-o sinteză aberantă funcțiile vitale de bază – nutriția și sexualitatea – impunându-se astfel ca un cifru terifiant al cărnii – loc de-o insondabilă sălbăticie, în care plăcerea și suferința, atracția și repulsia, viața și moartea se confundă. Dar chiar în perioada ei prevampirică, Christina fusese deja agentul teribilei anarhii.

21 „Fascinația Cristinei se exercită prin însuși statutul ei paradoxal. Dorințele de femeie o fac femeie, dar Christina rămâne încă suspendată între abur și carne, formă incertă, halucinantă, țesută din prezentă și totodată absentă, lubrică, deșănțată și totuși asexuată” (Sorin Alexandrescu, *Dialectica fantasticului*, în *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, București, 1999, p. 163);

Erotomania ei, cu excesele sadomasochiste știute, se află și la originea dezordinii sociale, ilustrate de raporturi ilicit-aberante – mezalianță (Cristina-vechil) sau cvasimetisaj (boieroaică-țărani). (...) În cronică dezastrului de la 1907 trebuie să descifrăm, la somația lui Eliade, ascensiunea catastrofală a Femininului în lumea românească – ceea ce înseamnă aici instaurarea primatului cărnii în dauna spiritului”²².

Ne aflăm în fața unor analogii interesante, de extracție foucaultiană²³, care îi facilitează Ilinei Gregori interpretarea într-o cheie politică a narațiunii fantastice. Cercetătoarea se arată convinsă de faptul că „romanul lui Eliade ne apare ca o adaptare neașteptată a motivului tipic fantastic – întoarcerea terifiantă a morților – la realitățile istorice românești”. Concret, moșia familiei Moscu, scena acelei „întoarceri îngrijorător-neliniștitoare a refulatului”, în care, începând cu Freud, vedem însăși esența fantasticului,

22 Iliana Gregori, *op. cit.*, p. 148;

23 Una din sursele lor este splendidul studiu al lui Michel Foucault, tradus și în românește (*Anormalii. Cursuri ținute la Collège de France 1974-1975*, traducere de Dan Radu Stănescu, postfață de Bogdan Ghiu, Editura Univers, București);

„substituie metaforic o regiune cu mult mai vastă: întreaga țară a intrat de fapt în agonie, răpusă de emanațiile încă virulente ale nefastului an 1907. Ca „*unheimlich*” resimte autorul starea societății românești, fantastice i se par acele evenimente-traumă care, ca în sângherosul 1907, întrețin de-a lungul deceniilor în subconștientul nației germeni mortiferi. Căci istovirea resurselor materiale, dezbinarea claselor, dezordinea morală generalizată – pe scurt, sindromul vampiric – își au originea, conform viziunii propuse de român, într-un șoc vechi – un eveniment-rup-tură, prost „îngropat” în subso-lul sufletului colectiv”²⁴.

Să urmărim îndeaproape demonstrația percutantă a Ilinei Gregori: la 30 de ani de la apariția celebrei ficțiuni *Dracula*-1897, Mircea Eliade, spre deosebire de Cezar Petrescu, care rămâne în tradiția consacrată de Bram Stoker, anticipată de Alexandre-Dumas tatăl (*Strigoiiul din Carpați*, trad de D. Anghel și Șt. O. Iosif) și de Jules Verne (*Castelul din Carpați*-1892), transferă urgia strigoiiului în zona dunăreană, pe bătrân teren valah, cu străvechi aluviuni scito-tracice. El îi conferă totoda-

24 Iliana Gregori, *op. cit.*, p. 139;

tă, spre deosebire de dimensiunea erotică, obligatorie între timp, o semnificație suplimentară, istorico-socială, care nu poate fi lipsită de legătură cu geneza acestui roman și climatul general care a favorizat-o... Așa încât „eroina lui Eliade nu este doar o moartă care nu-și găsește odihna, terorizându-i pe cei vii – ca figurile produse de imaginarul indo-european milenar, ca vârcolacii, lamiile, empuzele, eriniile grecilor, ca strigele și lemuriile romanilor sau moroii, upirșii slavilor etc: Christina reprezintă boierimea – clasa răspunzătoare în ochii autorului (cum putem deduce) de degradarea vechii societăți românești și de conflictele care i-au marcat istoria recentă. « Cum s-a prăpădit neamul boieresc », exclamă în încheierea romanului o voce anonimă, ieșită parcă din transcendent”²⁵. E adevărat că sugestia morții colective²⁶ are un rol important și în

25 *Ibidem*, p. 138;

26 „E, poate, excesiv să vorbim despre pan-thanatismul operei lui Mircea Eliade, dar adevărul ei – atât la nivel științific, cât și literar – nu e foarte departe de o asemenea sugestie. *Memoriile și Jurnalul* sunt străbătute de obsesia « morții colective »; prozele fantastic duc, aproape fără excepție, spre moarte. (...) E copleșitor cât de înrudite sunt mecanismele *fantasticului* și cele ale *morții* din opera lui Eliade.” (Ștefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, p. 121);

Domnișoara Christina, ca în toate prozele fantastice ale lui Eliade. Nu tocmai viabilă ni se pare însă interpretarea transformării lui Egor, culminând cu rolul lui esențial în distrugerea vampirului, a mitului de fapt:

„Egor, protagonistul iubirii romantice pentru femeia-himeră, devine pe parcursul romanului exponentul masei țărănești, cu care împarte suferința, primejdia, ura, profilându-se în cele din urmă ca eroul ei salvator. Dar pentru Răul descris aici nu există soluții pașnic-raționale, civilizate. El trebuie stârpit, arată romanul, exact așa cum o cere credința ancestrală: cu drugul de fier și para focului. Sfârșitul romanului ni-l arată pe Egor după ce-a străpuns inima strigoiului, în fruntea cetii anonime de țărani,, animându-o ca sub puterea unei inspirații mistice, să incendieze acareturile boierești.”²⁷

27 Iliana Gregori, *op. cit.*, p. 139. Și Sabina Fânaru crede că „drumul ascensional pe care-l parcurge eroul, purtat de oameni nevăzuți, din pivnița-cavou afară, către « alte spații », pentru a se întâlni cu țărani veniți de la culesul viei sub conducerea lui Mărin, purtând făclii, topoare și țepușe de lemn pentru a participa la ritualul uciderii strigoiului argumentează cadrul mitic transcultural al evenimentelor. Totodată, asocie-

Credem, dimpotrivă, că devenirea personajului și explozia lui finală, de o violență extremă, actualizează o schemă altfel mesianică, justificată de înțelegerea bolii ca metaforă a răului interior, individualizat, nu colectiv – așadar, între altele, un indiciu al modernității românești... Surprinzător, exegeții au ignorat unul dintre cele mai edificatoare pasaje din finalul romanului, care sugerează că „vocile” colectivității nu izbutesc să îl vindece pe Egor de *cealaltă* față a maladiei incurabile, în sfârșit numită absolut surprinzător: „A murit domnișoara Sanda! Să veniți sus, că e prăpăd!.. Cineva vorbise atât de aproape, în marea lui singurătate, în noaptea aceasta unde nu mai putea pătrunde nimeni nici un zvon?!...” *Marea lui singurătate*, iată pandantul teribil al spectrului paradoxal respins și restaurat prin discursurile modernilor și antimodernilor.

Indiferent ce înțeles primar îi acordăm, toposul corpului bolnav se dovedește, oricum, deosebit de ofertant ca pretext exegetic. Urmărind avatarurile textuale ale acestei meta-

rea numelor proprii *Mărin* și *Christina* sugerează faptul că *pattern*-ul intrigii ficționale este mitul Christologic, a cărui inversare vizează travestirea semnificațiilor sale strict religioase în cele de ordin estetic.” (*op. cit.*, pp. 209-2110).

fore expresive pentru neliniștile, deopotrivă individuale și colective, ale umanului, cititorul va acorda, fără

doar și poate, suplimentare semnificații extra-estetice ambițiosului roman scris de Eliade...

Bibliografie:

Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, traduceri de Mirela Adăscăliței, Șerban Anghelescu, Mara Chirițescu și Ramona Jugureanu, Editura Univers, București, 1999;

Borbély, Ștefan, *Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003;

Eliade, Mircea, *Domnișoara Christina. Șarpele*, Studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Fișă biobibliografică și referințe critice de Lucian Pricop, Editura Cartex 2000, București, 2013.

Fânaru, Sabina, *Eliade după Eliade*, ediția a II-a, Editura Univers, București, 2003;

Foucault, Michel, *Anormalii. Cursuri ținute la Collège de France 1974-1975*, traducere de Dan Radu Stănescu, postfață de Bogdan Ghiu, Editura Univers, București;

Glodeanu, Gheorghe, *Mircea Eliade. Poetica fantasticului și*

morfologia romanului existențial, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997;

Gregori, Iliana, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade: Domnișoara Christina. O lectură nenumai-estetică*, în *Studii literare*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002;

Hurley, Kelly, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the “Fin de Siècle”*, Cambridge University Press, 1996,

Ilie, Emanuela, *Fantastic și alteritate*, Editura Junimea, Iași, 2013;

Istoria corpului II. De la Revoluția Franceză la Primul Război Mondial, coord. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Editura Art, 2008;

Le Breton, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002;

Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.

Romanul și troglodiții: „Amo, amas, amat...” de V. Beneș – O capodoperă a literaturii speculative archeologice

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

Cu toate că afirmația Emanuelei Ilie, potrivit căreia V. [Vilhelm] Beneș e un „romancier aproape uitat” (2008) este în bună măsură justificată, analiza ei se bazează pe o serie de studii importante asupra operei fantastice ale scriitorului transilvănean, de la câteva contribuții critice la începutul anilor '70 (Zalis, 1971, Popa, 1974) până la intrarea în canonul literar, grație poate celei mai influente exegeze asupra literaturii fantastice românești (Dan, 1975). În ciuda reputației dobândite în cadrul genului, Antonescu îi dedică lui Beneș un întreg capitol în cartea sa despre autori români uitați (1980), cel mai probabil din cauza numărului mic de exemplare rămase din culegerea sa de proză scurtă în două volume: *Hanul roșu* (1939) și *Semn rău* (1943). Nu mult după aceea, însă, Maxim a publicat ambele cărți precum și alte câteva texte într-o culegere intitulată *Hanul roșu* (1983). Toate studiile cu pricina, precum și această ediție critică a prozei sale demonstrează că importanța lui Beneș ca scriitor, cel puțin în domeniul literaturii fantas-

tice, este recunoscută în România. Criticii au scos în evidență diversitatea și modernitatea povestirilor sale fantastice. Alături de Victor Papilian și Oscar Lemnaru, Beneș a avut un rol crucial în lărgirea orizonturilor literaturii fantastice române în anii '30 și mai ales în anii '40, prin transpunerea ei într-un mediu românesc urban, asemănător oricărui oraș european sau american modern, nealiniindu-se tendințelor literare de la acea dată de a pune în valoare misterele și superstițiile din lumea satului contemporan pentru a crea povești rurale cu caracter gotic ce-ar fi putut fi considerate de către cititorii de la oraș drept reprezentative pentru etosul și moravurile naționale (vezi *Domnișoara Christina*, Mircea Eliade, 1936).

Beneș a contribuit la universalizarea geografică și socială a literaturii fantastice în primul rând prin introducerea unor peisaje exotice din trecutul îndepărtat, în povestiri precum „Cetatea cu steaguri albe” (cuprinsă în volumul *Semn rău*), în care un rege al Boemiei din secolul al XIV-lea domnește peste un alai de morți. În această povestire, ca și în altele în care Beneș îmbină istoricul și fantasticul, funcția simbolică a locurilor descrise precum și stilul ornat denotă o modernitate ancorată încă în estetica sfârșitului

de secol al XIX-lea. Deși tardiv, Beneș și alți scriitori ai domniei lui sunt reprezentanții unei școli a prozei fantastice cosmopolite de sorginte românească, ce-și găsește echivalentul în școli similare din Franța, Anglia și Germania, care însă a înflorit câteva decenii mai târziu, reușind să producă literatură comparabilă din punct de vedere calitativ cu înaintașii (și, probabil, mentorii) lor europeni.

Cu toate acestea, e greșit să-l considerăm pe Beneș doar un continuator al tradiției literaturii fantastice moderne. Asemenea altui urmaș contemporan al literaturii simboliste/decadente speculative, precum Jorge Luis Borges, Beneș a izbutit, deși nu cu același succes, să revigoreze această moștenire introducând tematici și tehnici specifice romanelor de aventuri și literaturii populare în cadrul unor povestiri sofisticate din punct de vedere stilistic și intelectual. Beneș a adoptat genul de scriitură borgeșiană speculativă profund literară și originală nu atât în operele sale fantastice, care rămân fidele tendințelor tradiționale, cât în anumite povestiri, precum „Amo, amas, amat...”, inclusă în volumul *Semn rău*. Povestirea s-a dovedit a fi într-atât de originală, încât pare să-i fi nedumerit pe cei câțiva critici români care s-au

aplecă asupra operei lui Beneș. Dintre aceștia, analiza lui Popa pare să fie cea mai lucidă: „*Amo, amas, amat* e mai degrabă o nuvelă științifico-fantastică decât fantastică, autorul încercând un plonjon în trecut, în lumea rudimentară a oamenilor primitivi, o reconstituire a unei mentalități arhaice specifice. Atmosfera e dură, cu elemente grotești” (161). Și Antonescu evidențiază cruzimea grotescă a povestirii: “[t]ot groază respiră nuvela *Amo, amas, amat*” (177). Alți critici au omis pur și simplu să discute pe marginea acestui text, chiar și succint, în analiza operei lui Beneș, considerând, probabil, că nu face cinste istoriei literare și eticii tradiționaliste. Nu este o exagerare menită a stârni controverse: cenzura comunistă a contribuit, de asemenea, la anonimatul povestirii, înlăturând-o în 1983 din *Hanul roșu*. Cu toate că Maxim susține în „Nota asupra ediției” (23) că volumul oferă cititorilor toate cele cincisprezece povestiri din ambele culegeri ale lui Beneș, cuprinsul număra doar paisprezece, întrucât „Amos, amas, amat...” fusese exclusă, din rațiuni pe care ni le putem doar închipui.

După modul în care a fost primită de critică, sau mai degrabă lipsa oricărei întâmpinări, „Amo, amas, amat...” e o povestire într-

adevăr uitată. Dar ce anume a scandalizat într-atât critica încât să merite să zacă atâtea decenii în uitare? O posibilă explicație ar fi că povestirea este, fără îndoială, dificil de înțeles în contextul de atunci din România. Cadru preistoric era bine cunoscut atât publicului larg cât și criticilor în țări în care omul-maimuță și omul primitiv, deopotrivă din trecut și prezent, reprezentau deja un loc comun în poveștile de aventuri, statut de care nu se bucurau la acea dată în România, nici în rândul publicului, nici al criticilor. De altfel, ficțiunile preistorice sau despre lumi dispărute, precum cele născocite de J.-H. Rosny aîné (vezi *La guerre du feu*, 1909) sau Jules Verne (vezi *Le Village aérien*, 1901) erau, în bună măsură, necunoscute în România la data publicării povestirii lui Beneș. Tentativa lui de a resuscita la nivel literar presupusa mentalitate arhaică a strămoșilor noștri proto-umani a reprezentat o contribuție mult mai importantă la istoria literaturii române decât povestirile sale fantastice. Mai mult, „Amos, amas, amat...” era o povestire neobișnuită chiar și raportată la nenumăratele aventuri cu hominizi din literatura universală, întrucât nu respecta rețeta obișnuită, anume aventurile unor exploratori moderni (imperialiști)

ce descoperă rase de mult uitate în locuri izolate (vezi *O lume dispărută* a lui Arthur Conan Doyle, 1912), precum și folosirea Epocii de Piatră ca singur cadru narativ în literatura preistorică clasică.

În această povestire nu avem de-a face cu exploratori, ci cu un naufragiat din Roma Antică ce ajunge pe o coastă populată de hominizi. Drept urmare, „Amo, amas, amat...” e și o povestire arheologică în care mentalitatea și obiceiurile societăților străvechi sunt reconstruite în chip speculativ prin intermediul personajelor luate din viața de zi cu zi, așa cum a fost închipuită pe baza izvoarelor antice. Gândurile naufragiatului roman sunt redată cu migală în povestire, însă confruntarea cu un grup de hominizi¹ nespun

¹ Prezentarea hominizilor drept monștri nu a fost doar rezultatul unui darwinism social scăpat de sub control, ci și al unei mentalități foarte diferite existente în Europa acelor vremuri. Simbol al involuției omului și al monstruosului, omul-maimuță apare adesea în literatura decadentă. Conceptul de „monstru” s’applique à la créature qui tient autant de l’homme que du singe” [„monstru” se aplică oricărei creaturi ce e în egală măsură om și maimuță], și „la constance du qualificatif ‘monstre’ dans le contexte exotique, érotique, enclin à l’hybridation quitte le bestiaire pour la tératogonie” [constanța cu care conceptul de „monstru” apare într-un cadru exotic și erotic ce tinde spre hibridizare face ca termenul să iasă din sfera bestiarului și să

de primitivi depășește granițele literaturii istorice/arheologice obișnuite, înglobând o tradiție mult mai îndelungată: aceea a călătoriilor imaginare în care un om civilizat, de pildă Odiseu, e nevoit să biruiască creaturi monstruoase și barbare, precum ciclopul, pentru a supraviețui și, totodată, a reconfirma supremația civilizației în fața barbariei. Modul în care Beneș răstoarnă această veche antiteză, care atinsese apogeul odată cu imperialismul european modern, prezent în teritorii populate de rase așa-zise barbare și primitive, face clasificarea povestirii „Amo, amas, amat...” și mai dificilă. Spre deosebire de finalurile fericite întâlnite adesea în literatura de aventuri, sfârșitul tra-

intre în cea a teratogeniei] (Stead 295). Erau imagini simbolice și totodată simptome ale unor boli culturale ce însoțeau expansiunea globală a Occidentului/Europei, când ideea că Europa, cu precădere Europa latină, se afla într-o criză orală și civilizațională asemănătoare cu cea care dusese la căderea strămoșului ei politic și cultural, Imperiul Roman. În acest context, ștergerea distincțiilor tradițional-umaniste dintre om și maimuță, și totodată dintre om și un monstru dotat cu conștiință, precum și rememorarea morbidă a viciilor atât de răspândite în lumea Mediteranei antice, sunt tot atâtea metafore pentru ceea ce era considerat bolnăvicios și pervertit în societatea contemporană. „Amo, amas, amat...” se revendică direct de la această sursă culturală.

gic al eroului lui Beneș confirmă faptul că grozăviile văzute la început sunt doar o simplă posibilitate sugerată de atmosfera gotică din peșteră, precum și de presupusa monstruoasă a creaturilor umanoide, pe care romanul le întâlnește în urma naufragiului. Astfel, în povestirea lui Beneș, trăsături specifice mai multor ramuri ale literaturii speculative se împletesc într-atât de puternic, încât sintagma actuală de literatură „slipstream” pare să fi fost născocită anume pentru ceea ce are povestirea de oferit. Și asta cu mulți ani înainte ca Borges să scrie „El immortal” (inițial având titlul „Los immortales” în 1947, înainte ca varianta finală să fie inclusă în volumul *El Aleph*, 1949), tentativă literară similară ce urmărește parcursul unui călător roman ce intră în contact cu o comunitate de oameni cu aspect primitiv, pe care îi numește troglodiți. Termenul era folosit în antichitate pentru a-i desemna pe legendarii oameni ai peșterilor, acei oameni atestați de paleontologia și arheologia modernă care, în povestirea lui Beneș, ar fi supraviețuit până în timpurile romane.

„Amo, amas, amat...” nu e doar un experiment literar original. Romanii și oamenii peșterilor nu sunt acolo doar pentru a demonstra că genurile literare pot fi în-

gemădate cu succes. Personajele îndeamnă și la considerații despre civilizație și barbarie. Aceste considerații sunt actuale, întrucât istoria ne îndreptățește să punem în discuție limitele celor două concepte antitetice. Probabil că pe vremea lui Beneș era mai cuminte să transferi astfel de reflecții în epoca în care această antiteză a prins rădăcini în cultura occidentală: antichitatea clasică. În acest fel, Beneș putea să-și camufleze criticile îndreptate împotriva barbariei totalitare, extrem de actuale în acel moment, și totodată să zguduie din temelii această antiteză într-o perioadă în care majoritatea oamenilor nu se îndoiau de superioritatea Vestului în fața „barbarilor” și a „salbaticilor”. Beneș e de altă părere, demonstrând în chip tragic că sub vălul subțire al civilizației se ascunde o sălbăcie atât de adânc înfaptă în firea omului, încât nu poate fi smulsă de-acolo. Povestea naufragiatului roman, pe care o rezumăm mai jos², înfățișează pesimismul său.

„Amo, amas, amat...” poartă imaginația cititorului către

² Dificultatea de a găsi exemplare ale „Amo, amas, amat...” justifică descrierea în amănunțime a poveștii, inclusiv a *spoilerelor*. Până la următoarea publicare a povestirii, nu putem demonstra valoarea povestirii altfel.

țărmlul unui tărâm necunoscut, împrejmuț de munți și păduri, la capătul lumii: „pe malul unei mări, aruncată, ca din întâmplare, către o margine a pământului” (185). Pe plaja și în peșterile din apropiere sălășluiește doar un grup de hominizi, ce, cu greu, pot fi numiți bipezi. Cu toate că sunt capabili să fabrice unelte de piatră și că își acoperă trupurile cu piei de animale, înfățișarea lor este extrem de primitivă. Nu au dobândit încă darul vorbirii și nu au descoperit secretul focului. Practic, sunt animale mânațte numai de instinct, supuse capriciilor naturii precum vremea schimbătoare și, în special, foamea. Bestialitatea lor iese la iveală, atunci când masculul alfa, boțezat Hâhân după sunetele guturale pe care hominizii le emit în comunicarea lor pre-lingvistică, se întoarce cu un urs ucis. Ursul este devorat până la os, în vreme ce hominizii se luptă pentru sângele lui aburind. Acest gen de ferocitate este compatibil cu frica: par să fie ființe temătoare, speriate de propria oglindire în apă și tremurând în peșteri, când furtuna învoldurează apele în larg. Asemenea gorilelor evoluat din *Tarzan of the Apes* (1912), faimosul roman de aventuri al lui Edgar Rice Burroughs, care a făcut deliciul cititori-

lor și în România, primitivii lui Beneș sunt la bază ființe instinctuale; nu par capabile de reflecție și nici de limbaj articulat. Scriitorul român le conferă însă statut uman, numindu-i de fiecare dată „oameni”. Nu sunt nici primare, nici oameni-maimuță. Nu e clar dacă e vorba de o populație supraviețuitoare, care și-a păstrat trăsăturile proto-umane, sau de un grup de *homo sapiens*, care a degenerat la stadiul animalic din varii motive, dar straniețea lor nu e câtuși de puțin străină umanității. Acest aspect e întărit și de felul în care sunt percepuți de vizitatorul lor, un roman cu educație aleasă naufragiat pe țărmlul lor în urma unei furtuni.

Venirea lui schimbă cadrul temporal al povestirii, ducându-l din zona unei aparente preistorii către antichitatea clasică, într-o perioadă în care romanii erau stăpânii mării, iar negustorii mediteraneeni și geograful cunosteau căile marine din Thule până în Insulele Canare. Drept urmare, era plauzibil ca unul dintre cetățenii Romei să ajungă într-un loc atât de îndepărtat. Putea fi un explorator. Altminteri, asemenea lui Robinson Crusoe, este suficient de iscusit încât să-și fi adus în barcă arme și alte obiecte necesare supraviețuirii pe țărml. Acestea se dovedesc utile încă de

la primul contact cu sălbaticii. La început, oamenii peșterilor se sperie la vederea acestui nou biped, dar, când se apropie de el, romanul îl rănește pe unul dintre ei cu o săgeată, dovedindu-le astfel că nu e lipsit de apărare. Odată ce și-a demonstrat superioritatea printr-un act de violență, oblojește numaidecât rana sălbaticului și, totodată, observă că nu se deosebesc prea mult la înfățișare de țărani sau mercenarii din Roma natală. Romanul le numește „creaturi” din cauza sălbăticiei lor, dar totuși sunt „semenii lui”, pentru care simte compasiune mai presus de orice, chiar dacă arată ca niște animale care n-au izbutit decât recent să se ridice în două picioare. („aceste animale de abia ridicate în două picioare”, 204). Cu toate acestea, e conștient că a trăi singur în mijlocul lor e primejdios. La urma urmei, e *străinul*. Astfel îl numește de-obicei și naratorul heterodiegetic. Romanul știe că pentru a supraviețui trebuie să le câștige respectul, și că „sălbaticii” vor trebui să-i urmeze instrucțiunile pentru a face rost de mâncare și a-și asigura un trai mai confortabil. Deși înțelege că trebuie să-i trateze ca pe niște sclavi, atitudinea lui e mai degrabă părintească decât nemiloasă. Își propune numaidecât să-i civi-

lizeze, atât cât se poate. Încearcă să-i învețe să gătească, să vâneze și să pescuiască cu ajutorul armelor și, mai presus de toate, să vorbească. Mai mult, după ce observă cu câtă atenție îl ascultă când recită poezii în latină pentru a-și alina dorul după desfătările Romei, încetează să-i mai trateze ca pe niște slujitori. Dimpotrivă, încearcă să-i ridice la un nivel intelectual care ar face posibilă comunicarea cu adevărat umană între el și oamenii peșterii, depășind teama reciprocă și totodată imitația grotescă de limbaj folosită de acei „sălbatici”: niște urlete ce urmează întrucâtva ritmul versurilor recitate.

În cele din urmă, procesul de civilizare pare să dea roade. În loc să se bată pentru cele mai gustoase merinde, „sălbaticii” troglodiți așteaptă ca romanul și Hâhân să le împartă mâncarea deja gătită, ținută la comun. Însă soarta îi este pecetluită. Tocmai când au reușit în final să repețe în cor minunatele cuvinte din titlul povestirii, unul dintre ei îl lovește în chip fatal pe dascăl în spate cu un topor de piatră. Autorul nu se ferește de la a oferi detalii sângeroase în descrierea felului în care sălbaticii îi devorează trupul încă nerăcit. Oamenii peșterii se luptă pentru organele lui, îi mănâncă măruntaiele încă

pulsându-l, îi smulg degetele și le ronțăie, în vreme ce Hâhân îl decapitează și îi devorează ochii și limba care îi fascinase cu câteva minute mai devreme. Tonul sec al descrierii face ca scena să fie și mai cutremurătoare, iar descrierea acestei crime neanunțate e cu atât mai înfricoșătoare. Aici, potențialitatea gotică a contactului dintre om și monstru e pe deplin fructificată. Groaza e sporită de ultima scenă a povestirii: unul dintre sălbatici își pune toga romanului pe umeri și urlă, imitând parcă recitării victimei sale, în vreme ce umbra lui în asfințit „se întindea nemărginit peste mare, ca și cum ar fi vrut să cuprindă întreaga lume” (206).

Dat fiind finalul, această priveliște apocaliptică ar putea fi considerată drept un indiciu care ne invită să citim povestirea ca pe un protest deznădăjduit împotriva sălbăticiei care cuprindea lumea la data scrierii sale, sau, cel puțin, a publicării sale. Comunismul sovietic, nazismul și alte forme de totalitarism provocau moartea a milioane de oameni. Al Doilea Război Mondial era în plină desfășurare, iar sfârșitul părea încă departe. Văzută în oglindă, civilizația părea o caricatură monstruoasă a ceea ce se dorea a fi, o amăgire ce ascunde barbaria din adâncuri, simbolizată de toga ce abia dacă ascunde bes-

tialitatea nudă a trogloditului. Mai mult, soarta romanului din povestirea lui Beneș, ne arată că poezia, efigie a literaturii și a unei culturi rafinate în general, nu poate ține în frâu firea sălbatică a omului. Evenimentele din acea perioadă demonstrează că umaniștii au eșuat în chip dezastruos să tempereze dorința omului de a ucide și a distruge. Eșecul singurului personaj individualizat din „Amos, amas, amat...” în încercarea de a cârmui și de-a ilumina gloata primitivă oglindește, probabil, în chip metaforic, neputința elitelor de a-i opri pe Hâhânii și Hitlerii din perioada respectivă și, extrapolând, din orice epocă. Probabil că în acel moment, Beneș nu a putut evita subminarea temelii ideologice ale scrierilor (din perspectivă imperialistă) despre lumi dispărute, în care se înscrie și ramura arheologică, negând orice reușită eroului său civilizator, care nici nu are un nume în povestirea lui Beneș. Orice intenție individuală pare incapabilă să preîntâmpine o întoarcere subită la vechile metehne, după cum sugerează relația simetrică dintre devorarea ursului la început și a naufragiatului roman la final. Spre deosebire de „nemuritorii” lui Borges, care sunt mult mai puțin sălbatici decât troglodiții din „Amo, amas, amat...”, nu există ieșire din această ciclicitate, nici

pentru sălbatici, nici pentru intelectualul civilizată care le cade pradă, ca mulți alții de altfel, în trecut și în acele vremuri groaznice.³

3 Mai precis, în țara natală a lui Beneș, venirea la putere a extremei drepte la sfârșitul anilor '30, începutul anilor '40, poate explica de ce autorul a ales ca protagonist un roman și nu un om modern, dat fiind că proza istorică plasată în lumea antică mediteraneană, ca de altfel și romanele de aventuri, erau o raritate în literatura română. Alegerea lui a avut probabil și o componentă subversivă la nivel local, întrucât naționalismul de dreapta (fie el de factură fascistă sau conservatoare) ridică în slăvi pe vechii barbari, în speță pe daci, considerându-i adevărați strămoși, adesea în dauna moștenirii romane și occidentale, revendicate mai degrabă de liberali grație indiscutabilei origini latine a limbii române și a dorințelor lor de a construi România pe modelul Franței, și nu pe cel al vecinilor ei balcanici. Se poate trasa o anumită analogie între tragedia din „Amo, amas, amat...” și romanizarea de scurtă durată a Daciei, căreia i-a urmat o întoarcere bruscă la un grad mai scăzut al civilizației materiale, după ce legiunile și administrația romană au părăsit provincia. În vremea lui Beneș, la cârma României se afla o dictatură ce declarase război democrațiilor occidentale, ale căror valori liberale fuseseră adoptate de elita politică românească din secolul al XIX-lea, în încercarea de a moderniza țara, până ce fasciștii ajunși la putere i-au pus capăt, succedați de comuniști, care au urmărit la fel de zelosi ca democrația de tip liberal să reprezinte un capitol cât mai scurt în istoria României. Această cheie de lectură poate părea forțată. Cu toate acestea, „Amo, amas, amat...” poate fi bănuț de anu-

Pe de altă parte, textul se pretează unei interpretări cu totul diferite. Se poate trasa o paralelă între acțiunile naufragiatului roman și cele ale cotropitorilor europeni care au intrat în contact cu populații până atunci necunoscute, mai ales când erau percepute drept sălbatice, de la începuturile expansiunii europene peste oceane până la lupta pentru Africa și colonialismul contemporan. Apare brusc în lumea troglodiților și, fără a fi cu-adevărat provocat, îi atacă. Într-adevăr, atacul de la început și acțiunile ulterioare sunt dictate de necesitatea de a-i îmblânzi pentru a-și salva propria piele, însă romanul lui Beneș nu se îndoiește niciodată de misiunea sa „civilizatoare” sau de dreptul său de-ai cârmui. Deși firea sa sensibilă și afectuoasă preschimbă curând exercițiul de putere într-o dorință reală de a se întovărăși cu „sălbaticii”, educându-i, și, totodată, de a le îmbunătăți nivelul traiului atât din punct de vedere material, cât și spiritual, atitudinea lui vedește imperialismul romite valențe politice dacă luăm în considerare faptul că cenzura comunistă a exclus-o din volumul în care au fost republicate toate povestirile lui Beneș (1983), în plină dictatură naționalist-comunistă a lui Nicolae Ceaușescu. Pe de altă parte, se prea poate ca finalul sângeros să fi lezat sensibilitățile cenzorilor, care vor fi considerat că publicul român trebuie ferit de canibalismul grotesc atât de prezent în povestirea arheologică a lui Beneș.

man și modern deopotrivă, inclusiv ambivalența procesului istoric prin care coloniștii sunt oprimați, însă li se oferă uneltele materiale și spirituale necesare eliberării lor viitoare și participării lor legitime la politica internațională, de pe o poziție de egalitate. Scrierile populare despre lumi pierdute ar fi considerat că acest proces este „povara omului alb”. Beneș, care venea dintr-o țară lipsită de colonii, ilustrează prin eșecul eroului său eșecul inevitabil al ideologiei imperialiste. Dacă civilizația occidentală a eșuat în esența sa, cum ar putea să triumfe acolo unde a fost impusă din afară împotriva evoluției naturale, sau a stagnării altor civilizații, chiar și acelea teribil de primitive, precum comunitatea zugrăvită în „Amo, amas, amat...”? Ca atare, această parabolă poate fi citită și ca un comentariu despre dorința nesăbuită a colonizatorilor de a-i „civiliza” pe cei care nu doresc sau nu pot să îmbrățișeze valorile umaniste moștenite de la antici și, firește, străine de cei a căror istorie a urmat alte făgașe. Colonialismul nu era doar problematic din punct de vedere moral, ci, mai presus de toate, inutil. Cele mai bune intenții nu se pot ridica deasupra sălbăticiei adânc înrădăcinate.

Pesimismul lui Beneș e în ton cu o concepție relativ sumbră asupra naturii umane și a sortii, așa

cum apare în majoritatea scrierilor moderne cu lumi dispărute plasate în antichitate și având în prim-plan tot soiul de troglodiți, precum „Les Embaumeuses” a lui Marcel Schwob (1891; *Le Roi au masque d'or*, 1982) și „El immortal” a lui Borges. Și totuși, poate că nimeni nu a mers atât de departe ca Beneș. „Amo, amas, amat...” e, probabil, cea mai transparentă dintre toate reflecțiile literare despre antiteza dintre civilizație și barbarie, aceste concepte luând forma călătorilor din antichitate, respectiv în (anti)comunitățile de monștri pe care cei dintâi le întâlnesc. Fără îndoială, povestirea merită mai multă atenție din partea cititorilor și a criticii, chiar și fără a pune la socoteală îngemănarea originală și totodată reușită a literaturii istorice, speculative, de aventură, sângeroasă și de groază. Pe deasupra, povestirea lui Beneș vedește un echilibru între ritmul narativ alert și descrierile extrem de detaliate, redată într-un fel ce reușește să trezească stările potrivite în cititor, grație unei bine calibrate retorici emoționale decadente, specifice cumpenei dintre veacuri, însă într-o manieră mai contemporană, stilizată, ba chiar art-deco, înainte ca Borges să propună o scriitură similară în „El immortal”, de pildă. Ambele povestiri arată că poveștile despre lumi pierdute, plasate în antichitate, nu ar

trebui să fie tratate cu superficialitate de critica literară, de parcă ar face parte din categoria povestiri

populare⁴ ignorate atât de lesne și fără discernământ de criticii și istoricii literari mainstream, mai ales în România. Elemente de literatură populară pot fi folosite de varii scriitori cu diverse scopuri pentru a produce capodopere literare

4 Potrivit lui Clareson, „between the 1870s and the 1930s, by far the most popular kind of imaginary voyage took the form of the so-called ‘lost-race’ novel” [între 1870 și 1930, cel mai popular gen de voiaj imaginar a luat forma așa-numitului roman al popoarelor dispărute] (1985: 118).

Bibliografie

Antonescu, Nae: “V. Beneș (1907-1960),” în *Scriitori uitați*. Cluj-Napoca: Dacia, 1980, pp. 168-182.

Beneș, V.: “Amo, amas, amat...,” în *Semn rău: Nuvele fantastice*. București: Gorjan, 1943, pp. 185-206.

Clareson, Thomas O.: *Some Kind of Paradise: The Emergence of American Science Fiction*. Westport, CT.: Greenwood Press, 1985.

Dan, Sergiu Pavel: “V. Beneș,” în *Proza fantastică românească*. București: Minerva, 1975, pp. 285-287.

Ilie, Emanuela: “Un nuvelist interbelic aproape uitat (V. Beneș),” în Ludmila Braniște (ed.). *Româna ca*

precum „El immortal” și, la o adică, „Amo, amas, amat...”, o povestire poate la fel de importantă ca cea a lui Borges, chit că este mult mai puțin cunoscută⁵.

Traducere din limba engleză de Alexandru Maniu

5 Acest text este o versiune adaptată de autor a paginilor închinată acestei povestiri de Beneș în eseul său „Civilised Men, Monstrous Cyclopes, and Troglodytes in Modern Imaginary Voyages Set in Classical Antiquity (Schwob, Moravia, Beneș, Borges)”, publicat în *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 29 (2018), pp. 91-110.

limbă straină – între metodă și impact cultural. Iași: Demiurg, 2008, pp. 173-180.

Popa, Mircea: “V. Beneș sau fantasticul feeric,” în *Spații literare: Articole de istorie literară*. Cluj-Napoca: Dacia, 1974, pp. 136-163.

Maxim, Ion: “Prefață,” în V. Beneș, *Hanul roșu*. Craiova: Scrisul Românesc, 1983, pp. 5-24.

Stead, Evanghélia. *Le Monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. Genève: Droz, 2004.

Zalis, Henri: “V. Beneș: Un fantast al subconștientului,” în *Aspecte și structuri neoromantice*. București: Cartea Românească, 1971, pp. 114-119.

Ființa Supremă postumană (mai este Dumnezeu antropomorf?)

ȘTEFAN BORBÉLY

Punctul de ajungere al eseului nostru, dedicat câtorva aspecte de etiologie care vizează postumanismul, este reprezentarea divinității ca substanță ubicuă (masă gelatinoasă?), pe care o găsim într-o povestire din 1967 a lui Philip K. Dick, intitulată *Credința părinților noștri (Faith of Our Fathers)*, publicat la noi în volumul *Furnica electrică* (Nemira, 2006, 2012). Punctul lui de plecare îl reprezintă, însă, faimoasele considerații despre țesuturile și rețelele de putere heterotopice, din *Prefața la Cuvintele și lucrurile* lui Michel Foucault. Aici se află mult-citata aserțiune a filosofului francez, potrivit căreia antropocentrismul reprezintă o „paranteză” epistemică în cultura occidentală, constituind, totodată, sursa rupturii axiologice dintre om și restul naturii. „Himerele noilor umanisme”, alimentate de tezele socratismului platonice și de cele ale „rațiunii universale” din secolul al XVIII-lea – scrie Foucault – ne-au făcut să uităm că omul este oarecum un „nou venit” pe scena istoriei, neconstituind,

„fără îndoială, nimic mai mult decât o anumită *ruptură* în ordinea lucrurilor.”¹ Dincolo de această „ruptură”, și de preeminența axiologică a ordinii (armoniei) pe care omul a impus-o în trăirea realului se află – scrie tot Foucault – „dezordinea care face să scânteieze fragmentele unui mare număr de ordini posibile în dimensiunea, fără lege sau geometrie, a eteroclitului.”²

Așadar, analiza câtorva aspecte de post-antropomorfism va deveni inevitabilă în eseu de față, determinate de radicala schimbare de percepție pe care postumanismul clasic – nu vom face referiri la transumanism... – o propune, prin trecerea de la om la organism. În mod necesar, vom ajunge și la întrebări eretice, pe care e mai bine să le formulăm acum, din capul locului. Mai este valabilă, în postumanism, paradigma sentință a lui Protagoras, potrivit căreia „omul este măsura tuturor lucrurilor”? De bună-seamă că nu. Însă, racordând sentința lui Protagoras la „ruptura” antropocentrică invocată de către Foucault, ne putem întreba, într-

1 Michel Foucault: *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*. Traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu. *Studiu introductiv* de Mircea Martin. *Dosar* de Bogdan Ghiu. Ed. Univers, Buc., 1996, p. 41

2 Ibid., p. 35

un mod oarecum tot eretic, dacă nu cumva orgoliul metafizic de a încununa Creația prin punerea omului deasupra ființelor și lucrurilor a fost cea mai bună dintre „soluțiile” aflate la îndemână.

Acesta e, poate, motivul pentru care, dintre toate cărțile de exegeză despre postumanism pe care le-am citit, aș recomanda-o, ca punct de pornire, pe aceea a lui Ann Weinstone, intitulată *Avatar Bodies*³. Autoarea s-a inițiat la propriu în tantrism pentru a înțelege postumanismul și corolarul acestuia, postmodernismul. A simțit nevoia intelectuală de a o face, pentru a-și înțelege în primul rând biografia proprie, și pentru a fi pregătită să accepte noua provocare pe care i-a pus-o în cale seria de schimbări epistemice, care a debutat cu pledoaria pentru cibernetica a lui Norbert Wiener. În capitolul *Fiora Raggi Kneeplay*, Ann Weinstone se prezintă pe sine ca o *hippy* flexibilă, nedogmatică, dispusă să se reinventeze. Militantă în anii '60, i-a citit pe toți francezii care contează (Foucault, Lacan, Derrida etc.), a fost pe baricade peste tot pe unde se protesta împotriva *Establishment*-ului, a făcut ecologism în faza embrionară a mișcării

3 Ann Weinstone: *Avatar Bodies. A Tantra for Posthumanism*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2004

și s-a adâncit în considerațiile despre „orgon” ale lui Wilhelm Reich (despre care a urmat și câteva cursuri academice), fiind atrasă, totodată, în mod firesc, de spiritualismul oriental omniprezent în epocă și de tantrism, în care s-a inițiat formal, nevoia intrinsecă de a consulta un maestru spiritual în diferite momente ale vieții devenind crucială.

La tantrism, Ann Weinstone a ajuns prin intermediul experimentelor lui Wilhelm Reich vizând corpul ca sistem energetic racordat la o sursă cosmică de vitalism, revelația exorcizantă a postumanismului venindu-i la citirea lui Deleuze și Guattari (*Capitalism și schizofrenie. Anti-Oedip*, respectiv *Mii de platouri*), fiindcă în cea de-a doua dintre aceste lucrări, faimosul „Corp fără Organe” (CfO – *body without organs*, BwO) este în mod direct asimilat „oului tantric”. Iată pasajul: „...tratăm CfO ca pe un ou plin, existent înainte de extinderea organismului și de organizarea organelor, înainte de formarea straturilor, oul intens care se definește prin axe și prin vectori, prin gradienti și prin praguri, prin tendințe dinamice însoțite de mutații de energie, prin mișcări cinematice, [...], toate acestea independente de formele accesorii, dat fiind că organele nu apar și nu

funcționează aici decât ca niște intensități pure.”⁴

Cu puțin înainte de pasajul citat, Deleuze și Guattari definesc noul corp post-antropocentric ca fiind un „ansamblu de clapete, de site, de ecluze și de vase comunicante”, pregătit să genereze la infinit noi combinații. Ann Weinstone folosește cuvântul „sătură”, pentru ceea ce francezii numesc „*assemblage*”: postumanismul realizează „suturi” între oameni și lumea animală, între uman și tehnologic, pragul, racordul (*the loop*) fiind esențiale pentru acest tip de concatenări cu ața de cusut la vedere. În umanism, părțile componente se subsumaseră logicii de organizare a întregului (armonie, ierarhii), pe când în postumanism, țesutul hibrid se obține prin alăturarea „liberală” a fragmentelor componente, fără ca aceste părți să renunțe la independența lor energetică și creativă. Altfel spus, într-un arhipelag postuman – diferit, ca funcționare, de întregul „dictatorial” și exclusivist de care vorbesc modernii -, fragmentele componente ale țesăturii acționează fără ca „voința” lor să fie coordonată de la „centru”.

Postumanismul modifică nu

4 Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Capitalism și schizofrenie 2. Mii de platouri*. Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu. Ed. Art, Buc., 2013, p. 203

numai percepția comună asupra morții, ci și pe aceea asupra nașterii, demonstrează Susan M. Squier într-un studiu din volumul colectiv *Posthuman Bodies*, în care se ocupă de ectogeneză⁵, reproducând butada *no womb – no tomb* (nici pântec, nici mormânt) pe care exegeții postumanismului o invocă adesea. Maestrul domeniului pare să fie Cary Wolfe⁶, care insistă pe îndelete pe formele de viață „transgenice”, cum e *biobot*-ul (combinația dintre entitatea vie și robot), pe „reproducerea biocibernetică”, hibridizată, sugerând, într-o carte suprasaturată metodologic de Derrida, că de-structurările corporale la care recurg artiștii postumani – ca de pildă *Dead Meat*, colecția pictură și gravuri din cartea despre carcase animale a lui Sue Coe, „documentate” în abatoare - reprezintă o consecință a ontologiei destructurate de care vorbește și Donna Haraway în *A Cyborg Manifesto*.

La rândul ei, N. Katherine Hayles, în cartea ei intitulată *How We Became Posthuman*, atrage atenția asupra faptului că emergența postumanismului e simulta-

⁵ Susan M. Squier: *Reproducing the Posthuman Body: Ectogenetic Fetus, Surrogate Mother, Pregnant Man*, pp. 113-134

⁶ Cary Wolfe: *What is Posthumanism?* University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2010, pp. 146, 158-164

nă cu relativizarea concepției potrivit căreia corpul e indispensabil pentru maternitate. Autoarea înscrie „amurgul maternității clasice” în lungul șir al mutațiilor identitare pe care le implică postmodernismul, între ele aflându-se și renunțarea la „exceleța” eului sau la convingerea, de tip dihotomic, că omul se definește cu tot dinadinsul prin diferențierea de „Celălalt”.

Ajungem în acest fel la definiția, doar aparent paradoxală, a „realului” postuman, formulată de către Edward Fredkin și Stephen Wolfram, potrivit căreia „realul este un program derulat de către un computer cosmic”⁷. (*Matrix* spuse ceva similar.) Tendința firească a plasticizării pe care o propune acest „program” este aceea de a ocupa tot spațiul, de a se întinde, irepresibil, până la ultimele margini posibile. Așa se face că postumanismul este, în mod esențial, plenitudinar, „despot”, reprezentând – așa cum spune Ann Weinstone -, primul moment din istorie în care „puterea e doar putere”, și nimic altceva, energie pură, eliberată de constrângeri și contingente. Consecința e că faimosul „corp fără organe” (CfO) al lui Deleuze & Guattari propune, deja, un model post-foucaultian legat de putere, întrucât concepe puterea, eliberată de restric-

⁷ Apud N. Katherine Hayles, op. cit., p. 11

ționări, ca și creativitate pură, decantată din infinita disponibilitate a „entității” de a se combina nuclear, de a realiza „forme”.

Ann Weinstone îl invocă, în acest sens, pe Ihab Hassan, care, la un simpozion din 1976, organizat de către Universitatea din Wisconsin, l-a definit pe cyborg, pe hacker, adică pe protagonistul principal al postumanismului, drept un „trickster creativ, de tip promethean, disociat prin limbaj, aflat într-un contact formativ cu tehnologia, supus doar schimbării ca lege, motivat doar de sarcina nietzscheană de a conduce umanitatea dincolo de «omul» periculos de opresiv al umanismului.”⁸

Reprezintă, în acest context postuman, o blasfemie faptul că Philip K. Dick îl reprezintă pe Dumnezeu ca un gaz păstrat într-un spray în *Ubik*? Sau că-n *Cele trei stigmată ale lui Palmer Eldritch* („marele roman al LSD-ului, s-a spus...), substanța divină are ca epifanie un drog? Dacă echivalăm postumanismul cu post-antropocentrismul, e limpede că ar cam trebui să reconsiderăm întreaga piramidă verticală a reprezentărilor noastre obișnuite despre divin, întrebându-ne dacă nu cumva Entitatea Supremă – în măsura în care ea există – n-ar trebui concepută și al-

⁸ Apud Ann Weinstone, op. cit., p. 8

tfel decât antropomorf. E o simplă ipoteză, aici, relativizată prin ideea – pe care am formulat-o anterior – că postumanismul e, în mod esențial, extrametafizic. În consecință, propunerea mea este să-L definim pe El ca *putere*, în sensul de ubicuitate nedespotică, difuză și dispersată, pe care-l folosește Constantina Raveca Buleu în *Paradigma puterii în secolul al XIX-lea*, una dintre cele mai substanțiale cărți scrise în România în anii de după 1990⁹.

Am amintit deja de teza lui Ann Weinstone, potrivit căreia postumanismul eliberează puterea de contingente, tratând-o ca pe o disponibilitate creativă infinită. În cartea Constantinei Buleu, puterea e analizată ca matrice formativă, dotată cu un regim generativ, practic nelimitat, de ubicuitate. Altfel spus, nu oameinii, istoria sau evenimentele generează puterea, ci invers, puterea generează oameni, istorii sau evenimente, reprezentând o matrice prin permutările căreia sunt întretesute faptele istoriei, liderii ei sau transformările diacronice ale timpului. Consecința acestei metodologii de lucru o reprezintă prezumția potrivit căreia puterea tinde, în toate momentele sale, să ajungă la limita extremă a performanței sale, lucru pe care îl spu-

⁹ Ed. Ideea Europeană, Buc., 2011

sese deja Machiavelli, în *Principalele*, atunci când a sugerat, într-un deplin acord epistemic cu nebunia plenitudinară a Renașterii, că principele, ca actant al puterii și sursă a spaimei pe care le-o inoculează supușilor, nu lucrează niciodată cu goluri: el e fie absolutist, total, dominator fără limite, fie perdant, și-n consecință pregătit să fie schimbat cu un altul.

Teza puterii ca expansiune se de-cantează în obsesia anti-dictatorială a contraculturalilor din anii 1960, care, în ultimă instanță, sintetizează tactic o simplificare ce se deschide înspre pragmatism: *orice* exercitare a puterii tinde în mod firesc înspre dictatură, democrația nefiind altceva, la rândul ei, decât o dictatură insuficient maturizată. Povestirea *Credința părinților noștri* (*Faith of Our Fathers*), de Philip K. Dick¹⁰ îi asociază acestei obsesii o preocupare legată de non-figurativul metafizic, care apare în mai multe dintre textele autorului (*Palmer Eldritch*, *Ubik*, *A Skanner Darkly* etc.) Foarte pe scurt, teza poate fi redată în felul următor: dacă Instanța Supre-

10 Am folosit versiunea din vol. *Furnica electrică*. Ediția a II-a, revizuită. Traducere din limba engleză de Ion Doru Brana. Ed. Nemira, Buc., 2012, pp. 307-352. Pentru a nu încărca textul cu trimiteri redundante, voi menționa doar nr. paginii după citat, acolo unde va fi nevoie.

mă (sprayul „Ubik”, din romanul omonim; „Substanța D” din *A Skanner Darkly*) este realmente ubicuă, toate ființele și lucrurile fiind materializări ale puterii sale combinatorii, mai putem crede că ea e antropomorfă? Dick deconstruiește, cu această dilemă aparent eretică, cel puțin două complexe ale teologiei speculative clasice, cel al Dumnezeului apofatic (Sf. Dionis Areopagitul) și cel al lui „deus otiosus”, sau „deus absconditus”, de care vorbește Thomas de Aquino, apropiindu-se, în schimb, de panteismul atât de drag al contraculturalilor. De altfel, tentativa de a modifica reprezentarea antropomorfă uzuală a divinității nu e singulară în epocă, ea apărând, de pildă, și-n *Parable of the Sower* (*Parabola semănătorului*), foarte cititul roman distopic al Octaviei E. Butler (1947-2006), centrată pe ideea că oamenii îl pot „schimba”, re-formata pe un Dumnezeu maleabil (re-formatând inclusiv Creația), prin intermediul unui nou sistem de credințe care se numește *Earthseed* („sămânța pământului”) și al virtualității sale germinativ-combinatorii.

Ca și-n *Omul din castelul înalt*, lumea din *Credința părinților noștri* e distopic-dictatorială. Un Colosal Război Final de Eliberare Națională, purtat de Frontul Democrat Unit al Poporului împo-

triva imperialiștilor, a avut drept consecință instaurarea unui comunism planetar generalizat, condus de către Binefăcătorul Absolut al Poporului, care locuiește la Beijing, și care se adresează supușilor prin intermediul unor televizoare bidirecționale (v. Orwell, 1984!), la care aceștia sunt obligați să se uite atent, orice licență de comportament sau de fizionomie – plictisul, de pildă – fiind raportată și pedepsită. Acțiunea principală se petrece la Hanoi, unde mărunțul șef de birou al Ministerului Produselor Culturale, Tung Chien, devine protagonistul ino-cent al unei strategii de racolare, Binefăcătorul (despre care se spune că are 120 de ani) propunându-și primenirea activiștilor săi de încredere, prin cooptarea unor cadre tinere, de nădejde.

Schimbarea de generație a gardienilor vigilenți se impune cu atât mai mult, cu cât „academiile de îndoctrinare” din diferite teritorii – sunt menționate, în mod explicit, Statele Unite ale Americii – înregistrează duplicități periculoase sau chiar opoziții, o grupare de acest fel contactându-l pe Chien pentru a-i spune că a fost „ales”, urmând să fie invitat, dacă testele sale vor fi concludente, la o petrecere privată a Binefăcătorului Absolut, pentru a-L cunoaște. Totodată, gruparea de opoziție îi

vinde lui Chien un drog neutralizant, care-l va feri de mistificările orchestrate de către îndoctrinare, permițându-i, totodată, să vadă adevărata față a Binefăcătorului, în condițiile în care stupoarea opozanților e, de fapt, extremă. Ei știu că programele de îndoctrinare îl prezintă multifățetat pe dictator, inexplicabil fiind doar faptul că, beneficiind de efectele prafului neutralizant, care anulează simulacrele mistificante, „adevă-rata” imagine a Binefăcătorului li se prezintă, de asemenea, neunitară. Diversitatea e, de fapt, deconcertantă, fiindcă unii îl văd ca „oroare acvatică”, alții ca „pasăre” sau „tub cățărător, printre ei fiind și unii care văd „o furtună...o trombă șureiătoare, cumplită, care dezrădăcinează tot, culcă la pământ”. (327) Iată „arătarea” pe are o vede Chien la televizor, în locul fizionomiei orientale obișnuite: „...o structură metalică neînsuflețită, făcută din circuite integrate, pseudopode pivotante, lentile și o pâlnie de megafon.” (323) „Subteranii” îl asigură că nu e singurul care îl percepe pe Binefăcător în acest fel.

Chien află și faptul că organizația *underground* care-l contactase a înțeles mai demult că lupta împotriva acestei Creaturi proteice, metamorfice este o zădărnice, motiv pentru care opozanții nu vi-

zează lupta deschisă cu dictatura, sau răsturnarea acesteia, ci sunt interesați exclusiv de adevăr și de calcularea „coeficientului lor de libertate”, adică de spațiul – eventual – pe care Creatura nu îl ocupă, sau de găurile pe care le lasă libere în Sistem, fiindcă – i se spune lui Chien – „nu poate fi *toate* aceste manifestări” (327), întrucât dacă ar fi, ar realiza ceea ce nici un sistem autarhic nu a izbutit până atunci, și anume suprimarea totală, fără resturi a libertății.

Primul șoc, pe care Tung Chien îl are în momentul în care invitația la petrecere se materializează, este că Binefăcătorul se numește în realitate Thomas Fletcher, fiind neozelandez, ceea ce înseamnă că și fizionomia orientală cu care li se adresează oamenilor la televizor nu este decât o simplă retușare. Înzestrat, în prealabil, de către opozanți cu antidotul necesar, Chien vine la vilă sub efectul drogului de neutralizare ideologică, momentul de apogeu al petrecerii reprezentându-l, desigur, apariția Binefăcătorului Absolut, sosit în sala mare pentru a-și întâmpina oaspeții. „Ceea ce traversează sala către masa din centru – constată însă, înfricoșat, invitatul – *nu era om.*” Era o „arătare” fără mâini și picioare, care „nu avea formă; nici pseudopode, din carne sau metal”. (342) O entitate vorace, vampiri-

că, „înfiorătoare”, noua întrupare a Molochului, care, „în timp ce înainta, drena viața din fiecare persoană, rând pe rând; devora oamenii strânși împrejur, trecea mai departe, iar devora, devora tot mai mult, cu o poftă insașiabilă.” (343)

Trăgându-l deoparte pe Chien, Creatura îl asigură că este la curent cu tot, că știe și de mișcarea subterană de opoziție, de faptul că invitatul se află sub efectul drogului neutralizant care-i îngăduie să vadă „adevărul” și tot restul. Mai este, însă ceva: nu numai că știe, dar este și demiurgul lumii în care unii își calculează, zadarnic și oarecum ridicol, șansele de independență, libertatea nefiind, nici ea altceva, decât o coregrafie iluzorie: „Eu am întemeiat totul. Am întemeiat antipartidul și partidul care nu e un partid, i-am creat pe cei care sunt cu el și pe cei care sunt împotriva lui, cei pe care voi îi numiți imperiaलिști yankei, cei din tabăra reacționară și așa mai departe, la nesfârșit. Eu i-am creat pe toți. Ca și când ar fi fire de iarbă.” (345)

Referința la poetul Walt Whitman, unul dintre idoliile perioadei contraculturale (*Leaves of Grass – Fire de iarbă*) e o reverență delicată din partea lui Philip K. Dick. De fapt, ceea ce autorul vrea să spună, prin intermediul vizitatorului de la vilă, este că, în sistemul creat de către Binefăcător, „nu există cale

de scăpare” (347). Pe un Dumnezeu antropomorf îl mai poți înfrunta, sau chiar „ucide”, cum a făcut-o odinioară Nietzsche. ...M-ați prins într-un impas atunci când

aveam chip, sugerează Arătarea. Așadar, m-am răzbunat și am preluat controlul total, refuzând să mai fiu asemănător vouă...

Bibliografie

Deleuze, Gilles – Félix Guattari. *Capitalism și schizofrenie 2. Mii de platouri*. Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu. Ed. Art, Buc., 2013.

Dick, Philip K. „Credința părinților noștri”, în *Furnica electrică*. Ediția a II-a, revizuită. Traducere din limba engleză de Ion Doru Brana. Ed. Nemira, Buc., 2012, pp. 307-352.

Foucault, Michel. *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*. Traducere de Bogdan

Ghiu și Mircea Vasilescu. *Studiu introductiv* de Mircea Martin. Dosar de Bogdan Ghiu. Ed. Univers, Buc., 1996.

M. Squier, Susan: *Reproducing the Posthuman Body: Ectogenetic Fetus, Surrogate Mother, Pregnant Man*.

Weinstone, Ann. *Avatar Bodies. A Tantra for Posthumanism*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2004.

Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2010.

Variații gotice: de la Cybergothic la Candygothic.

Richard K. Morgan: *Altered Carbon* – o analiză

CONSTANTINA RAVECA BULEU

Să începem cu o evidență: în ultimele decenii, goticul a transgresat domeniul pur literar, intrând masiv în sfera filmului, muzicii sau a modei, ceea ce demonstrează o evidentă intensificare a apetitului pentru acest gen. Industria de divertisment, mai ales, a instrumentalizat cu succes goticul, însă tocmai acest succes și mutația consecutivă a studiilor de pe literatură pe un teritoriu cultural mai vast au generat simultan și o declasare a sa, motivul invocat fiind o anumită epuizare a relevanței sale literare. De pildă, un teoretician precum Fred Botting¹ (un autor convins de faptul că goticul a murit odată cu filmul *Dracula* al lui Francis Ford Coppola) apreciază că, în cultura postmodernă, goticul este rezultatul unei „difuziuni” a genului. La extrem, acest proces generează ceea ce același Fred Botting numește „candygothic”², adică un gotic popular, superfi-

1 Apud: Maria Beville, *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Rodopi, Amsterdam-New-York, 2009, p. 7

2 Ibid., p. 8

cial și adaptat cerințelor consumatorilor de divertisment. Altfel spus, chiar dacă intensitatea originară a goticului pare a fi diluată, avem încă un gotic tributar convențiilor stilistice ale genului de origine, care se construiește pe dorința/nevoia de teroare și exploatează frica de moarte în ceea ce Baudrillard numește o *cultură a morții*.

Există însă și teoreticieni de marcă, precum Maria Beville, care încearcă să redefinească și să rafineze raportul dintre gotic și literatura postmodernă prin depășirea perimetrului strict al culturii de divertisment. Convinsă de expunerea excesivă și devalorizantă a goticului în ultimele decenii, în lucrarea sa fundamentală *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*, ea vorbește despre un nou gen, *postmodernismul gotic* (*Gothic-postmodernism*, scris cu cratimă!), susținând legătura intrinsecă ce leagă goticul de postmodernism în termeni literari și culturali și declarând că goticul este „cea mai clară modalitate de a exprima în literatură teroarele postmodernității; o modalitate care, departe de a fi extinsă, a reîntinerit de fapt în contextul actual al intensificării terorismului global”³. Altfel spus, miezul genu-

3 Maria Beville, *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Rodopi, Amsterdam-New-York, 2009, p. 8 [tr.n.]

lui îl constituie *teroarea*.

Potrivit Mariei Beville⁴, Gothic-postmodernism nu trebuie confundat cu goticul postmodern sau cu goticul contemporan, deși împărtășește cu acestea o serie de atribute. În viziunea sa, caracteristicile principale ale acestui nou gen ar fi: „*estomparea granițelor existente între real și ficțional, care are ca rezultat conștiința de sine narativă și o interacțiune între supranatural și metafictional; o preocupare cu privire la efectele sublimale ale terorii și la aspectele nereprezentabile ale realității și ale subiectivității; dispozitive tematice specifice gotice de bunătuire, Doppelgänger, precum și o filosofie dualistă a binelui și a răului; o atmosferă de mister și suspans și o funcție contra-narativă*. Prin analizarea interacțiunii dintre aceste caracteristici gotice și postmoderniste ca fiind *Gothic-postmodernism*, devine clar că umbrele și obscuritatea, peisajele turbulente și personajele demonizate, fantomatice sau monstruoase sunt o parte centrală a substanței generice a Gothic-postmodernismului și, consecutiv, a reprezentării alteritare a «zonelor subterane din spatele experienței zilnice»”⁵ (ultima formulă îi aparține Angelei Carter).

4 Ibid., p. 10

5 Ibid., p. 15 [tr.n.]

Maria Beville creează exegetic un gen hibrid, dialogic, în care goticul „funcționează pentru a exprima întunericul postmodernității, în timp ce aspectele postmoderniste operează pentru a stabili reperele ontologice și epistemologice care interoghează realitățile etice și morale acceptate, care au fost mult timp subiectul subversiunii gotice”⁶. O asemenea perspectivă extinde selectiv perimetrul literar înspre opere de ficțiune, care explorează crize de identitate, fragmentări ale sinelui, întunecimea psihicului uman, filosofia existenței și a cunoașterii, multe dintre aceste opere nefiind considerate în mod normal ca fiind „gotice”.

Pe de altă parte, Catherine Spooner analizează goticul contemporan ca pe „un set diversificat, vag definit, de convenții narrative și tropi literari”⁷, grație faptului că, încă de la originile sale, goticul a „generat alte genuri, a interacționat cu mișcările literare, presiunile sociale literare au născut alte genuri, au interacționat cu mișcările literare, presiunile sociale și condițiile istorice”. În opinia ei, mai ales postmodernismul, „prin adoptarea genului ficțional, a pastişei, a senzaționalismului și a specta-

6 Ibid., p. 16 [tr.n.]

7 Apud., Ibid., p. 60 [tr.n.]

colului a furnizat un climat mult mai simpatetic pentru resurecția goticului”⁸. O asemenea definiție generoasă a goticului permite o lectură în cheie gotică a unui evantai larg de ficțiuni, de la *Codul lui Da Vinci* la, de ce nu, *Carbon modificat*, romanul lui Richard K. Morgan care ne va interesa analitic în secțiunea a doua a studiului de față. Asta nu înseamnă că toate aceste texte sunt în mod programatic gotice, ci doar faptul că ele conțin anumite elemente derivate din convenția originară a genului, adică anumite urme și mărci ale goticului de pornire, fără ca ele să reprezinte un apanaj strict literar, deoarece – scrie Spooner – „goticul nu a fost niciodată doar un fenomen strict literar. [...] Goticul rămâne o formă culturală incredibil de fertilă și de diversificată. Indiferent dacă este pe MySpace sau la multiplex, goticul continuă să se reinventeze și să fie reinventat atât la palierul producătorului/consumatorului individual, cât și la acela al corporațiilor multinaționale. Goticul reprezintă atât materia primă a filmelor blockbuster, cât și a trupelor underground și a benzilor desenate devenite cult. Acum, mai mult de-

8 Catherine Spooner, *Gothic in the Twentieth Century*, in *The Routledge Companion to Gothic*, ed. by Catherine Spooner and Emma McEvoy, Routledge, London – New-York, 2007, p. 38 [tr.n.]

cât oricând, goticul este imposibil de sintetizat: el se ramifică în noi direcții, răspândindu-se înspre noi teritorii”⁹.

Având în minte potențialul expansiv al goticului, merită să urmărim o formă hibridă care reține din paradigma clasică topoi familiari, precum atmosfera sumbră, violența sexuală sau o geografie urbană dezarticulată, dar care apare ca un amestec de gotic tradițional, science fiction și cyberpunk: cybergothic¹⁰. Entitatea sa centrală, cyborgul, provoacă limitele umanului, șterge distincția dintre oameni și mașini, distruge visul unității originare a universului, deschizându-se înspre viziunea unei lumi lipsite de gen.

O formă mai blândă de interferență între gotic și science fiction, una care nu amenință cu eradicarea vieții organice poate fi găsită, la modul selectiv, în cyberpunk, subgen caracterizat de o proiecție futuristă focalizată pe combinația *low life – high tech* (în formularea

9 Catherine Spooner, *Gothic Media*, in *The Routledge Companion to Gothic*, ed. by Catherine Spooner and Emma McEvoy, Routledge, London – New-York, 2007, p. 195-196 [tr.n.]

10 C. Jodey Castricano, *If a Building Is a Sentence, So Is a Body. Kathy Acker and the Postcolonial Gothic*, in *American Gothic. New Interventions in a National Narrative*, ed. by Robert K. Martin and Eric Savoy, University of Iowa Press, Iowa City, 1998, p. 204

concentrată a lui David Ketterer), ceea ce înseamnă un incredibil avans tehnic (mai ales Inteligență Artificială) și o criză în ordinea socială. Altfel spus, un univers distopic, întunecat, plasat pe o Terra nu foarte îndepărtată în viitor, dar care înregistrează o invazivă transformare a corpului uman. E construit cel mai adesea pe un scenariu detectivistic, cu protagoniști marginali, care acționează *underground*. Strict tehnic, acesta este domeniul de referință al romanului lui Richard K. Morgan, *Altered Carbon (Carbon modificat* în traducerea românească din 2008 realizată de Roxana Brînceanu), și al serialului omonim produs de Netflix în 2018.

Cadrul romanului lui Richard K. Morgan îl reprezintă o lume distopică post-extropianistă, unde visul oamenilor de a deveni nemuritori este posibil grație evoluției științei și a tehnicii. Nemurirea se asigură contra cost, prin stocarea digitală a conștiințelor și descărcarea lor în alte corpuri (naturale, aparținând unor criminali puși la stocare, sintetice, ieftine și efemere, sau clone, versiuni îmbunătățite neurochimic, unele secretând anumite droguri menite să intensifice funcțiile senzoriale), numite „sleeves” în versiunea engleză, „mâneci” în traducerea *ad litteram*, care sunt recipiente, învelișuri pentru iden-

titatea reală. Stocarea se produce pe cipuri implantate în zona cervicală, a căror distrugere echivalază cu moartea adevărată, echivalată cu imposibilitatea transferului datelor personalității într-un alt corp. Logica binară, funcțională atât în gotic, cât și în utopie prezintă și o castă opusă celei ce visează să-și asigure nemurirea contra cost, casta neocatólicilor, reminiscență a catolicilor din zilele noastre, care se organizează tot în jurul Vaticanului și care motivează refuzul de a se reîntrupa prin credința că sufletul merge în rai după moarte, orice reîntrupare fizică ulterioară generând damage.

Într-o societate în care memoria tinde să fie infinit digitizată (adică salvată), sistemul de justiție poate gestiona facil infracțiunile, deoarece el dispune, cel puțin teoretic, de un acces nelimitat la informație. Excepția o constituie, din nou, neocatólicii, care devin victimele sigure ale infracționalității, din moment ce ei nu pot fi reîncarnați („resleeved” în textul original) pentru a depune mărturie. Pentru a stopa această victimizare de castă și, firește, pentru a ține sub control infracționalitatea, ONU (instituție care supraviețuiește și în ordinea intergalactică imaginată în roman) propune Rezoluția 653, menită să permită autorităților să-i reîntrupeze și pe catolici, pentru a dispune de mărturii în caz de crimă.

Revenind la perimetrul contextualizării ficționale a corecției karmice operate de către Richard K. Morgan, observăm că până și închisorile funcționează digital în universul său, deținuții fiind stocați fără corpuri, acestea fiind disponibilizate în vederea folosirii lor în ciclul comercial al reîntrupărilor. Altfel spus, corpul celui intrat în sistemul penitenciar poate fi închiriat sau vândut pentru o nouă întrupare. De un asemenea transfer de conștiință, într-un alt corp decât cel original, beneficiază deținutul Takeshi Lev Kovacs, fost membru al unui grup militar de elită, numit Corpul Mesagerilor, operațional la nivel interplanetar. Takeshi Kovacs este scos la cerere din stocarea penitenciară, descărcat în corpul deloc familiar al unui fost polițist de pe Terra, Elias Ryker și angajat/șantajat de către extrem de bogatul și aproape-nemuritorul magnat Laurens Bancroft să investigheze recenta moarte a acestuia, eveniment clasificat de poliție drept sinucidere. Revenirea la viața organică a lui Takeshi Kovacs se produce în Bay City (corespondentul San Francisco-ului de azi), la ani lumină distanță de ultima sa misiune, care s-a finalizat cu încarcerarea.

Original dintr-o colonie numită Lumea lui Harlan, ex-Mesagerul Takeshi Kovacs are exercițiul

reîntrupărilor succesive, misiunile lui anterioare necesitând constant descărcarea conștiinței sale în diferite corpuri din diferite lumi, operațiune posibilă prin intermediul așa-numitelor centre de download și al transmisiilor spațiale. Însă, dacă pentru un om obișnuit transferul într-un nou corp devine în mod inevitabil traumatic și impune o perioadă de acomodare, pentru un Mesager procesul de adaptare este accelerat grație unui antrenament mental riguros, a cărui eficiență face din Corpul Mesagerilor o categorie exclusă de la orice funcție guvernamentală. În pregătirea acestor forțe de elită se conjugă condiționarea neurochimică, interfețele cyborg, precum și străvechile tehnici psihospirituale care își au originea în Orientul trestre „arhaic”. Toate acestea construiesc o entitate alertă, în care reacțiile primitive sunt convertite în impecabile tehnici evazioniste, o entitate cu un nivel ridicat de adaptabilitate, capabilă să absoarbă rapid toate datele unei noi experiențe, absorbția reprezentând, de altfel, modul de operare fundamental al oricărui Mesager.

„Să te întorci din morți poate fi dificil – ni se spune la începutul primei părți a romanului – În Corpul Mesagerilor te învață să te eliberezi înainte de stocare. Să

te scufunzi în neutralitate și să plutești. Aceasta e prima lecție și antrenorii o sădăsc în tine din prima zi.”¹¹ Neutralitatea e facilitată de credința oarbă în eficiența sistemului de justiție, sintetizată în mantra „Nu-ți fă griji, ei o să stocazeze și asta”¹². Strict tehnic, procesul revenirii la viață pare a fi un simulacru al nașterii naturale, corpul de primire fiind imersat inițial într-un rezervor umplut cu un substitut de lichid amniotic. Consecutiv trezirii în noul recipient, în corpul unei alte persoane, o etapă cu potențial alienant îl reprezintă „stadiul oglindirii”, adică al confruntării reîntrupatului cu imaginea noului său chip, receptat inițial ca pe o alteritate, ca pe ceva străin, ce aparține unei personalități scindate: „În primele câteva momente vezi doar cum cineva te privește printr-o fereastră. Apoi, ca într-o modificare a focalizării, te simți plutind repede în spatele măștii și aderând pe interior cu un șoc aproape tactil. E ca și cum cineva ar tăia un cordon ombilical, numai că, în loc să separe două persoane, diferența dintre ele este aceea care a avut de suferit și acum te uiți la reflecția ta în oglindă”.¹³

11 Richard K. Morgan, *Carbon modificat*, tr. de Roxana Brînceanu, Tritonic, București, 2008, p. 13

12 Ibid., p. 13

13 Ibid., p. 18

În siajul acestei dedublări aliene primare se găsește un fenomen numit respingere psihică integrală, sau fragmentare, manifestat prin senzația că un altul îți locuiește corpul, că persoana din oglindă este altcineva decât tine. Trauma reîntrupării poate fi cumplită, mai ales atunci când situația financiară a unei familii este precară sau când termenii ei de asigurării nu prevăd reîntruparea în corpuri similare cu cel inițial. În acest fel, copiii se pot trezi reîntrupăți în corpuri de bătrâni, iar adulții în trupuri aparținând celui alt sex, recunoașterea devenind extrem de dificilă, atât pentru cei întorși din exilul „carbonului alterat”, cât și pentru membrii familiilor din care ei provin.

Într-o societate polarizată, în care capitalul dictează termenii existenței, nemurirea e posibilă, dar nu universal accesibilă. „Societatea este, a fost dintotdeauna și va fi mereu – a spus Richard K. Morgan –, o structură de exploatare și oprinare a majorității de către o minoritate, prin intermediul unor sisteme de forță politică dictate de o elită, impuse de brute, aflate în uniformă sau nu, susținută de o ignoranță voluntară și de stupiditate din partea celor mulți pe care se bazează

sistemul”¹⁴. Perspectiva e calchiată pe marxism: de altfel, să nu uităm că un teoretician de orientare marxistă, Fredric Jameson, considera că cyberpunk-ul reprezintă „suprema expresie literară a postmodernismului, apoi a însuși capitalismului din faza sa târzie”¹⁵.

Recenzând *Carbon modificat* pentru *The Guardian*, Jon Courtenay Grimwood¹⁶ a fost de părere că romanul lui Richard K. Morgan „se citește ca un roman hipermodern cu vampiri, de vreme ce eroul său se confruntă cu alianța funestă a celor ne(doritori-de) moarte” [un(willing-to-be)dead]. Figura vampirică, a celui ce nu vrea să moară aparține, în acest caz, grupului de elită al „matusalemicilor”, numiți „Meths” în versiunea engleză. Numele derivă din Vechiul Testament, unde Methusaleh, menționat în *Geneza*, 5, 21-27 trăiește 968 de ani, devenind ca atare imaginea standard a longevității. Transformat de Richard K. Morgan în catego-

14 <http://www.saxonbullock.com/2014/04/never-mind-the-cyberpunks-an-interview-with-richard-morgan-2002/> [tr.n.]

15 <https://web.archive.org/web/20150402124654/http://fa.mayfirst.org/articles/Jameson-Postmodernism-cultural-logic-late-capitalism.pdf> [tr.n.]

16 <https://www.theguardian.com/books/2002/may/11/sciencefictionfantasyandhorror> [tr.n.]

rie socială, Methusaleh încorporează ideea longevității biblice, dar nu și suprainstanța ei divină. În vârstă de mai bine de trei secole, magnatul Laurens Bancroft (unul dintre personajele din *Carbon modificat*) beneficiază de o viață practic nelimitată, grație stocului infinit de clone și a unei stocări cibernetice speciale, al cărei program este administrat de PsychSec, un laborator specializat în întreținerea vieții Matusalemicilor. Legați esențial de exces, de nemăsură, Matusalemicii lui Richard K. Morgan încapsulează de pildă potențialitatea proliferantă biblică (unii au zeci de progeneraturi), însă își datorează longevitatea accesului discreționar la tehnologia reîntrupării, dar și unui profil psihologic capabil să suporte implicațiile nemuririi.

Firește, întrebarea este ce se întâmplă atunci când moartea încetează să mai constituie un prag, datorită tehnologiilor de reîntrupare. Un posibil răspuns vine din partea lui Kristin Ortega, locotenent la Divizia Vătămări Organice, versiunea adaptată a criminalisticii actuale: „Dacă trăiești atât de mult, încep să îți se întâmple anumite lucruri. Ajungi să crezi că ești Dumnezeu. Dintr-o dată, oamenii mici, de treizeci, poate patruzeci de ani, nu prea mai au importanță. Tu ai văzut societăți

întregi ridicându-se și decăzând, și începi să te simți în afara tuturor acestor lucruri, nimic nu mai contează cu adevărat pentru tine. Și poate începi să-i strivești pe oamenii aștia ca pe păpădii, dacă ajung sub picioarele tale.”¹⁷

Comparația imediată în interiorul universului imaginat de Richard K. Morgan, îi apropie pe Matusalemicii de IA (Inteligența Artificială), amândouă categoriile împărțind aceeași distanțare discreționară în raport cu umanitatea. Reflectând asupra conduitei și destinului acestei elite, Quell Falconer, instanța înțeleaptă ale cărei lecții traversează reflexiv întregul roman, scrie: *Ei sunt ceea ce cândva consideram zei, agenți mitici ai destinului, inevitabili așa cum Moartea, acel biet țaran muncitor, aplecat peste coasa lui, nu mai este. Biata Moarte, nu mai e un adversar pe măsură pentru atotputernicele tehnologii ale depozitării de date pe carbonul modificat și a recuperării lor. Cândva trăiam terorizați de sosirea ei.*”¹⁸ Dar, poate cea mai clară proclamare a divinității Matusalemicilor îi aparține lui Laurens Bancroft, în versiunea realizată de Netflix: „Dumnezeu este mort! Noi

17 Richard K. Morgan, *Carbon modificat*, ed. cit., p. 87

18 Ibid., p. 401-402

*i-am luat locul*¹⁹. Resortul fundamental al acestui crez nihilist ține de surmontarea morții, a marelui
19 *Altered Carbon*, Netflix, 2017 [tr.n.]

egalizator, responsabil de stăvili-
rea manifestării „*celui mai întune-
cat înger al naturii noastre*”.

Bibliografie

Beville, Maria. *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Rodopi, Amsterdam-New-York, 2009.

Castricano, C. *Jodey If a Building Is a Sentence, So Is a Body. Kathy Acker and the Postcolonial Gothic*, in *American Gothic. New Interventions in a National Narrative*, ed. by Robert K. Martin and Eric Savoy, University of Iowa Press, Iowa City, 1998.

Morgan, Richard K. *Carbon modificat*, tr. de Roxana Brînceanu, Tritonic, București, 2008.

Spooner, Catherine. *Gothic in the Twentieth Century*, in *The Routledge Companion to Gothic*, ed. by Catherine Spooner and Emma McEvoy, Routledge, London – New-York, 2007.

Spooner, Catherine. *Gothic Media*, in *The Routledge Companion to Gothic*, ed. by Catherine Spooner and Emma McEvoy, Routledge, London – New-York, 2007.

Natura cinematografeiei Steampunk

MAGDALENA GRABIAS

Înspirat de noile posibilități aduse de
Revoluția Industrială și botezat aproape
un secol și jumătate mai târziu ca „Steampunk”,
fenomenul se manifestă într-o paletă largă de
domenii, incluzând arta, moda, literatura și fil-
mul. În prezent, termenul este adesea folosit
pentru a descrie subcultura bazată pe interesul
în retro-futurism, care se referă cel mai adesea
la textele media vizuale pop-culturale și este în
primul rând afișat în moda pseudo-victoriană
și sărbătorit în timpul convențiilor și întâlniri-
lor tematice.

În literatură, Steampunk este un sub-gen
al science-fiction-ului, care include imaginile
mașinilor industriale cu aburi, estetica futuris-
tă a modei victoriene și cuprinde fanteziile și vi-
ziunile viitoarei lumi post-apocaliptice. Prin ur-
mare, ficțiunea Steampunk deseori elaborează
o istorie victoriană alternativă bazată pe fante-
zie și, ca atare, uneori este menționată ca „neo-
victoriană”. Tehnologia și industrializarea sunt
un determinant al ficțiunii Steampunk la fel de

frecvente precum monștri și elemente ale supranaturalului. Astfel, Steampunk reprezintă un gen hibrid, care derivă din science-fiction și care combină caracteristicile esențiale ale genului fantasy și ale horrorului gotic.

Termenul „Steampunk” a fost inventat de scriitorul K.W. Jeter în 1987, într-o scrisoare adresată unei reviste science-fiction, denumită *Locus*, în căutarea unui nume propriu pentru lucrările de literatură scrise în stilul descris mai sus. Cu toate acestea, precursorii ficțiunii speculative Steampunk includ autori din secolul al XIX-lea, specializați în romane științifice, precum Mary Shelley și romanul ei gotic *Frankenstein, sau Prometheus modern* (1818), ori post-apocalipticul *Ultimul om* (1826); Jules Verne, *Douăzeci de mii de leghe sub mare* (1870) și alte romane; și H. G. Wells, cu celebrul său *Mașina timpului* (1895) și *Războiul Lumilor* (1897). Mai târziu, stilul a fost reînviat în anii 1950 de către autori precum Mervyn Peake, cel mai cunoscut pentru *Titus singur* (1959) și Michael Moorcock cu a sa lucrare *Războinicul aerului* (1971).

Una dintre caracteristicile principale Steampunk-ului este fascinația pentru tehnologie, care își găsește rădăcinile în peisajul în continuă și rapidă dezvoltare al

erei revoluției industriale. Pentru Shelley, Verne și Wells, transformarea a fost reală și s-a întâmplat înaintea ochilor lor. Prin urmare, subiecții ar declanșa în mod firesc un interes și ar provoca un răspuns artistic. În scrierile timpurii, mașinăriile au fost prezentate, mai degrabă, ca fiind încă relativ inocente și servind progresului, și nu ca o amenințare pentru omenire. Cu toate acestea, vizionarii nu s-au abătut de la explorarea pericolelor, așa cum este sugerat în prima ediție a revistei science-fiction “Steampunk Magazine”: “Mașinăriile Steampunk sunt reale, respiră, tușesc, se zbat și zdruncină părți ale lumii. Nu sunt zânele intelectuale ale matematicii algoritmice, ci manifestările masive ale mușchilor și ale minții, descendența transpirației, a sângelui, a lacrimilor și a iluziilor. Tehnologia Steampunk este naturală; se mișcă, trăiește, îmbătrânește și chiar moare¹. O astfel de imagine „umanizată” a mașinăriilor și a dezvoltărilor tehnologice a fost folosită de Jules Verne pentru a glorifica posibilitățile deplasărilor și explorărilor de lungă distanță.

¹ The Catastrophe Orchestra and Arts Collective (NYC), “What Then, Is Steampunk? Colonizing the Past So That We Can Dream the Future” in *Steampunk Magazine*, (Strangers in a Tangles Wilderness, 2007), p. 4.

Un elefant mecanic propulsat de energia aburilor a fost mijlocul de transport din India². Trenurile cu aburi și baloanele cu aer cald au permis oamenilor să călătorească liberi în întreaga lume. Pentru Wells, construcția fictivei mașini a timpului a fost rezultatul unei atitudini pozitive față de știință și față de dezvoltarea tehnologică, dar și o modalitate de a sprijini ideea progresului mondial. Astfel de povești au fost adesea adaptate în filme, oferind fenomenului o atracție vizuală suplimentară.

În două versiuni cinematice ale filmului *The Time Machine (Mașina Timpului)* al lui Wells - filmul din 1960, regizat de George Pal, și versiunea din 2002, regizată de Simon Wells, imaginile Steampunk sunt evidente încă din primele cadre. Ambele filme prezintă un tânăr om de știință, care reușește să construiască o mașină, care să le permită să călătorească în timp. De-a lungul ambelor povești, bărbații sunt determinați să călătorească în viitor și să experimenteze viața în civilizațiile post-apocaliptice. În ambele cazuri, după complotul romanului inițial al lui Wells, oamenii nu reușesc să creeze o societate utopică, iar lumea este condusă de

² See: Jules Verne, *The Steam House*, originally published in France by Pierre-Jules Hetzel in 1880.

forțe primitive, care se concentrează doar pe supraviețuire.

Este vorba de realitatea secolului al XIX-lea din Londra, pe de-o parte, și a New York-ului, pe de altă parte, care este plină de imagini Steampunk, iar în ambele filme sugerează progresul, dezvoltarea pozitivă și glorificarea puterii științei și a minții umane. Casa și biroul lui George Wells (Rod Taylor), protagonistul versiunii din 1960, sunt echipate cu mașinării de diferite tipuri, incluzând lămpi moderne de design futurist și o colecție impresionantă de ceasuri, care umple camerele cu sunetul lor continuu de tic-tac, semnificând cruzimea trecerii timpului. Laboratorul omului de știință, totuși, promite victoria asupra timp. Camera este plină de obiecte, unelte, fiole și piese de schimb ale mașinăriilor. Culorile întregului film, dar mai ales secvențele din secolul al XIX-lea, sunt culori calde-sepia, precum cafeniu și roșu deschis – caracteristice stilului Steampunk și care creează atmosfera retro și progresul, combinate. În interiorul acestui laborator vedem pentru prima oară mașina timpului. O construcție ciudată a știfturilor, a izvoarelor și a pârgھیilor, un scut circular masiv de aramă și, obligatoriu, un scaun din piele purpurie constituie o idee din secolul

al XIX-lea privind modernitatea și designul futurist. Laboratorul și viziunea mașinii timpului revin relativ neschimbate în versiunea din 2002 a povestirii. Cu toate acestea, în timp ce laboratorul este completat doar cu tablouri, care prezintă numeroase ecuații matematice, mașina în sine, deși păstrată în stilul Steampunk din filmul precedent, este mult mai mare, mai complexă și la un alt nivel de construcție.

The Time Machine (Mașina timpului) prezintă un motiv intrinsec al ficțiunii retro-future, și anume o figură a unui „om de știință nebun”. Prototipul omului de știință nebun este creditat lui Mary Shelley și doctorul ei Frankenstein, personajul din romanul său eponim din 1818. Frankenstein era un om de știință excentric, cu o minte care nu se limita la granițele posibilului. Ambiția, hotărârea și abilitatea lui de a vedea dincolo de realism și de tangibil au dus în cele din urmă la succesul eforturilor sale de a crea viață din moarte și, cu ajutorul forțelor naturii și a mașinilor avansate, să animeze o creatură construită din carne umană moartă. Faimosul monstru al lui Frankenstein este un personaj complex și aproape la fel de controversat și evaziv din punct de vedere moral precum creatorul său. Cu toate acestea, povestea lui Shelley

rămâne o chintesență a științei fictive timpurii și a fanteziei care speculează posibilitățile alternative și puterea științei. Motivul omului de știință nebun, capabil să treacă de limitele rațiunii, reapare în numeroase opere de ficțiune, fără a exclude filmul.

Interesant este că aceste caracteristici ale oamenilor de știință nebuni rămân practic neschimbate în majoritatea ofertelor media vizuale. Așa cum se sugerează în *Steampunk Bible*: „pentru Verne, oamenii de știință necinstiți au fost indivizi care s-au supărat din cauza aroganței lor excesive și a puterii imaginației lor. Pentru Wells oamenii de știință necinstiți ar putea fi cu adevărat aroganți, dar convingerile lor cu privire la importanța progresului științific au fost împuternicite de națiuni întregi și sprijinite de societate.”³ Această nevoie socială, combinată cu ambițiile individuale ale minților științifice, a dus la o serie de oameni de știință nebuni. Acesta este și cazul adaptărilor și interpretărilor ulterioare ale romanului lui Shelley, unde nebunia oamenilor de știință variază în profunzime și intensitate.

³ VanderMeer, Jeff and S. J. Chambers (ed.), *The Steampunk Bible. An Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Goggles, Mad Scientists, and Strange Literature*, New York: Abrams Image, 2011, p. 19.

te. Motivul folosit și în alte filme Steampunk, cum ar fi, de exemplu, *The League of Extraordinary Gentlemen (Liga Domnilor Extraordinari)* din 2003, regizată de Stephen Norrington.

Bazat pe seria cărților de benzi desenate ale lui Alan Moore și Kevin O'Neill, *Liga Domnilor Extraordinari* este un film de aventură și acțiune Steampunk, care prezintă teme încrucișate și adună numeroase personaje fictive, cunoscute prin proiectele literare victoriene proeminente. Un grup de supereroi dotați cu puteri extraordinare sau supranaturale se formează pentru a lupta împotriva unei organizații teroriste, condusă de Fantom (Richard Roxburgh), care amenință securitatea și pacea internațională. Pe baza cărților lui Jules Verne, H.G. Wells, Bram Stoker, Sir Arthur Conan Doyle, H. Rider Haggard, Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson, Edgar Allan Poe, Gaston Leroux, Mark Twain și alții, Liga este alcătuită de Allan Quatermain (Sean Connery), Capitanul Nemo (Naseeruddin Shah), Mina Harker (Peta Wilson), Omul invizibil (Tony Curran), Dorian Gray (Stuart Townsend), Tom Sawyer (Shane West) și Dr. Jekyll / Hyde (Jason Flemyng). Fiecare dintre personaje păstrează trăsăturile originale prezentate în cărți, cu mici variații

– de exemplu, Mina Harker, după evenimentele descrise în *Dracula* lui Bram Stoker, este acum un vampir de sex feminin.

Setat la sfârșitul secolului al XIX-lea, filmul are o stilistică Steampunk îmbogățită de viziunile mașinariilor futuriste, incluzând armele moderne (tancuri, arme și arcuri încrucișate), un fonograf capabil să înregistreze vorbirea și să transfere sunete dăunătoare ascunse, care pot declanșa o bombă, precum și faimosul Nautilus, un submarin al căpitanului Nemo, și un automobil – care seamănă mai mult cu echipamentul grandios al lui James Bond, creat de Ian Fleming, decât de invențiile din secolul al XIX-lea. Ambele vehicule posedă abilitatea de a se transloca cu o viteză excepțională, sunt echipate cu numeroase dispozitive extraordinare care, în cele din urmă, salvează eroii de la eșec. Motivul unui om de știință / inventator / doctor nebun poate fi în acest caz atribuit mai multor persoane, deoarece, din necesitate, cei mai mulți membri ai Ligii stăpânesc arta de a depăși limitele posibilului, prin încorporarea ideilor de viață și transformarea lor în obiecte fizice de confort și/sau siguranță.

O astfel de abordare este recurentă în alte filme fantastice de aventură, în care aerna-

ve și roboți fantastici cu formă de Zeppelin tind să ajute omenirea. Aceste lucrări reflectă moda și aventura romantică în desfășurare cu imaginile Steampunk și cu tehnologiile „depășite și din stilul baroc”⁴. Cu toate acestea, nici retro-futurismul nu scapă de critică. Numeroase filme Steampunk tratează subiectul unei industrializări rapide, cu ambiguitatea care reflectă preocupările clasei muncitoare victoriene. Realitatea urbană de la începutul secolului descrie adesea membrii diferitelor profesii și pictează imaginea anxietății sociale și a nemulțumirii față de situația actuală, care amenință să înlocuiască forța umană cu mașinăriile, lăsând astfel muncitorii fără locuri de muncă și fără siguranța venitului de bază. Analiza negativă a situației și critica ascuțită a condiției sociale sunt exprimate în mod deschis, subliniind accidente industriale recurente și alte dezavantaje ale lumii puternic industrializate. De aceea, în timp ce stilistica Steampunk rămâne atractivă vizual și amintește de visurile și viziunile retro-futuriste, precum și de dorința umană de a progresa „pozitiv”, tonul textelor Steampunk poate, de asemenea, să exprime ambiguități în privința unor aspecte, precum

4 Ibid., p. 53.

moralitatea și critica îndreptată spre realitatea distopică, care pune soarta unui individ în mâinile magnaților industriali și a mașinăriilor inumane.

O serie de filme și emisiuni TV Steampunk se întorc cu nostalgie către ficțiunea literară din secolul al XIX-lea și explorează cu îndoielă subiectele comune literaturii gotice și ale horror-ului. Personajele și monștrii, supranaturale iconice, devin romantizați și revigorați din nou pe ecran, și în acest proces dobândesc adesea o nouă imagine Steampunk sau un cadru retro-futurist. În timp ce unii critici botează această ramură a ficțiunii speculative ca *Gaslight Fantasy*, alții sunt înclinați spre nume alternative pentru fenomen. Printre altele, termenul „Steamgoth” a fost inventat de James Richardson-Brown, pentru a se referi la „expresia Steampunk a fanteziei și a groazei cu o înclinare mai sobră”⁵. Spre deosebire de cultura Cyberpunk, concentrată pe inteligența artificială, pe tehnologia înaltă și pe cibernetică și, de obicei, stabilită în distopii post-industriale futuriste, Steamgoth se concentrează asupra trecutului – cel mai adesea era victoriană sau edwardiană, și oferă viziuni

5 Richardson-Brown, James (2008). "Steampunk - What's That All About". *The Chronicles*. 2 (9). p. 10.

sentimentale ale trecutului percepute dintr-o perspectivă futuristă. Deși întunericul și amenințarea cu care se confruntă industrializarea prost aplicată este prezentă în ambele, cyberpunk în film este considerat mai aproape de stilistica estetică și tematică a *filmului noir*, în timp ce Steampunk poartă conotații gotice.

Peisajul industrial și subiectul anxietăților omenești și al neîncrederii față de lumea în rapidă schimbare formează premisele *Ligii Domnilor Extraordinari*. Filmul constituie o poveste Steampunk, care adună în mod obișnuit, într-un univers cinematografic, multe dintre personajele emblematice victoriene gotice și horror. Cu toate acestea, filmul prezintă o abordare puțin diferită pe tema monștrilor și a supranaturalului. Domnii, adunați împreună pentru salvarea lumii, sunt descriși ca supereroi în căutarea scopului comun, indiferent de situația lor originală. În conformitate cu titlul filmului, toți membrii Ligii au puteri supranaturale sau extraordinare. Majoritatea, însă, scapă de o etichetă univocă a unui monstru. Un vampir de sex feminin, Mina Harker, Dorian Gray – un nemuritor cu sufletul prins într-un tablou, Omul Invizibil și chiar dr. Jekyll/Hyde, care suferă în mod

regulat de transformări violente, sunt capabili de fapte eroice în numele binelui, în ciuda puterii lor supranaturale. Chiar dacă Dorian Gray se dovedește a fi un trădător și un aliat al lui M, o combinație surprinzătoare dintre șeful lui James Bond și profesorul lui Conan Doyle, James Moriarty, el este portretizat mai mult ca un om care rămâne un monstru cu sânge rece. Universul cinematografic, menținând, în același timp, elementele și motivele necesare pentru Steampunk, nu este la fel de întunecat ca majoritatea clasicilor gotici. Prin urmare, *Liga* ar trebui să fie considerată un exemplu al filmelor de aventuri Steampunk, care urmărește să distreze mai degrabă prin jocul cu convenția gotică, decât să sperie spectatorul.

Un anumit tipar al Steampunk-ului cinematografic se ivește. Acesta este adesea stabilit într-un mediu industrial al secolului al XIX-lea și adesea umplut cu monștri și creaturi supranaturale. Universul umbrat oferă tradiția unor motive literare alternative sau dezvoltate, reunind personaje din moștenirea gotică și motive de obsesie, nebunie, ocultism, moarte și decădere, trezirea puterilor supranaturale, încălcarea lumii celor vii și legătura inseparabilă cu tărâmul morților. În mod frecvent, combină credințele

diferitelor culturi, religii și mistere ale lumii antice, exprimând, în același timp, critica lumii industriale contemporane și a afacerilor sale. Filmele ulterioare constituie speculații în stilul Steampunk, privind pericolele și amenințările industrializării, precum și luarea în considerare a posibilităților pozitive pentru oamenii aflați pe marginea apocalipsei cauzate de exploatarea neatentă a surselor și științelor accesibile, precum și de nerespectarea forțelor dincolo de înțelegerea noastră. Cu toate ace-

tea, deși cinematografia Steampunk se ocupă adesea de subiecte serioase, este de obicei considerată ca fiind pură distracție. Într-adevăr, estetica Steampunk pare a fi principala sursă de atracție pentru spectatori. Dar chiar și așa, la o privire mai atentă, cinematografia Steampunk oferă o combinație fascinantă între stilistica vizuală unică și o perspectivă profundă asupra psihicului uman.

*Traducere din limba engleză
de Alice Nedelea*

Bibliografie

Richardson-Brown, James, „Steampunk - What's That All About”. *The Chronicles*. 2 (9), 2008.

The Catastrophone Orchestra and Arts Collective (NYC), “What Then, Is Steampunk? Colonizing the Past So That We Can Dream the Future” in *Steampunk Magazine*, Strangers in a Tangles Wilderness, 2007.

VanderMeer, Jeff and S. J. Chambers (ed.), *The Steampunk Bible. An Illustrated Guide to the*

World of Imaginary Airships, Corsets and Goggles, Mad Scientists, and Strange Literature, New York: Abrams Image, 2011.

Filmografie

The League of Extraordinary Gentlemen, regizat de Stephen Norrington, USA: 20th Century Fox, 2003.

The Time Machine, regizat de George Pal, USA: MGM, 1960.

The Time Machine, regizat de Simon Wells, USA: Warner Bros. Pictures, 2002.

Vampirul sintetic - scânteii, lilieci și sânge în reprezentarea vampirului din secolului al XXI-lea

SORCHA NÍ FHLAINN

Vampirul a fost întotdeauna un personaj care putea să exprime atât reflecția asupra condiției umane, cât și o viziune politică sugerată prin diferite moduri de expresie artistică, în literatură, film sau alte manifestări culturale. În ultimii ani, vampirul postmodern (vampirul ca personaj central al propriei narațiuni) a devenit din ce în ce mai asociat cu președinții americani și cu perspectivele politice ale acestora. Într-adevăr, așa cum a sugerat Nina Auerbach în cartea sa de succes, *Our Vampires, Ourselves* (1995), vampirul și președintele sunt creații simbolice simbiotice, reflectând și atrăgând puterea și privirea publicului și generând anxietăți contemporane și crize culturale. De la începutul mileniului nostru, narațiunile cu vampiri s-au îndreptat spre o retorică dominată de facțiuni războinice, narațiuni despre invazie și construcții religioase fundamentale, reflectând în mod simbolic președințiile lui George W. Bush (2001-2009) și Barack Obama (2009-2016). Președinția lui Bush s-a desfășurat cu

sprijinul comunității evanghelice și a implicat interzicerea cercetării științifice în domeniul celulelor stem și continuarea războiului împotriva terorismului în regiunea Golfului; ecranizările post-moderne despre vampiri de asemenea urmăresc parcursuri narative similare în filme precum trilogia *Blade* (1998; 2002; 2004), *Dracula 2000* (2000), *Van Helsing* (2004), *30 Days of Night* (2007), *I am Legend* (2007), *Teeth* (2008), și *Twilight Saga* (2008; 2009), înainte de ecranizările TV *True Blood* (2008-13).

Acest articol explorează diferitele moduri în care vampirul a evoluat în timpul primei președinții a secolului XXI și analizează natura sintetică a vampirilor, care reflectă politicile interne și internaționale ale președinților George W. Bush și Barack Obama. În abordarea critică a acestor texte și a evoluției politice în timpul primei președinții a noului mileniu, ideea centrală a acestei lucrări este aceea că vampirii și președinții își continuă legăturile simbiotice ca întruchipări sinergice ale istoriei socio-culturale americane. Acest articol este extras dintr-un studiu de dimensiuni ample despre relația dintre vampir și președinția americană, implicațiile gotice ale acestui raport și imaginea vampirului

ca o reflecție a barometrului politic, dar și ca o sursă continuă de fascinație pentru public.

Angoasa de sfârșit de mileniu și războaiele culturale

Incertitudinile și temerile care au dominat spațiul cultural în secolul al XXI-lea își au în mare parte sursa în atacul terorist din 11 septembrie 2001, în imaginile transmise în direct, în întreaga lume, pentru ca publicul să le privească cu groază. Aceste secvențe vor rămâne probabil sugestive pentru prima decadă a noului secol. Potrivit romancierului și criticului Martin Amis,

A fost apariția celui de-al doilea avion, care plana asupra Statuii Libertății: acesta a fost momentul definitoriu ... Avionul acela părea viu, galvanizat cu răutate și cu totul străin. Pentru mii de oameni din Turnul de Sud, al doilea avion a însemnat sfârșitul. Pentru noi, ivirea lui a însemnat începutul viitorului.¹

11 septembrie a devenit un catalizator, care a marcat peisajul

¹ Martin Amis. "The Second Plane" *The Guardian*, September 18th 2001. Rpt in Martin Amis *The Second Plane: September 11: 2001-2007*. London: Jonathan Cape, 2008. p. 3

politic și cinematografic american - vampirul, fidelă oglindă culturală, se întoarce ca o fantomă care expune anxietățile sociale, temerile legate de știință, de hibriditatea tehnologică, dar și ca simbol al credințelor religioase, în texte literare precum *Twilight* de Stephanie Meyer.

Corpul vampiric ca text, din 2001, permite o recapitulare a retoricii divizate, încărcate politic: vampirii din cinematografie se împart în manifestări variate ale anxietății socio-culturale, incluzând vampirul ca rădăcină satanică a răului (în *Van Helsing* și *Dracula 2000*); un rezultat hibrid oribil al științei, reflectând probleme rasiale (în trilogia *Blade*); și, spre finalul președinției lui Bush, ca o metaforă a castității, purității și îndochinării în saga *Twilight*, sau antiteza acestora în serialele HBO *True Blood*. Vampirul în timpul acestor perioade culturale scurte, dar turbulente, își schimbă în mod dramatic identitatea pentru a oglindi primele două președinții americane ale secolului al XXI-lea.

Corpul vampirului, ca agent al binelui și al răului la începutul mileniului, a fost ilustrat în mod activ în film și în televiziune, vampirismul fiind interpretat mai degrabă ca o nenorocire, decât ca o condamnare veșnică. Vampirii pot să fie loiali anumitor puteri corpora-

tiste (*Blade 2*) sau pot lupta împotriva acestora (*Angel*). În special în cazul filmului *Blade* (1998), vampirul supererou își folosește puterea de războinic și autodeterminarea pentru a învinge răul și își suprimă dorința de a se hrăni cu sânge uman, pe care îl înlocuiește cu produse chimice sintetice.

Cu toate acestea, cele mai multe narațiuni cu vampiri din anii 2000 au avut ca temă dorința de putere, descriind secte vechi și organizații, și prezentând vampirul ca un personaj care trebuie să distrugă răul ce emană din interiorul comunității. Aceste secte și organizații de vampiri nu sunt întotdeauna primitive; în urma unor evoluții semnificative în biologie, în tehnologie și industria de armament, în epoca de cartografiere a genomului uman, a clonării și modificării genetice, știința însăși este o platformă în care vor fi purtate în mod constant bătălii importante. Abordarea lui John J. Jordan privind dezvoltarea CGI în cinematografie, care permite vampirului să devină un vampir-cyborg, are o relevanță semnificativă aici, deoarece vampirul se modifică dintr-o stare organică, carnală și sanguină într-un mecanism generat și regenerabil. Jordan afirmă că în *Blade* (1998) „misticismul este marginalizat și devalorizat, iar știința este adusă

în prim plan pentru a ocupa centrul vacant”.² [sic] Stacey Abbott, dezvoltând ideile din eseul lui Jordan, afirmă că vampirii „nu mai sunt definiți de limitele corpului lor, dar sunt deseori capabili să le depășească și să le redefinescă după voința lor ... vânătorii de vampiri îmbrățișează tehnologia, în timp ce vampirii ajung să o întrupeze, deoarece ei se transformă, atât din punct de vedere narativ cât și din punct de vedere estetic, în vampiri cyborg ...”³

Cu toate acestea, vampirii din secolul al XXI-lea folosesc știința ca armă finală, pentru a-și răspândi un set special de credințe sau de a-și extinde imperiul amenințat. Tehnologia este folosită ca armă de distrugere a inamicului atât de către vampiri, cât și de ucigașii acestora, deși retorica religioasă a salvării și a damnării rămân prezente. În ciuda evoluției tehnologice și a abandonării treptate a accesoriilor religioase de către vânătorii de vampiri în favoarea armelor moderne, semnele discursului religios rămân la nivelul semnificației. În timp ce *Dracula 2000* (2000) trece peste secolul

² John J. Jordan. “Vampire Cyborgs and Scientific Imperialism: A Reading of the Science-Mysticism Polemic in *Blade*”. *Journal of Popular Film and Television*. Vol. 27, Issue 2, 1999. p. 10

³ Stacey Abbott. *Celluloid Vampires*. p. 198

al XX-lea, sărind de la 1897 direct la 2000, *Van Helsing* (2004) revine și revizuieste peisajul victorian prin reprezentări culturale populare specifice acelei perioade, create în secolul al XX-lea prin intermediul filmului, și forțate acum într-o narațiune hiperbolică ce oglindește episoade glorioase din cinematografia *Universal* din anii 1930. Știința, ficțiunea și supereroismul se combină în *Van Helsing* în încercarea de a cuprinde toate narațiunile gotice majore ale secolului al XIX-lea prin intermediul tehnologiei ecranului secolului XXI, în mare parte prin extinderea artificială a granițelor vampirului și construirea sceneilor pe întregul ecran prin folosirea programului Chroma Keying (ecran albastru / verde). *Dracula* lui Richard Roxburgh se concentrează pe „triumful științei asupra lui Dumnezeu!”⁴ într-un film care combină trei texte gotice de groază proeminente - *Dracula*, *Frankenstein* și *Wolf Man* - și revizuieste în mod conștient imaginile clasice din filmele horror *Universal*, într-un exercițiu metatextual ce rescrie și sintetizează cele trei narațiuni într-un film *blockbuster* de vară.

În multe privințe, *Van Helsing* este o întoarcere la goticul imperi-

⁴ *an Helsing*. Dir. Stephen Sommers, Universal Pictures, 2004.

al; abandonarea distincțiilor academice și a vicleniei lui Van Helsing în favoarea unui costum în stil Indiana Jones, a forței fizice și atitudinii mercenare redefinesc personajul îmbrăcat cu costumele eroului american de film. Superioritatea sa morală este garantată de încrederea pe care i-o acordă cardinalii Vaticanului și este sugerată de noul său nume creștin, Gabriel, mâna dreaptă a lui Dumnezeu. Johan Höglund interpretează filmul *Van Helsing* ca o narațiune despre Războiul împotriva Terorii, deoarece Dracula este caracterizat ca anticrist și terorist.

Narațiunea gotică a concretizat din nou o imagine fantomatică a situației istorice actuale construite de către discursul american, neoimperialist. Dracula în *Van Helsing* este un anticrist care amintește în mod clar de reprezentarea populară atât a lui Saddam Hussein, cât și a lui Osama bin Laden. Ca și bin Laden ... și Saddam Hussein până de curând, Dracula se ascunde cu lașitate de justiția pe care Van Helsing intenționează să o pună în aplicare ... La fel cum se spune despre bin Laden sau cum se zvonea despre Hussein, Dracula pune la cale distrugerea lumii civilizate prin

legiunea sa de vampiri.⁵

În continuare, Höglund examinează peisajul României imaginare în film, asociindu-l cu invazia Afganistanului de către forțele americane în cadrul Operațiunii *Enduring Freedom*:

Este mai degrabă o imagine a unor Balcani arizi și reci, sau poate a Afganistanului, cu nativi ostili și suspicioși, care sunt mai puțin amuzați la sosirea lui Van Helsing ... care se bazează pe progresele tehnologice ale societății industrializate occidentale. Proiectul său este similar unei operațiuni *Enduring Freedom* în România, un proiect care, după cum se dovedește, este legat de supraviețuirea întregii lumi, deoarece contele intenționează să umple lumea cu propriile sale arme de distrugere în masă.⁶

Căutând monștri pe care să-i distrugă, vânătorii de vampiri din narațiunile de la începutul secolului al XXI-lea sunt alimentați cu reacții monstruoase la războiul cultural și la atentatul terorist

⁵ Johan Höglund. “Gothic Haunting Empire” in Maria Holmgren Troy, Elisabeth Wenno (eds). *Memory, Haunting, Discourse*. Karlstad, Sweden: University of Karlstad Press, 2005. p. 251

⁶ *ibid.* p. 251

din 11 septembrie: tensiunile rasiale și stigmatizarea străinului se ivesc în peisajul filmelor horror, iar elemente noi, precum dorința de răzbunare, influențată de fanatismul religios, armamentul teh-

nologic și facțiunile războinice își fac apariția pe terenul goticului.

Traducere din limba engleză de **Marius-Mircea Crișan**

Bibliografie

Abbott, Stacey. *Celluloid Vampires: Life after Death in the Modern World*. Austin: University of Texas Press, 2007.

Amis, Martin. "The Second Plane" *The Guardian*, September 18th 2001. Rpt in Martin Amis *The Second Plane: September 11: 2001-2007*. London: Jonathan Cape, 2008.

Höglund, Johan "Gothic Haun-

ting Empire" in Maria Holmgren Troy, Elisabeth Wenno (eds). *Memory, Haunting, Discourse*. Karlstad, Sweden: University of Karlstad Press, 2005.

Jordan, John J. "Vampire Cyborgs and Scientific Imperialism: A Reading of the Science-Mysticism Polemic in *Blade*". *Journal of Popular Film and Television*. Vol. 27, Issue 2, 1999.

Van Helsing. Dir. Stephen Sommers, Universal Pictures, 2004.

De la prădători la oameni - O imagine a vampirilor postmilenari în cinematografie și televiziune

MAGDALENA GRABIAS

Fascinația față de vampiri a fost popularizată în literatura europeană din secolul al XIX-lea de poeți precum Johan Wolfgang Goethe și Lord Byron, reflectând interesul perioadei romantice pentru fantezia supranaturală. Una dintre primele referiri la vampiri în proză este atribuită lui John William Polidori, care, într-o ediție din 1819 a revistei *New Monthly Magazine*, a publicat narațiunea *The Vampyre - A Tale*, care este acum considerată prototipul genului modern al literaturii despre vampiri.

În narațiunea sa, Polidori schițează portretul vampirului arhetipal: frumos, fermecător, fascinant și înzestrat cu puteri întunecate, care îl ajută să-și seducă victimele și să-și îndrepte voința spre scopuri sinistre. Acest model a fost folosit în numeroase texte literare și mai târziu a fost acceptat ca o „normă” în jurul căreia a fost creat un set de trăsături ce caracterizează vampirii, atât în filme cât și în alte specii ale culturii populare. Cu toate acestea, renumele lui Polidori a fost depășit de cel al lui Bram Stoker și al romanului său din 1897, *Dracula*.

Romanul lui Stoker este probabil cel mai renumit exemplu de ficțiune vampirică, o narațiune care, până de curând, a servit drept model pentru alte texte de acest gen. Spre deosebire de reprezentările est-europene ale vampirului, personajul Dracula creat de Stoker seduce prin farmec aristocratic și maniere. Aceste caracteristici l-au transformat rapid într-unul dintre cele mai fascinante personaje fictive din istoria groazei. Secolul al XX-lea a adus zeci de versiuni cinematografice ale lui Dracula, în care se poate observa o transformare surprinzătoare a personajului principal.

În filmul *Nosferatu: O simfonie a groazei* (1922) a regizorului expresionist german FW Murnau, Conte Orlok (Dracula, interpretat de Max Schreck) este descris ca o creatură rece și calculată, lipsită de emoție umană, urmându-și instinctele naturale. Această ecranizare introduce, de asemenea, unele dintre cele mai recunoscute coduri vizuale, simboluri și imagini ale genului horror. *Nosferatu* este prezentat ca o figură grotescă, cu corpul distorsionat, cu fața palidă, cu ochi morți, cu dinți și unghii ce par a fi cu colți și gheare de prădător, evocând astfel un sentiment copleșitor de dezgust și frică. Toate acestea lasă publicului puțin loc pentru compasiune sau identificare cu personajul principal.

În versiunea lui Tod Browning, Hollywood 1931, Dracula interpretat de Bela Lugosi nu mai este doar un cadavru înfricoșător, care se întoarce la ruinele unui castel abandonat. Este un aristocrat frumos, atrăgător, cu maniere rafinate. Acestea sunt atributele fizice, pe lângă puterea vampirului de a-și hipnotiza victimele, care duc la sentimente de simpatie, chiar la identificarea publicului cu acesta. Din punct de vedere moral, faptele lui rămân intrinsec greșite în raport cu sensibilitatea umană. Cu toate acestea, Dracula interpretat de Lugosi rămâne o „creatură a nopții” abominabilă și un afront adus naturii, în ciuda carismei sale incontestabile.

De-a lungul deceniilor, peisajul filmelor horror cu vampiri este dominat de identitatea celui mai faimos vampir din istorie. O schimbare vizibilă a modelului apare în versiunea din 1992 a lui Francis Ford Coppola, în care Dracula dobândește numeroase trăsături umane, dezvăluite într-o serie de circumstanțe tragice, care îi justifică transformarea într-un vampir și acțiunile sale. Vlad Dracula (Gary Oldman) se întoarce acasă după un război victorios împotriva turcilor, însă descoperă că soția lui iubită (Winona Ryder) s-a sinucis după ce a primit informații false despre moartea sa. Cuprins de disperare, Dracula renunță la Dum-

nezeu și promite să jure supunere față de forțele întunericului, dacă îl vor ajuta să răzbune moartea soției sale. Secole mai târziu, el crede că reîncarnarea soției sale este logodnica unui tânăr om de afaceri, care îl vizitează în castelul din Transilvania. Convingerea lui Dracula conduce la o serie de evenimente în care îl vedem descris nu numai în rolul familiar al contelui frumos, supranatural, ci și ca un războinic crud și romantic, tragic, în căutarea disperată a unei iubiri pierdute de mult timp. Acțiunile sale sunt, prin urmare, conduse și temperate, atât de natura vampirică, cât și de sentimentele sale „înnăscute”. Cu toate acestea, spre deosebire de predecesorii săi, Dracula lui Coppola niciodată nu pune la îndoială identitatea sa de vampir; nici nu se luptă cu instinctele sale. Viața și alegerile sale sunt numai ale lui. Datorită acestei dimensiuni romantice, publicul poate să empatizeze cu personajul, percepându-l ca un erou tragic și romantic.

În adaptarea din 1994 a romanului lui Anne Rice *Interviu cu un vampir* se intensifică latura „umanizată” a vampirului. La prima vedere, narațiunea este structurată după modelul clasic. Un tânăr afectat de moartea prematură a fratelui său este mușcat de Lestat (Tom Cruise), un vechi vampir care îl vede pe Louis (Brad Pitt) ca posi-

bil partener. Cu toate acestea, în curând, Louis devine chinuit de dileme morale care nu sunt împărtășite de „maestrul” său, Lestat. El își păstrează sensibilitățile umane, în mod special, umanitatea, precum și un puternic simț al moralității și al codurilor de etică. El se percepe ca o fiară și se răzvrătește prin nevoia lui de a se hrăni cu carnea umană. Cu toate acestea, încercările sale de a se hrăni doar cu sânge de animal nu reușesc, iar personajul este lăsat să mediteze la lipsa de obiectivitate a vieții sale și a urii sale de sine. Perspectiva lui se schimbă radical odată cu introducerea Claudiei (Kirsten Dunst), o fetiță de cinci ani, transformată într-un vampir de către Lestat, pentru care Louis dezvoltă sentimente părintești. Cu timpul, Louis și Claudia îl părăsesc pe Lestat și viața superficială, primară-instinctuală, pe care o reprezintă acesta, căutând o existență mai profundă. Totuși, în cursul povestirii, Claudia este ucisă și, după multe decenii de singurătate, Louis începe din nou să se transforme într-o creatură sfâșiată de dileme umane.

Interviu cu un vampir deconstruiește mai multe convenții ale povestiri vampirice tradiționale. În primul rând, vampirii sunt, prin natura lor, creaturi solitare, incapabile să îmbrățișeze orice fel de relație afectivă. Cu toate acestea, universul vampiri-

lor prezentat în filmul lui Neil Jordan este plin de relații complexe: Lestat caută un tovarăș și, în cele din urmă, devine cu adevărat atașat de Louis și Claudia; comunitatea vampirilor de la Paris este ierarhică, bine organizată, subterană; relația dintre Louis, Claudia și Lestat are o natură familială. În cele din urmă, atât Louis cât și Claudia ajung să își urască natura vampirică și stilul de viață de care nu reușesc să scape. Louis este simbolul unui vampir nefericit, ceea ce semnifică o schimbare semnificativă în percepția speciei vampirilor, precum și o tendință crescândă de a romantiza personajele vampirilor și de a reinterpretă legendele tradiționale.

În versiunea filmului *Twilight* (2008-2012), bazat pe romanul lui Stephenie Meyer, întâlnim o familie de vampiri legată nu de sânge, ci de imperative morale. În Carlisle Cullen (Peter Facinelli), un tată a cinci copii „adoptați”, găsim primele încercări de a caracteriza vampirul, luptând activ cu natura vampirică. Fiul unui preot care vânează creaturi supranaturale, Carlisle se transformă într-un vampir. Înspăimântat de ceea ce devine, el se hotărăște să țină o dietă „vegetariană” și să lucreze în serviciul oamenilor ca chirurg. În cele din urmă, Carlisle construiește o comunitate vampirică guvernată de codurile de

moralitate și de regulile stricte, fără sânge; și reușește să aibă o existență descrisă de Brendan Shea ca „paradigmă a vieții semnificative”.¹

Cel mai tânăr fiu al lui Carlisle, Edward (Robert Pattinson), este un personaj idealist, byronic, care se îndrăgostește de o ființă umană, Bella Swan (Kristen Stewart). Edward se consideră el însuși un monstru, lipsit de suflet și umanitate și, prin urmare, pentru totdeauna blestemat. Această convingere îl împiedică să îndeplinească dorința prietenei sale de a fi transformată într-un vampir: un act care, în opinia lui Edward, ar fi o crimă împotriva vieții ei și o condamnare la o eternă „non-existență” de nemuritor. Este aprecierea experienței umane și o credință puternică în drepturile morale și greșelile care determină alegerile lui Edward. Relația lor este, însă, destinată unei sorti diferite și, pe măsură ce acțiunea se desfășoară, Bella devine un vampir din necesitate atunci când existența sa umană este pusă în pericol.

Personajele seriei TV *The Vampire Diaries* (2009-) se confruntă cu probleme similare. Elena Gilbert (Nina Dobrev), o studentă de liceu din orașul Mystic Falls, se implică într-un triunghi amoros

¹ Brendan Shea, “To Bite Or Not To Bite” în Rebecca Housel și J. Jeremy Wisniewski (ed), *Twilight and Philosophy*, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2009, p 87.

cu frații vampiri Salvatore, Stefan (Paul Wesley) și Damon (Ian Somerhalder), care se îndrăgostesc de ea. Elena se dovedește a fi descendentă a lui Katherine Pierce (Nina Dobrev), o dragoste reciprocă a fraților încă din 1864. Katherine i-a transformat pe Stefan și pe Damon în vampiri după ce i-a făcut pe fiecare dintre ei să creadă că sunt dragostea vieții ei.

Viețile celor doi frați vampiri sunt diferite. Ca nou-născut, Stefan devine un vânător crud numit „Ripper”. Mai târziu, el este învățat să-și controleze pofta de sânge de un prieten care îl convinge că a fi vampir înseamnă mai mult decât viața sălbatică pe care a dus-o până acum. Stefan „își recapătă” umanitatea și, asemenea lui Louis și Cullen, se hotărăște să se hrănească cu animale. Odată cu recăpătarea umanității, el începe să-și aprecieze acțiunile prin prisma moralității umane. Damon, pe de altă parte, vine să se bucure de deliciile vieții sale noi, adaptându-se naturii sale de vampir și îmbrățișând instinctele vampirice.

În ciuda alegerii unor căi diferite, există o legătură frățească între Salvatore, care coordonează din nou acțiunile lor. După convertirea sa, Stefan se transformă într-un domn de modă veche, ghidat de morală, având puterea de a discerne clar între bine și rău. El este conștient de cât de ușor este

să traverseze linia dintre umanitate și bestialitate și, prin urmare, se hotărăște să îmbrățișeze „partea bună”. Damon, totuși, se dovedește a fi un caracter oarecum ambiguu. În mod inexplicabil, ticălosul frumos se dovedește a fi mult mai complex pe parcursul filmului. Chiar dacă își recunoaște în mod deschis atracția față de partea întunecată și refuză să se abțină de la a bea sânge uman, el prezintă multe tendințe umane.

Vampirii din *The Vampire Diaries* au posibilitatea de a alege pentru ei înșiși. Ei pot decide să pornească sau să oprească latura lor umană. Oprirea înseamnă evitarea oricărui inhibiții sau restricții, dar și dispariția sentimentelor de iubire, ură, durere și dezamăgire, ceea ce face viața mai ușoară. Cu toate acestea, în pofida manifestărilor de violență, acțiunile lui Damon par să fie, în multe cazuri, guvernate de un sentiment de loialitate și de respectare a codurilor morale. Acest lucru este clar atunci când vine vorba de oamenii pe care îi iubește. În ciuda disprețului, el simte blândețea lui Stefan, îl privește și îl apără de dușmanii săi obișnuiți. Natura lui umană, de asemenea, este pusă în lumină în relația sa cu Elena care, la fel ca Katherine, la început îl alege pe Ștefan în locul lui Damon. Deși Damon suferă că is-

toria se repetă, respectă alege-rea Elenei. În cursul narațiunii, afecțiunile fetei sunt transferate lui Damon, care îi prezintă valorile umanității sale. El devine simbolul unui adolescent *superman* modern; un om iubitor, pasionat, aventuros, interesant - chiar și un pic periculos uneori - însă loial față de cei pe care îi iubește.

Vampirul contemporan evocă ideea unui supererou: echipat cu forță, viteză, cu o viziune pe timp de noapte, o frumusețe aproape irezistibilă și cu abilități speciale. Atât familia Cullens, cât și Salvatore pot să se abțină de la consumul de sânge uman, iar uciderea oamenilor este o chestiune de alegere pentru ei. O altă schimbare față de modelul original al lui Dracula este căutarea unei experiențe comune. Vampirii moderni nu mai sunt creaturi solitare. Ei aleg să trăiască în comunități bazate pe linii de sânge și legături de prietenie; ceea ce constituie o trăsătură umană.

În conformitate cu miturile și legendele populare, Edward Cullen are convingerea că vampirii sunt, prin natura lor, lipsiți de suflete. Prin urmare, indiferent de modul în care se conduce el însuși, el nu poate acționa niciodată în întregime uman. Problema umanității și a identității umane este un element crucial în viața sa. În mod similar, motivul se întoarce în *The Vampire*

Diaries. Vampirii din Mystic Falls își pot „opri umanitatea”, adică sufletul, care le dă posibilitatea de a bloca o parte a naturii lor și de a alege cum ar dori să se manifeste: fie ca un vampir condus instinctual, fie ca o ființă cu sensibilitate umană. Pentru vampirii din *Twilight*, situația este mult mai complicată, pentru că nu sunt înzestrați cu o opțiune „om-vampir” la îndemână. Ca și în cazul oamenilor simpli, ei se confruntă cu întrebări morale și sunt forțați să trăiască o eternitate cu deciziile pe care le iau. Umanitatea este, prin urmare, o alegere în ambele cazuri. „Sunt un monstru”, spune Edward într-o conversație cu Bella. Cazul este similar pentru frații Salvatore; în timp ce umanitatea lor este opri-ță, sunt capabili de fapte groaznice. Cu toate acestea, identitatea umană și natura vampirică par să se împletească în cazul personajelor vampirice contemporane.

Fascinația față de cinematografia horror și față de natura personajelor din filmele anilor 1930 poate fi privită ca un ecou artistic al perioadei *Great Depression*. Personajele supranaturale precum vampirii, monstrul lui Frankenstein și alții pot fi, în mare parte, considerați creaturi lipsite de dileme morale și de întrebări legate de identitate. Ei au simbolizat vremurile lor și au subliniat incertitudinea dureroasă a viito-

rului. Așa cum am arătat mai de- vreme, imaginea cinematografică a vampirului s-a transformat cu timpul, dobândind tot mai multe trăsături umane cu fiecare deceniu. Nașterea unui nou vampir „bun” în anii 1990 a culminat în prima decadă a secolului al XXI-lea, dând naștere ideii extrem de atractive a „speciilor perfecte”: combinarea puterii și imunității ființelor supranaturale cu puritatea și bunătatea la care oamenii aspiră. Fenomenul vampirului modern și încercările de a-l interpreta au fost reprezentate la un nivel nou, metafizic. Personajele vampirice determină publicul să reflecteze asupra unor întrebări existențiale, cum ar fi semnificația vieții și a morții, alegerile morale și consecințele acestora și valoarea individului. Un vampir post-milenar „umanizat” combină caracteristici supranaturale, cum ar fi forța și nemurirea, cu trăsături umane precum dragostea, compasiunea, etica și respectul pentru moralitate. Un vampir „bun” al cinematografului și televiziunii din secolul al XXI-lea exprimă, prin

urmare, o reflectare a viselor umane și a dorinței de perfecțiune, o viziune cavalească de onoare și virtute combinate într-un corp indestructibil și veșnic tânăr.

Claude Kappler răspunde la întrebarea de ce iubim horror-ul cu afirmația că vampirul fascinează, deoarece prezintă o imagine puternică a omului contemporan.² Analiza critică a lui Kappler vizează corupția naturii umane, simbolizată prin trăsături vampirice negative. Cu toate acestea, numeroși vampiri din filmele secolului al XXI-lea sunt creaturi multidimensionale, ghidați atât de dileme de natură etică, cât și de loialitate față de codurile comunității lor. Drama personajelor constă, prin urmare, în dualitatea naturii lor, combinând un vampir și o identitate umană într-un singur corp.

Traducere din limba engleză de Marius-Mircea Crișan

² Claude Kappler, citat în Anna Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008, p 245.

Bibliografie

Gemra, Anna. *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo

Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.
Shea, Brendan. “To Bite Or Not To Bite” în Rebecca Housel și J. Jeremy Wisniewski (ed), *Twilight and Philosophy*, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2009.

Prima iarnă cenușie. Ecocriticismul și literatura contemporană cu zombie

WILLIAM HUGHES

Deși literatura cu zombie este o ramură importantă a goticului contemporan, nu a fost supusă nici până azi unei analize ecocritice serioase. Cu toate că Sarah Juliet Laura proclama, ofertant, apariția zombie-ului ecologic în postfața romanului *Better off Dead (Mai bine mort, 2011)*, alegoria cadavrului ambulat în rol de ecorăzbu-nător, închipuită de ea, nu lua la țintă materialitatea perenă a unui Antropocen distructiv, asociat pe bună dreptate de Linnie Blake cu neoliberalismul cultural ale cărui principii par capabile să supraviețuiască apocalipsei civile. La urma urmei, zombie-ul însuși este o ființă cu înclinații globalizante, fie că aspiră la asta în mod conștient sau e mânat pur și simplu de impulsul de-a invada, coloniza și utiliza în chip necruțător tot ce-i iese în cale. Deși s-a observat că zombie-ul a devenit mai iute, mai feroce și – uneori, mai inteligent – de la inovatorul *Night of the Living Dead (Noaptea morților vii, 1968)* al regizorului George Romero, tranziția sa de la local la global, de la cimitir și gospodărie izolată către labirinturile orașului și toată întinde-

rea unui stat național, este adesea trecută cu vederea. În fond, firea devoratoare a existenței zombie nu se limitează la simpla consumare a materiei vii: activitatea prădătoare a zombilor are un impact și asupra formelor consacrate și convenționale ale identității naționale, politice, sociale sau rasiale ce definesc cadrele culturii umane, făcându-le uneori să pară complet redundante. Zombii nu mai slujesc, ci cotropesc, cu toate că inteligența lor limitată și natura iluzorie a imboldului lor colectiv – sunt mai degrabă indivizi cu un țel comun decât o forță unitară – face imposibilă înțelegerea unor concepte precum „dominație” sau „cucerire”.¹ În urma lor lasă o civilizație risipită, forme de organizare colectivă devenite superflue, sfârșitul vieții așa cum o știm.

Sfârșitul vieții așa cum o știm? Nu chiar. Căci felul în care litera-

¹ O excepție rară, dar convingătoare și sistematică față de această convenție literară de individualism agregat este *Apocalipsa Zombie!* (2010) de Stephen Jones et al, unde narațiunea dezvăluie progresiv că cultura zombie păstrează o mare parte din capcanele instituționale ale ascendenței muritoare pe care a înlocuit-o: într-un Regatul Unit dominat de zombie, o revigorată regină Elizabeth II transmite un mesaj tradițional de Crăciun supușilor ei. Vezi Stephen Jones et al., *Zombie Apocalypse!* (Londra: Robinson, 2010), nepaginat (ultimele două pagini).

tura și cinematografia au imaginat activitatea prădătoare a zombilor se aseamănă mult cu atmosfera atribuită odinioară poveștilor despre carnagiul nuclear, în care populația globului a fost decimată, unde resursele sunt precare, unde mai supraviețuiește în istoriile orale amintirea unei lumi pierdute, unde supraviețuitorii preferă adesea să se lupte între ei, reducând astfel și mai mult șansele speciei, decât să coopereze pentru a reconstrui – dacă nu chiar îmbunătăți – civilizația umană pierdută. Zombie-ul surprinde, mai mult decât o fac vampirul sau vârcolacul, spiritul unor vremuri decadente în care consumatorismului neobosit i se adaugă teama larg răspândită față de o nouă ordine mondială. Caracteristică acestei epoci e și conștiința faptului că acțiunile locale (sau individuale) pot avea consecințe globale.

În acest sens, apocalipsele cu zombie funcționează în bună măsură ca celelalte povești despre dezastre naturale – literatura secetei, de pildă, a potopului sau a pandemiilor globale. Acest aspect e cel mai bine ilustrat în romanul lui Max Brooks, *World War Z: An Oral History of the Zombie War (Războiul Mondial Z: O istorie orală a războiului cu zombii, 2006)*. Deloc întâmplător, *World War Z* plasează limpede origini-

le epidemiei zombie în Republica Populară Chineză. Alegerea lui Brooks leagă în mod esențial geneza apocalipsei zombie de activitatea industrială, o aparentă poluare a speciei umane ce oglindește imaginea Chinei în rândul occidentalilor, aceea de principal agent în degradarea mediului înconjurător.² La Brooks, virusul zombie se răspândește prin intermediul extracțiilor profitabile de organe de schimb, un troc prin care Vestul înstărit achiziționează organe însușite de la disidenții și prizonierii politici chinezi, împotriva voinței lor.³ Problema aici este strâns legată de neoliberalismul contemporan, cu toate că în mod oficial s-a renunțat la recoltarea organelor destinate exportului, o „aface-

2 Vezi, de exemplu, Anon., 'China Tops WHO List for Deadly Outdoor Air Pollution', *The Guardian*, 27 September 2016, disponibil online <https://www.theguardian.com/environment/2016/sep/27/more-than-million-died-due-air-pollution-china-one-year>, accesat 2 noiembrie 2017; Eleanor Albert și Beina Xu, 'China's Environmental Crisis', *Council for Foreign Relations* bulletin, 28 ianuarie 2016, disponibil online <https://www.cfr.org/backgrounder/chinas-environmental-crisis> accessed 2 November 2017.

3 Max Brooks, *World War Z: An Oral History of the Zombie War* (London: Duckworth, 2010), pp. 27-8. Toate citările următoare sunt din această ediție. Numărul paginii va fi indicat în paranteze în text.

re de succes" în China.⁴ Afaceriștii chinezi exploatează consumatorismul occidental fără să țină cont de consecințele umane sau globale ale acțiunii lor. Aceste „produse” sunt la mare căutare în rândurile consumatorilor vestici, care nu aduc nicio obiecție de ordin etic producătorilor. În aceste condiții, organele umane funcționează aidoma radioului sau altor bunuri neorganice, înfățișând o gamă largă de atitudini față de controlul calității sau integritatea sursei. Atitudinea vădit relaxată a neoliberalilor față de mobilitatea unitară și totodată globală a produselor reprezintă calea pe care „ciuma ambulată”, abil denumită astfel, migrează din orient către occident, de la donator la destinatar.

Problema mobilității umane este, desigur, centrală în discursul ecocritic. Impactul nefast al Antropocenului asupra mediului înconjurător a fost adesea asociat cu tehnologiile deplasării – în speță cu motorul cu combustie internă și motorul cu reacție – iar deplasarea voluntară a popoarelor își găsește paralele în migrațiile în masă, involuntare, pricinuite de războaie, privațiuni de ordin economic sau foamete. Așa cum transportul aerian al or-

4 Harry Wu și George Vecsey, *Troublemaker: One Man's Crusade Against China's Cruelty* (Boca Raton, FL: NewsMax Media, 1996) pp. 147, 148.

ganelor este calea prin care Ciuma Ambulantă e diseminată în lumea întregă în *War World Z*, mobilitatea internațională a corpurilor infectate (și încă în viață) reprezintă o cale în plus pentru răspândirea infecției. Imigrația este în mod special văzută ca una dintre activitățile umane prin care populațiile băștinașe sunt expuse în chip progresiv la virusul Zombie, fiind încă în viață, și nicidecum gazde „trupești” (90-1, 118, 120, 124-5). Astfel, trupurile vii, ce găzduiesc infecția, nu aparțin celor care sunt în mod tradițional asociați cu ciuma și contaminarea – săracii, străinii, paria. Potrivit unui chirurg brazilian, care dă un interviu unui jurnalist american:

Crezi că fenomenul imigrației a fost singura infecție care a cuprins planeta? Nu toate epidemiile inițiale provin de la chinezi. (...) De ce crezi că atâtea epidemii își au originea în spitale? Oare imigranții chinezi ilegali nu mergeau la spital? (27)

Cu toate acestea, organele de proveniență chineză, ilegale și contaminate, migrau în SUA la cererea celor care urmăreau să blocheze intrarea populațiilor de culoare, a Celuilalt. Uneori, migrația și comerțul sunt unul și același lucru.

Și totuși, e în firea acestor flăgeluri să genereze migrații în masă, să reducă populații până atunci stabile la statutul de refugiați în mișcare, fugind din calea unei amenințări de natură medicală a cărei forță e comparabilă cu cele mai înverșunate pogromuri sau epurări politice. În acest context al populațiilor indigene strămutate, observațiile tăioase ale chirurgului devin relevante din punct de vedere structural într-un episod ulterior din romanul lui Brooks, în care populațiile neinfectate își caută salvarea în acele regiuni ale patriei considerate greu de cucerit de către hoardele invadatoare. Astfel, acești refugiați interni spulberă ideea deja fragilă și aflată sub amenințare a unei națiuni integrate, devenind străini în propria patrie, în vreme ce zombii (jucând rolul invadatorilor) devin, fără s-o știe, stăpânitorii *de facto* ai teritoriului cedat. Ulterior, cei care migrează din SUA în Canada, pe jos, sunt descriși astfel: „arătau cum îți închipui că ar arăta refugiații” (124).

Pământul lăsat în urmă, până atunci fertil, devine, fără voie, obiectul tacticii pământului pârjolit, unde animalele domestice sunt lăsate de izbeliște, pradă ușoară pentru sălbăticiuni (287, 318), iar sistemul de cultivare Antropocen, mânat de interese mercanti-

le, devine și el superfluu (142-3). *World War Z* se apleacă mult asupra gestionării refugiaților. Într-o poveste indiană, morții, „înceți, dar hotărâți” (132) îi urmăresc pe refugiații aflați încă în viață până la o strămoare de lângă Shimla, însă drumul străbătut de ambele grupuri este distrus cu explozibilele detonate la ordinul unui general Sikh (131-6).⁵ Într-un alt episod, new-yorkezii de rând iau cu asalt o fortăreață-adăpost pentru înstăriți, pe „o insulă ... o insulă mare ... o insulă *întinsă*... chiar lângă Manhattan” (84), nu în scopul de a-și însuși în mod ilicit o bucată de pământ, ci pentru a „duce femeile și copiii sus” (88), într-un loc ferit.⁶ Un mercenar, (83) martor la această luptă între protagoniștii muritori, remarcă la un moment dat că „am fost plătiți să-i apărăm pe bogați de zom-

5 Sikh- sunt prezentați în ficțiunea zombie ca fiind deosebit de nemiloși în tratarea morților vii. Vezi, de exemplu, Brite, "Calcutta, Lord of Nerves", p. 148. Refugiații conduc constant morții înfometate în centrele populației supraviețuitoare în *World War Z*, făcându-i o garanție pentru cei aflați deja într-un loc de siguranță și făcându-i capabili de respingere violentă: vezi pp. 93, 120, 122, 127.

6 "Salvați copii!" Pare să fie un refren constant în mesajul eliberator al *World War Z*, chiar și în cazul în care acești copii ar putea deveni în cele din urmă sălbatici. Vezi, de exemplu, pp. 75, 114.

bii, nu de cei mai puțin bogați, care vor doar un loc ferit unde să se ascundă” (88). Pe lângă acești refugiați neinfecțati, *World War Z* mai aruncă în joc un grup de migratori, cei care sunt infecțati dar încă nu au trecut încă la stadiul de zombie, și care prin încercările lor zadarnice de a se feri de ei înșiși devin un potențial factor de risc pentru masele de călători neinfecțati (72, 120, 124).

Ca urmare a flagelului zombie, lumea occidentală se transformă peste noapte în imaginea – păstrată în amintire – a ceea ce vesticii numeau mai demult, cu condescendență, „Lumea a treia”⁷. Un martor rememorează exodul din Nebraska:

Se întindea până în depărtări: mașini, camioane, autobuze, rulote, orice putea fi condus. Am văzut și tractoare, și betoniere. Pe bune, am văzut până și o camionetă care n-avea nimic pe ea cu excepția unui panou uriaș care făcea reclamă la „Clubul Domnilor”. Pe panou se cățăraseră niște oameni. Vedeai oameni cățarați peste tot, pe acoperișuri, printre bagaje. Mi-au venit în minte niște foto-

7 Terminologia lui Alfred Sauvy este, într-adevăr, amintită în mod explicit în *World War Z* într-un schimb tranșant între fostele conduceri imperiale și post-coloniale. Vezi p. 266.

grafii vechi cu trenurile din India, de care călătorii se agățau ca niște maimuțe.” (68)

Totuși, migrația în bloc a oamenilor în căutarea unui refugiu sau a unei vieți mai bune susține într-o oarecare măsură o versiune a paradigmei utopice îndrăgită de adepții ecocriticismului: mitul vieții rurale, comunale și preindustriale în care excesele prezentului urbanizat au fost îndreptate în chip natural.

Acest aspect e cel mai bine conturat în povestirea Jesikăi Hendricks, care leagă viziunea ei asupra lumii post-zombie, presărată cu obiecte îndrăgite odinioară (o colecție de DVD-uri crăpate ... foehnuri, console de jocuri video, zeci de laptopuri” (123)⁸ – care nu-și mai găsesc niciun rost în contextul prăbușirii culturii care le-a produs, de fuga ei din fața valului de cotropitori morți.⁹ Hendricks vede în sălbătică canadiană un „Tărâm Promis” (125) și, pentru scurtă vreme, când refugiații americani și canadieni se stabilesc într-o regi-

8 După cum a afirmat un martor: "americani se închină tehnologiei" (166).

9 Hendricks este nativă din Waukesha, Wisconsin (123), iar atunci când este interviuată locuiește în Manitoba ca "o canadiancă acum naturalizată" (121): ca atare, este explicit o imigrantă în țara de reședință actuală.

une în care clima rece îi ține la depărtare pe morții ambulanti, asta și este. „Știam că dacă vom merge suficient de mult spre nord, totul va fi în regulă”:

„Pentru o vreme, a fost. Aveam o tabără minunată pe țărmul unui lac. Nu erau oameni mulți pe-acolo, dar erau suficienți cât să ne simțim „în siguranță”, știi ce zic, dacă se iveau morții. Toată lumea era foarte prietenoasă, exista un sentiment colectiv de ușurare. La început a fost ca o petrecere. În fiecare noapte se gătea la greu, cu toții puneau în oală ceea ce vânașă sau pescuiseră... de regulă ce pescuiau. ... Noaptea cântam cu toții în jurul focurilor, niște focuri mari de tabără pe ruguri de bușteni. (125)

Confortul acestui spirit pionieresc resuscitat are însă o latură amenințătoare: și tocmai aceste focuri de tabără (precum și pescuitul fără discernământ în lac, nu cu undița, ci cu ajutorul explozibilelor) arată faptul că stilul de viață al refugiaților, în aparență lipsit de griji, nu poate fi durabil. Amintirea (presupus) fericită a lui Hendricks a zgomotului „drujbelor care doborau copacii” (125) e urmată de o amintire mai tristă a Paradisului pierdut:

„Asta pe vremea când încă aveam copaci, înainte de venirea celui de-al doilea, apoi al treilea val, când am ajuns să ardem frunze și cioturi, iar în final orice ne venea la mână. Mirosul de plastic și cauciuc îți intrau în gură și în păr. La acel moment nu se mai găseau nici pești, nici vânat. Nimeni nu-și făcea griji. Cu toții sperau ca iarna să-i înghețe pe morți.” (126)

Aici vedem accentuată iresponsabilitatea consumului nehibzuit, precum și lipsa de precauție ce amintește de discursul legat de arderea unor resurse neînlocuibile în cultura contemporană. După cum sugerează și Hendricks, „Sunt convinsă că mulți oameni nu gândeau mai departe de azi” (126). Cu siguranță, nimeni nu pare să-și fi gospodărit resursele în vederea iernii înghețate care se apropia inevitabil. Și, tot inevitabil, visul se spulberă.

„La început, toată lumea era prietenoasă. Cooperam. Făceam troc, ba și cumpăram cele de trebuință de la alte familii. Dar după o lună, când mâncarea se împuținase, iar zilele au devenit tot mai friguroase și mai întunecate, oamenii s-au ticăloșit. S-a terminat cu focurile de tabără, gătitul la co-

mun și cântatul. Mizeria domnea acum în tabără, căci nimeni nu-și mai ducea gunoii. De câteva ori am călcat în rahat de om. Nimeni nu se mai obosea să-l îngroape.” (126-7).

Coeziunea de grup reapare doar când supraviețuitorii sunt nevoiți să se apere de morți: „Și de cum se încheia lupta, ne întorceam din nou unul împotriva celuilalt” (127). „De Crăciun”, în această tabără – dar și în altele, potrivit lui Hendricks – se practica deja canibalismul: deși „mâncarea părea să fie destulă”, oamezii civilizați decăzuseră la nivelul zombilor, aseasonându-și totuși festivitatea de Yule cu memoria reziduală de vinovăție și tabu.

Pandemia zombie declanșează, într-adevăr, schimbări climatice de magnitudinea Încălzirii Globale în efectul profund asupra calității aerului, diferențelor între anotimpuri, dar și a creșterii limitate a legumelor. După cum afirmă și Hendricks, discret:

„A fost prima Iarnă Cenușie, când mizeria din văzduh a început să schimbe vremea. Ziceau că o parte din acea mizerie, nu știu cât, era cenușă de rămășițe omenești.” (129)¹⁰

¹⁰ "Iarna cenușie" este reluată spre sfârșitul romanului, când

În *World War Z* se face adesea referire la schimbări climatice, iar impactul antropocentric asupra mediului e subliniat cel mai bine în cuvintele unui locuitor australian al Centrului Spațial Internațional, unul dintre puținii indivizi care au o perspectivă cu-adevărat globală asupra crizei:

„Să privești prin hubloul mica noastră biosferă fragilă. Să vezi dezastrul ecologic de proporții te ajută să înțelegi de ce mișcarea ecologistă a început odată cu programul spațial american. Erau atâtea focuri, și nu mă refer doar la clădiri, sau la păduri, sau la platformele petroliere scăpate de sub control... Mă refer și la focurile de tabără, îmi închipui că peste un miliard de puncte portocalii se acopereau pământul, înlocuind luminile electrice de odinioară. În fiecare zi și noapte aveai impresia că planeta arde. Era imposibil să măsoți gradul de poluare cu cenușă, dar estimăm că era echivalentul unui conflict nuclear de dimensiuni mai reduse între Statele Unite și fosta Uniune Sovietică... (260)”

un supraviețuitor al Shoah-ului își amintește "un mic iaz, într-un mic oraș din Polonia, unde obișnuiau să arunce cenușa. Iazul este încă cenușiu, chiar și cu o jumătate de secol mai târziu "(339).

În absența oricărui tip de control guvernamental, condițiile pe pământ se vor degrada inevitabil. Oricum, existau slabe șanse ca amenințarea să fie luată în serios, chiar dacă legea ar fi domnit în continuare. Într-un alt episod, un fost șef de stat major de la Casa Albă se întreabă (în chip ironic, în timp ce toarnă bălegar într-un convertor de biomasă):

„Vă puteți imagina ce s-ar fi ales de America dacă guvernul federal ar fi apăsat frâna ori de câte ori vreun drogat paranoic striga „lupul”, sau „încălzire globală” sau „morții vii?” (59)

World War Z își imaginează ce s-ar fi ales de America dacă acele avertizări „paranoice” ar fi fost ignorate. După cum observă un astronaut neajutorat: „Toamna nucleară începe să-și întreprindă drepturi, vâlul brun-cenușiu se îngroașă pe zi ce trece” (260).¹¹ În astfel de condiții, iernile întârziate de regulă (146), dar sunt mai „lungi și mai friguroase” (141), iar într-un Colorado post-apocaliptic, „pri-

¹¹ Aceasta este obscurarea viziunii a ceea ce un fost combatant își amintește ca fiind "ceață", menționând că "nu știam că ceața ar putea fi atât de groasă până acum în interior. Întotdeauna am vrut să întreb un climatolog sau pe cineva despre asta "(316). Vezi și răsăritul soarelui amănat și întunecat de la p. 199.

măvara e ca iernile de altădată, iar natura ne dă de înțeles că s-a zis cu viața bună pentru o vreme” (320). Clima mohorâtă pare luată direct din „Întunericul” byronian, în care Anul fără vară devine un deceniu, ba chiar o viață de om în această recesiune modernă.

În epoca Zombicenului, cultura umană se zbate haotic pentru supraviețuire, în absența unor principii directe sau a leadershipului pe termen lung care ar mai putea să-i tempereze egoismul și excesele. Umanitatea, chiar și atomizată în familia reziduală sau în alte grupuri identitare, se apropie foarte mult de acea stare de existență istovitoare și nehibzuită ce caracterizează noua ordine mondială a dominației zombilor. Afirmatia astronautului australian potrivit căreia zombii „nu prezintă semne de conștiință, doar de instinct biologic pur” (260), s-ar putea aplica fără probleme tendințelor *survivaliste* ale propriei sale specii muritoare în Zombicen – sau chiar egoismul ultimei generații ale Antropocenului.

Un general italian, aflat la cârma unui dirigibil european, exprimă o idee asemănătoare în privința zombilor:

„E ironic că singurul mod prin care poți să ucizi un zom-

bie e să-i distrugi creierul, pentru că laolaltă nu posedă un creier colectiv. Nu exista nici conducere, nici ierarhie, nici comunicare sau cooperare la orice nivel. Nu mergea să asinezi un președinte sau să bombardezi comandamentul ascuns într-un buncăr. Fiecare zombie este o unitate proprie, independentă, automatică, iar la acest avantaj final se rezumă întregul conflict” (272)

Un pasaj ce ar putea să descrie la fel de bine soarta speciei umane eliberate din ghearele globalizării, care a subminat progresiv viabilitatea pământului, oferind în același timp confort modern. Eliberată de stăpânirea corporațiilor ce transcend granițele, forțată să se bizuiască pe guverne reziduale ce funcționează în cadrul unor hotare incerte, sau pe prioritățile individuale traduse printr-o atitudine nemiloasă față de ființele rivale, umane sau non-umane, umanitatea de tip Zombicen din *World War Z* surprinde în chip emblematic atât lumea contemporană cât și fărâmițarea ei iminentă în individualism și *survivalism* ce asigură distrugerea reciprocă.¹² Alături de nota optimistă față de viitor, bazat pe

¹² Vezi, de exemplu, pp. 93, 151, 322.

experiența comună (148, 336) și pe renașterea unor structuri sociale ce par să indice nașterea unei meritocrații americane (140-1), detectăm în finalul romanului și o notă de cinism, sau poate precauție, în privința acestei „minunate lumi noi”, deoarece, potrivit unui supraviețuitor:

„Sunt sigur că odată ce lucrurile revin la normal, odată ce copiii sau nepoții noștri vor crește într-o lume pașnică și confortabilă, vor fi probabil la fel de egoiști, de înguști la min-

te și de mizerabili, în general, cu ceilalți, ca noi.” (336).

„Morții vii ne-au răpit mai mult decât țara, decât pe cei dragi”, afirmă președintele pe timp de război al Statelor Unite: „Ne-au răpit încrederea în statutul nostru de specie dominantă pe planetă” (267). Întrebarea e, după cum el însuși o formulează: „Cum va arăta lumea reconstruită de ei? Vor construi ceva oare?” (267).

Traducere din limba engleză de Alexandru Maniu

Bibliografie

Albert, Eleanor și Beina Xu, ‘China’s Environmental Crisis’, *Council for Foreign Relations* bulletin, 28 ianuarie 2016, disponibil online <https://www.cfr.org/background/chinas-environmental-crisis> accessed 2 November 2017.

Brooks, Max. *World War Z: An*

Oral History of the Zombie War (London: Duckworth, 2010).

Jones, Stephen et al., *Zombie Apocalypse!* (Londra: Robinson, 2010).

Wu Harry și George Vecsey, *Troublemaker: One Man’s Crusade Against China’s Cruelty* (Boca Raton, FL: NewsMax Media, 1996).

Images from the third edition of the Helion International Conference *Frontiers of the Possible: Borders and Openings in Speculative Fiction*, 2017



Dr Sorcha Ní Fhlainn, Manchester Metropolitan University, UK



Sorcha Ní Fhlainn in dialogue with Alexandru Maniu



Preparing a new presentation



Ștefan Borbély in dialogue with Hans de Roos



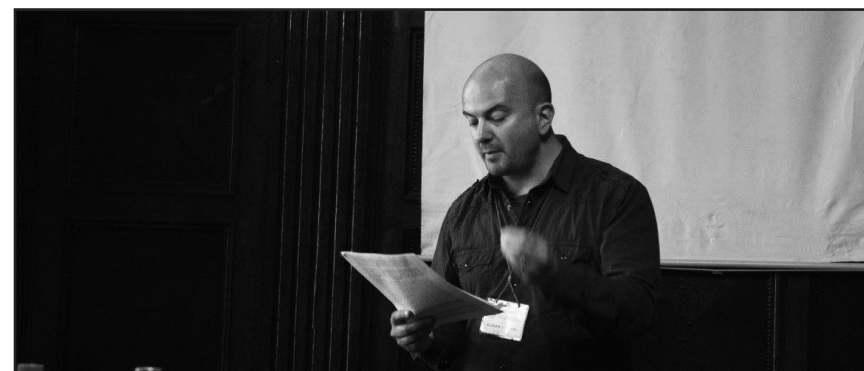
Dr Magdalena Grabias, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Poland



Dr Letterio Todaro, University of Catania, Italy



Hans Cornel de Roos, Dutch independent researcher (based in Germany and the Philippines)



Dr. Eugen Cadaru, Bucharest , Romania



The main organisers and the participants from abroad: Marius-Mircea Crișan, Letterio Todaro, Sorcha Ní Fhlainn, Cornel Secu, Magdalena Grabias, Hans Cornel de Roos, Lucian-Vasile Szabo

Images from the fourth edition of the Helion International Conference Frontiers of the Possible: Borders and Openings in Speculative Fiction, 2018



Professor William Hughes, Bath Spa University, UK



Professor Dana Percec, West University of Timișoara, Romania



Dr Peter Seyferth, University of Hagen, Germany



Dr Károly Pintér, Catholic University Budapest, Hungary



Dr Constantina Raveca Buleu, “Sextil Puscariu”, Institute for Linguistics and Literature Cluj-Napoca within The Romanian Academy



Dr Emanuela Ilie, “Al. I. Cuza” University from Iași, Romania



Dr Mariano Martín Rodríguez, project HISTOPIA, Universidad Autónoma de Madrid, Spain



Professor Ștefan Borbély, Babeș-Bolyai University Cluj-Napoca, Romania



Group photo: Cornel Secu, Adrian Bancu, Dana Percec, William Hughes, Magdalena Grabias, Marius-Mircea Crișan, Mariano Martín Rodríguez, Lucian-Vasile Szabo, Emanuela Ilie, Károly Pintér, Peter Seyferth, Constantina Raveca Buleu, Ștefan Borbély

