

Marta Harat

Mitul strigoiului în literatura fantastică: *Wiedźmin* de Andrzej Sapkowski și *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade

Praca licencjacka napisana
w Instytucie Filologii Romańskiej
pod kierunkiem dr Justyny Teodorowicz

Poznań 2010

Cuprins

Cuprins.....	2
Introducere	3
Capitolul I Doi strigoi – mitul strigoiului și versiunea sa literară	6
Capitolul II Aplicarea teoriei lui Todorov în nuvela lui Andrzej Sapkowski și cea a lui Mircea Eliade	15
Concluzii	22
Bibliografie selectivă.....	25

Introducere

Moartea, acest moment cel mai misterios al existenței umane, este motivul universal al creației literare și elementul primordial al credințelor populare. Natura ei ireversibilă și paradoxală o localizează în același timp în centru ca și la marginea culturii. Fiind de nespus, funcționează ca izvorul nesecat al imaginarului.

După naștere și nuntă, ea se prezintă ca al treilea moment crucial al vieții omenești. Constituie un moment de trecere între două realități, între două lumi¹; trecerea aceasta fiind definitivă, trebuie să se desfășoare după un ritual strict determinat. În mormântarea este probabil, alături de interzisul incestului, cea mai veche trăsătură a civilizației². Dacă unul sau mai multe elemente ale ritualului sunt tulburate, spiritul rămâne blocat între două sfere. În special moartea subită, precum și neîmplinirea cum trebuie a ritului funerar, face imposibilă realizarea trecerii³. Tipică pentru societățile tradiționale, viziunea orizontală a existenței umane, definită de Emmanuel Le Roy-Ladurie, presupune că moartea nu înseamnă o ruptură bruscă și mortul revine încă un timp la locul unde și-a petrecut viața⁴. Totuși, moartea eroizată, ca în mitul Miorței, sau moartea ca sacrificiu, ca în mitul Meșterului Manole arată că destinul nu este univoc⁵. În acele două cazuri, moartea subită nu are consecințele neliniștitoare pentru cei care rămân în lumea aceasta. Dar fără sacrificiu și fără eroism, din perturbarea ordinii de lucru nasc demonii morții care în ipostaza lor literară constituie subiectul prezentei lucrări.

După Romulus Vulcănescu, există cinci demoni arhetipali ai morții: strigoii din care au evoluat moroi, pricolicii, tricolicii și spiridușii. Funcționează în folclor în superstiții, basme mitice, credințe și descânțece⁶ fiind surse de inspirație pentru realizări culturale la nivel artistic diferit. În acest mod au apărut în fondul comun al culturii tipurile de personaje mai mult sau mai puțin macabre și neliniștitoare, de nemuritorul etern frumos până la hidosul canibal mort-viu.

¹ Vulcănescu R., *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1987, p. 168.

² Picard M., *La littérature et la mort*, Presses Universitaires de France, Paris 1995, p. 90.

³ Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu*, Pax, Warszawa 1986, p. 85.

⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁵ Vulcănescu R., *op. cit.*, p. 205-208.

⁶ *Ibidem*, p. 209.

În literatură, moartea se prezintă ca ceva mai mult decât numai unul dintre motivele răspândite. Actul scrierii poate fi interpretat uneori ca o încercare a luptei împotriva morții, ca un efort pentru a immortaliza numele autorului sau ideile lui în memoria comună⁷. Ca subiect, ca element al universului romanesc, moartea constituie o problemă extrem de complexă. Temporalitatea narațiunii trebuie să se confrunte cu atemporalitatea morții. Tehnicile literare diferite permit numai descrierea agoniei și a stării după trecere la lumea cealaltă. Momentul trecerii rămâne imposibil de narat⁸. De aceea moartea în literatură îndeplinește deseori funcția unei strategeme literare comode făcând posibil să se dezbrace de un personaj de prisos sau să obțină un efect dramatic. Moartea protagonistului prezintă uneori un model pentru cititori, conform cu idealul moral sau ideologia aleasă de autor⁹.

Depinde de convenție literară, cum arată personajul unui mort. Foarte des, acest personaj are toate aparențele unui viu: comportamentul, mentalitatea, ca și aspectul „fizic” – uneori stilizat sau redus la un singur element sensual, cel mai des la voce. Ca fantom – protector sau acuzator – revine din lumea cealaltă (sau, cum vrea Michel Picard, din conștiința umană necurată) pentru a reclama o restabilire a ordinii: o pedeapsă pentru ucigași, o împlinire a ultimei voințe, o înmormântare¹⁰ sau – în cazul copiilor născuți morți – un botez. Legată de universul mitic, prezența mortului poate avea unul din trei efecte estetice: fabulos, fantastic, straniu¹¹. În cazul nuvelei fanastice, moartea funcționează deci ca motorul fantasticului¹² înțeles ca un amestec de iraționalitate, groază și ciudățenie.

Regula aceasta este încă mai mult vizibilă în cazul morților „agresivi”: vampirilor, strigoilor și altora. Clasați de Tzvetan Todorov printre subiectele de *tu*, se plasează alături de sexualitate și iubire transgresivă, demonism, religie și inconștiență¹³. Analizând nuvelele lui Sapkowski și ale lui Eliade vom vedea cât de complicate sunt legăturile între domeniile acestea. În special motivul dragostei necrofile pentru o femeie moartă, un demon sau un spirit feminin va atrage atenția noastră. Răspândit în creația lui Gautier, Potocki, E. T. A. Hoffmann, Poe, apare și în *Domnișoara Cristina* sub forma dragostei/urii către un strigoi-sucub.

⁷ Picard M., *op. cit.*, p. 60-63.

⁸ *Ibidem*, p. 46-47.

⁹ *Ibidem*, p. 14-19.

¹⁰ *Ibidem*, p. 93.

¹¹ Angelescu S., *Mitul și literatura*, Univers, București 1999, p. 29-31.

¹² Picard M., *op. cit.*, p. 87.

¹³ Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, p. 113-148.

În nuvela *Wiedźmin* de Sapkowski dragostea transgresivă nu este decât cauza apariției strigoiului. Prințesa moartă provoacă numai ură, frică – cu excepția mamei tatălui ei. Aparența ei abjectă se referă la un alt tip al mortului-viu: monstru, care se hrănește mai mult cu carne umană decât cu sânge, cu trăsături animale, sălbatice. Astfel putem presupune că avem aici de-a face cu o referință la mitul atropofagului („ogresse”¹⁴), opus în multe aspecte celui lui Lilith¹⁵, vizibil în nuvela lui Eliade.

În sfârșit trebuie să observăm că motivul strigoiului – băutor de sânge – are multe elemente comune cu un alt topos, mai răspândit și cunoscut: cel al vampirului. Granițele precise, cum se pare, nu există nici în credințele populare, nici în artă; totuși, cele două motive nu pot fi identificate cu totul. Convenția *fantasy* și *horror*, la care aparțin nuvelele lui Sapkowski provenite din sfârșitul secolului XX, le divizează după criteriul esteticului și al inteligenței – de asemenea în sensul social: vampirul are dreptul la frumusețea neliniștitoare (cu toată că uneori iluzorie), inteligența diabolică, ca și capacitatea de a fonda un fel de societate proprie. Strigoii, conform acestei convenții, nu sunt decât monștrii urâți, fără multe trăsături umane. În viziunea lui Sapkowski în *Wiedźmin* și a lui Rafał Dębski în *Pasterz upiorów*¹⁶ strigoiul apare ca un fel de zombi slav. În urma analizei vom vedea ce rezultă din această alegere pe plan estetic.

Lucrarea mea se va concentra deci pe confruntarea a două aspecte diferite ale mitului strigoiului. Ca bază pentru cercetări voi folosi două nuvele fantastice provenite din două epoci și tradiții literare distinse dar unite de prezența strigoiului: *Domnișoara Cristina* de Mircea Eliade și *Wiedźmin* de Andrzej Sapkowski.

¹⁴ *Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, Paris 1988, red. Brunel P., p. 1071-1086.

¹⁵ *Ibidem*, p. 930-936.

¹⁶ *Science Fiction*, nr 20 din noiembrie 2002, p.72-82.

Capitolul I

Doi strigoi – mitul strigoiului și versiunea sa literară

Scopul acestui capitol constă în compararea a două personaje-strigoi: domnișoara Christina din nuvela lui Mircea Eliade și prințesa blestemată din nuvela lui Andrzej Sapkowski. În cele două cazuri, observăm multe inspirații folclorice și literare; vom prezenta, deci, cum motivele acestea au fost folosite pentru a le construi pe personaje căutând un arhetip mitic de bază pentru ele.

În primul rând ne ocupăm de caracterizarea prințesei, exemplul ei referindu-se în mod mai vizibil la credințe populare. Născută din legătura incestuoasă a regelui Foltest cu Adda, sora lui, a murit imediat după naștere. A devenit strigoi cel mai probabil sub influența blestemului unui nobil gelos, îndrăgostit de mama ei. Îngrozitoare deja ca nou-născut, a fost înmormântată în cripta palatului regal. După șapte ani de liniște – un detaliu prezent și în obiceiurile populare din România¹⁷ – a început să iasă din sarcofag pentru a-i omorî pe oameni. Regele a respins sugestiile de o a ucide pe strigoaică și, sfătuit de un vrăjitor, a căutat voluntar care ar dezlega farmecul rămânând o noapte întreagă în criptă fără a pierde viața. Încercările nereușite au durat mai mult decât șase ani, până când Geralt, ucigașul profesionist al monștrilor (*wiedźmin*), a rupt blestemul.

Istoria ei este o transpunere literară a basmului polonez *Królewna-strach*¹⁸ care are versiunile sale bretone, rutene, sârbo-croate și românești¹⁹. Povestește despre fiica unui rege care, după moartea ei subită, se hrănește cu paznicii mormântului ei. Un soldat sau, în varianta rusească, un băiat de popă o salvează de blestem petrecând cu ea una sau, mai des, trei nopți pe rând și împiedicând-o să se întoarcă la coșciug ultima noapte. Acest motiv este folosit de Sapkowski; el limitează numai numărul nopților la una singură. El pomenește și de alte remedii: incinerarea cadavrului, deschiderea mormântului în timpul zilei, decapitarea și străpungerea cu țeapa. Tehnicile distrugerii monstrului le preia din credințele comune pentru români și slavi care sunt prezente în imaginația populară și popculturală.

Este interesant de observat că autorul nu pomenește de niciun rit religios sau parareligios, ceea ce este logic, dat fiind că el a construit universul nuvelei pornind de la

¹⁷ Petoia E., *Wampiry i wilkołaki*, Universitas, Kraków 2003, p. 174.

¹⁸ *Księga bajek polskich*, t.1, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1988, red. Helena Kapeluś, p.69-73.

¹⁹ Șăineanu L., *Basmele Române*, Editura Minerva, București 1978, p. 566-567.

credințele păgâne. Alegerea lui are consecințele interesante în definirea primei cauze a apariției strigoiului, care este, cum se pare, voința rea concentrată, ceea ce este un motiv destul de rar în credințe. Mai degrabă el este prezent în basme, dar are forma unui descântec al unei femei bătrâne mâhnite. Autorul renunță în acest fel la explicația cea mai răspândită în folclor și anume faptul de a poseda două suflete. După credințele răspândite în Polonia și Ucraina, sufletul al doilea, cel nebotezat, ar fi cauza transformării în strigoi după moarte²⁰. Botezul post-mortem sau mirul în timpul vieții ar neutraliza activitatea nefastă a sufletului al doilea. Strigoiul, după Sapkowski, este deci privat de aspectul metafizic, dar blestemul nobilului gelos introduce în nuvelă un accent moral tragic: monstrul – un element extraordinar – este efectul pasiunilor strict umane.

Aspectul fizic al strigoaicei se referă mai degrabă la estetica *horror* decât la credințele populare și basme. După versiunea populară a basmului *Królewna-strach* pielea prințesei a fost neagră – detaliu care nu au fost preluat nici în versiunea literară a lui Jan Kupiec²¹, nici în nuvela lui Sapkowski. Un alt detaliu respins – un râț ca la porc – apare în povestea munteană *Fata cu urechea roșie*²². Autorul renunță și la unele caractere care, după tradiții, ar permite recunoașterea strigoiului: o coadă mică în timpul vieții, desfacerea cadavrului oprită după moarte²³. În schimb, el a dotat-o cu o siluetă deformată și un mare cap nepropoțional, cu părul roșiat și ochii fosforescenți. Ca armă, ea folosește dinți ascuțiți și gheare lungi. În ciuda stângăciei aparente, o caracterizează sprintenitatea și forța supraomenească.

Prin aspectul acesta strigoiul se detașează de tradițiile care îl identifică cu demonul păsăresc, insesizabil, chair nematerial care se manifestă numai prin strigăte stridente și efectele activității lui brutale (rănile, cadavrele sfâșiate). Strigoiul lui Sapkowski nu zboară spre deosebire de cel al lui Petronius²⁴ și cel din poveștile poloneze din Mazovia și Polonia Mică, unde apare sub forma unor copii cu aripi de bufniță²⁵ care amintesc de moroi românești.

Forma strigoiului rămâne deci materială, corporală; se poate răni sau provoca durerea strigoiului. Cu vampirii și priculicii din poveștile populare și producțiile popculturale

²⁰ Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, p.128-129.

²¹ *Księga bajek polskich*, t. 2, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1988, red. Maria Grabowska, p.151-155.

²² Șăineanu L., *op. cit.*, p. 567.

²³ Petoia E., *op. cit.*, p. 173-175.

²⁴ *Ibidem*, p. 58-59.

²⁵ Wójcicki K., *Klechy starożytne podania i powieści ludu Polskiego i Rusi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, p. 251-252.

împărtășește sensibilitatea la argint. În universul lui Sapkowski, argintul nu are proprietăți mortale pentru strigoi, dar contactul cu el provoacă o suferință tare. Fiind o creatură magică, strigoiul este dotat cu o aură rea, totuși nu controlează niciunele puteri magice. Are numai capacitatea de a recepta unele impulse telepatice – detaliu important care i-a permis lui Geralt să-l atace cu emoțiile rele concentrate. Atacul psihic constituie una dintre cele mai importante și cele mai interesante inovații introduse de autor în schema basmului. Forța fizică și ritualul magic nu sunt suficiente pentru a-l învinge pe monstru. Indispensabilă este unirea psihică cu strigoiul – produsul voinței rele. Condiția aceasta reflectă principiul magiei homeopatice a lui Frazer²⁶ unde acțiunea analogică provoacă efectul analogic. Sapkowski transpune regula aceasta pe plan psihic sau mai degrabă parapsihic – ura și furia neutralizează răul strigoiului.

Din cauza trăsăturilor descrise mai sus, prințesa-strigoaică poate fi clasificată drept tipul strigoiului „mortul-viu carnivor”. Agresiv și sălbatic, el păstrează numai forma cvasi-umană. De aceea împărtășește multe trăsături cu uriașul antropofag (*l'ogre*) cunoscut de multe basme europene și africane (Tom Degețelul, Barbă Albastră). Se aproprie de el prin gustul pentru carne crudă care, conform teoriei lui Lévi-Strauss²⁷, spre deosebire de carne fiartă constituie o trăsătură sălbatică tipică. Alte trăsături sălbatică sunt lăcomie și importanța dinților și ghearelor ca și comportamentul instinctiv, lipsit de inteligență. Toate aparțin la schema mitului uriașului²⁸. Totuși, nu putem identifica total strigoiul lui Sapkowski cu uriașul canibal. Prințesa strigoaică nu este înaltă nici groasă, dispune de un văz pătrunzător în timp ce uriașul este des orb, fiind înrudit cu ciclopul. Uriașul, fiind sălbatic prin caracteristicile sale, este legat și cu un spațiu sălbatic, ci strigoiul, în ciuda aparenței animale, apare într-un spațiu civilizat (castelul din capitală). Această observație sugerează că strigoiul este mai omenesc decât am putea să spunem după aparențe. Structura mitică a uriașului carnivor este bazată pe principiul ambiguității naturii lui: nu putem determina definitiv dacă aparține la lumea oamenilor sau a fiarelor. Strigoiul, paradoxal, chiar dacă a pierdut statutul omului, îl poate recâștiga și revine în societate după neutralizarea blestemului.

O altă diferență fundamentală constă în faptul că uriașul este viu și strigoiul, spre deosebire de uriaș, e „mort”. Statutul prințesei este bazat pe paradox. Având toate aparențele ființei vii, este considerată moartă. Transformarea ei în monstru a avut loc după moartea ei fizică și anii de „letarg”, urmăriți de activitatea ei nouă deja ca strigoi. Ca fiecare mort-viu,

²⁶ Frazer J., *Złota galqż*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, p. 37-61.

²⁷ Picard M., *op. cit.*, p. 90.

²⁸ *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 1071-1086.

este produsul unei transgresiuni – aici al blestemului. Refacerea ordinii nu îi permite repausul etern liniștit, ci, ceea ce constituie un paradox următor, o viață nouă, relativ obișnuită. În zorii zilei devine ceea ce ar fi putut să fie dacă nu ar fi fost blestemată: o fată de paisprezece ani. Singura marcă a blestemului rămâne lipsa educației și a experienței – are nivelul mintal al unui copil mic.

Strigoii nu este nici nemuritor – fiind mort, poate fi omorât încă o dată. Neutralizarea blestemului nu este pricepută de niciunul dintre personaje ca reînviere, ca și cum ar constitui o continuare a vieții sub altă formă. Din statutul „mort-viu”, acest aspect al doilea domine în construcția acestui personaj.

Celălalt personaj analizat, domnișoara Christina, reprezintă un alt tip al „mortului-viu”, ale cărui proporții dintre cele două aspecte sunt cu totul diferite. Elementul nemuririi, care chiar lipsește prințesei, este subliniat prin multe operații inter- și intratextuale. Moarta apare aici ca ființă supraomenească, atemporală, care iubind un muritor încearcă să depășească granița dintre două lumi.

La început trecem în revistă ceea ce cititorul poate afla despre acest personaj. Boieroaica tânără a fost omorâtă în timpul răscolii țăranilor înainte de primul război mondial în circumstanțe nesigure. Revine apoi în vise ca și la niveluri diferite ale realității, reclamând dragostea lui Egor, pictor tânăr, care la rândul lui s-a îndrăgostit de Sanda, o rudă a Christinei.

Aspectul ei fizic îl cunoaștem datorită portretului care constituie prima ei apariție. Acest portret, în ciuda frumuseții, provoacă spaimă, melancolie și senzația de straniu:

„D-l Nazarie simți teroarea ca o gheară apăsându-i pieptul. Domnișoara Christina zâmbea din portretul lui Mirea, parcă l-ar fi privit într-adins pe el. Era o fată foarte tânără, îmbrăcată într-o rochie lungă, cu talia subțire și înaltă, cu buclele negre lăsate pe umeri.”²⁹

Vizitele ei în vis nu aduc multe detalii vizuale. În schimb, atrag atenție la alte senzații, mai ales cele olfactive și tactile. Trupul ei, hainele ei emană mirosul de violete care rămâne după dispariția Christinei. După criteriile ecleziastice, mirosul este o marcă care permite să se distingă corpul sfântului de corpul blestematului, știind că amândouă nu sunt supuse descompunerii: mirosul de floare e acordat sfinților, blestemații miroasă a sulfur³⁰ sau a putrefacție. În basmele și poveștile despre vampiri (d. ex. *Dracula*) mirosul de moarte neagă frumusețea aparentă a strigoilor. Totuși, nici frumusețea, nici parfumul de floare nu dau Christinei aparența sacrului. Mirosul de violete rămas în odaia lui Egor după vizita nocturnă a

²⁹ Eliade M., *Domnișoara Christina. Șarpele*, Editura Cartex, București 2006, p. 46.

³⁰ Janion M., *op. cit.*, p. 40.

Christinei este comparat imediat cu mirosul de sânge în odaia Sandei, care s-a îmbolnăvit în aceeași noapte. Resimțit ca prea intens, maschează numai natura demonică a Christinei. Asociația fonetică „violete – viol” aduce încă un indiciu care elucide caracterul adevărat al dragostei ei.

Valoarea revelatoare o are pipăitul. Căldura artificială, nefirească a pielii ei în timpul întâlnirii celei dintâi provoacă lui Egor scârbă și spaimă. Acest pipăit al moartei se împotrivesc legilor naturii. Senzația paradoxală de frig/fierbint în timpul „noptii de dragoste” este numai o introducere la o contradicție adevărată dintre răceala trupului ei (aluzia la Luceafărul, „nemuritor și rece”) și căldura rănii mortale, veșnic gălgâind de sânge. Contactul cu sângele, oroarea de sânge constituie un impuls care rupe farmecul și duce la revelarea înspăimântătoare: Christina într-adevăr este un mort-viu.

Și viața, și moartea ei sunt înconjurate de o atmosferă de ambiguitate: femeile din familia ei, mai ales doamna Moscu și Simina, o venerează ca un simbol al dignității și al sacrificiului (a fost singura din familie care a rămas în conac în ciuda pericolului). Totuși, unul dintre oaspeți – arheologul Nazarie – relatând zvonurile care circulează în sat spune: „nu-i lucru curat cu domnișoara Christina. Domnișara asta frumoasă nu prea și-cinstit familia. (...) Puteai să-ți închipui că fecioara asta de boieri pune pe vechil să bată pe țăranii cu biciul, în fața ei, să-i bată până la sânge? Și ea le smulgea cămașa...”³¹.

În realitate nu a fost omorâtă de țăranii, ci de vechil, amantul ei gelos de excesele ei erotice cu țăranii. Corpul ei a dispărut după moarte – imposibilitatea împlinirii ritului de trecere este o marcă tipică pentru strigoi.

Foamea de sânge constituie caracteristica primordială a oricărui strigoi. Rana sângeroasă este simbolul statutului ei de strigoi, al morții ca și al feminității „murdare”. Sângele are o simbolică complexă, mai ales în contextul strigoiului feminin ca Christina. Acest element ambiguu se referă la moarte și la viață, puritate și impuritate. Esența vieții – dublul psihanalitic al spermei – este dorit de morți și de demoni³². Totuși, Christina fiind strict asociată cu sângele (rana, sângele țăranilor, mirosul de sânge în odaia Sandei) nu este avidă după sânge în mod direct. Ea nu reclamă sângele, ci iubirea lui Egor și – în consecință – dreptul de a redeveni o femeie vie. Folosind în egală măsură seducția și teroarea, dorește nu numai afectul, dar și supunerea. În acest sens se aproprie de tipul lui *femme fatale*, care îl depozitează pe bărbat de identitatea lui și de trăsătura lui primordială: dominația.

³¹ Eliade M., *op. cit.*, p. 59.

³² Janion M., *op. cit.*, p. 37-42.

Domnișoara Christina pune stăpânirea pe oameni ca și pe loc. Femeile din familia ei trăiesc nu numai sub influența memoriei lui „tanti Christina”, dar și au contactul cu ea în vise (doamna Moscu și Simina), o văd (Simina), devenind în acest mod servitoarele intrigilor ei și chiar dublele ei diurne. Doamna Moscu spunând: „A murit în locul meu”³³ subliniază relația ei specială cu moarta. Ea susține cultul Christinei și o influențează în mod nefast pe Sanda – concurenta Christinei pentru dragostea lui Egor – în timpul bolii. Caracterul ei somnambulic și pofta deosebită de carne constituie simptomele acestei relații: doamna Moscu este contaminată de trăsăturile tipice pentru strigoi. Aceste trăsături sunt încă mai vizibile în cazul Siminei. Frumusețea prea perfectă a fetei și personalitatea ei prea dezvoltată și sadică sunt reflectul caracterului Christinei. Ea are funcția purtătorului de cuvinte al Christinei: povestind basmul despre feciorul de cioban îndrăgostit cu reciprocitate de fata de împărat moartă, îi comunică lui Egor planurile Christinei. Ea o vede nu numai în vis și, după spusele ei, ea este singura care o iubește pe Christina. Dublul micșorat, ea aduce aminte de spiridușii din credințele populare românești – servitorii mici ai diavolului³⁴.

Locul unde a trăit și a murit Christina poartă marca prezenței ei. Atmosfera bolnăvicioasă și neliniștitoare a conacului, moartea animalelor, țăntării (legați de sânge și de boli) – toate acestea constituie simptomele influenței strigoiului. Putem spune că în loc să sugă sângele în sensul strict, strigoaica privează forțele vitale împrejurărilor introducând atmosfera de moarte. Acest fapt revelează legătura strigoiului cu pământul, natura lui htonică.

Punctul de plecare pentru construcția Christinei ca personaj-strigoi este folclorul românesc și anume poveștile românești deja pomenite, ca de exemplu *Fata cu urechea roșie*. Eliade se referă, totuși, mai degrabă la un tip de legende decât la un basm concret. Basmul povestit de Simina este o invenție a autorului, dar găsim în el ecouri ale poveștii despre prințesele blestемate și iubirile imposibile, tipice pentru folclorul românesc. Motivul prezicerii-promisului în momentul de naștere este prezent în multe povești românești (*Tinerete fără bătrânețe și viața fără de moarte*)³⁵ ca și în credințele despre strigoi (există un ritual făcut după nașterea strigoiului viitor, care poate schimba destinul lui)³⁶. Dar intertextul cel mai direct îl găsim în două texte ale lui Eminescu : *Strigoi* și mai ales *Luceafărul*, amândouă sunt chiar citate în nuvelă. Din poezia romantică Eliade preia motivul iubirii dintre un pământean și un nemuritor care este transgresiunea ordinii de lucru universal, ca și un tip

³³ Eliade M., *op. cit.*, p. 44.

³⁴ Lăzărescu G., *Dicționar De Mitologie*, Casa Editoriala Odeon, București 1992, p. 263.

³⁵ Ispirescu P., *Legende sau basmele românilor*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, p. 5-10 .

³⁶ Petoia E., *op. cit.*, p. 174.

de personaj luceafăric: ființa puternică, nefirească, nemuritoare, care caută iubirea – un element al condiției muritorilor. Motivele romantice sunt tratate de Eliade într-un mod subversiv. Rolul sexelor s-a schimbat: în loc de un bărbat-geniu (Luceafărul) și o pământeană slabă (Cătălină) avem o femeie demonică (Christina) și un bărbat supus, schimbător (Egor). Dragostea nu este o cale pentru elevarea condiției sale, ci jocul mortal de dominație. Geniul frumos nu este decât un mort-viu blestemat: descoperirea statutul de strigoi al Christinei face imposibilă împlinirea dorului ei de a fi iubită și de a redeveni o femeie. Dealtfel, evocarea poeziei poate fi interpretată ca încă o mască cu care Christina se străduiește să ascundă fața ei de strigoi. Totuși, oroarea primordială în fața unui mort-viu nu poate fi înăbușită de estetică.

Un alt model, de asemenea legat în egală măsură cu poezia romantică ca și cu credințele populare românești și slave, este zburătorul. Asocierea aceasta este din nou evocată direct, Egor spunând Christinei: „Cine te-a învățat să dezmierzi, zburătorule?!³⁷. În imaginarul popular zburătorul este un „tînăr înalt și subțire; poate apărea și în formă de șarpe cu aripi sau ca o flacăra. Personifică, de obicei, ființa iubită oare nu poate fi niciodată ajunsă. Acționează numai noaptea și poate lua ușor înfățișarea unui bărbat, a unei femei, a unui șarpe de foc sau a unei stele³⁸. Provoacă un fel de dragoste obsesivă victimei lui. În folclorul românesc, el este sufletul unui om mort, care în timpul vieții nu a fost iubit, sau, în folclorul polonez, zburătorul-*latawiec* este spiritul de aer, care sub forma de o stea căzătoare ajunge pe pământ pentru a-l seduce pe pămîntence³⁹. În personajul lui Eliade găsim multe elemente dintre caracteristicile zburătorului, și anume frumusețea, farmecul seducător de neînvins, natura nocturnă și demonică. Interesantă este, ca în cazul Luceafărului, inversia sexelor între ființa supranaturală și obiectul iubirii ei.

Totuși, cerul, aerul și lumina nu sunt atributele domnișoarei Christina. Legată mai mult cu întunericul, pământul și sângele, ea rămâne apropiată viziunii strigoiului-vrăjitoare, prezentă în folclorul românesc și rutean. Dacă respingem aspectul estetic și erotic al personajului, găsim o ființă periculoasă în timpul vieții ca și după moarte, care – ca în credințele populare – este cauza pierderii familiei ei (aici: moartea Sandei, incendiu).

Toate caracteristicile pe care le-am prezentat mai sus ne duc la descoperirea bazei mitice a domnișoarei Christina. Senzualitatea ei neliniștitoare, frumusețea confruntată cu

³⁷ Eliade M., *op. cit.*, p. 135.

³⁸ Lăzărescu G., *op. cit.*, p. 289.

³⁹ Wójcicki K., *op. cit.*, p. 245-246.

aspectul abject, aviditatea de forțe vitale ale bărbaților ca și poziția de stăpână în ciuda lumii patriarhale – toate acestea le regăsim în mitul străvechi al lui Lilith, care după Erberto Petoia este un arhetip al strigoiului⁴⁰. Zeitatea din Babilon legată de prostituție sacrală, apoi demonul feminin evreiesc avid de sânge și spermă, este identificată și cu prima femeie a lui Adam. Până astăzi este simbolul unei femei revoltate care reclamă dreptul ei pentru plăcerea și statutul egal cu bărbații. În perspectiva mai tradițională, figura lui Lilith avertizează asupra erotismului femeilor care, dacă e liberat, le aduce pierirea bărbaților⁴¹. Christina se înscrie perfect în acest tip de *femme fatale* demonică, seducătoare, revoltată. Acest personaj se construiește pe aceleași tensiuni între atrăgător-respingător, fecund-ucigător, dragoste-ură.

Avem deci de-a face cu două personaje care reprezintă două feluri de strigoi: canibalul și Lilith. Comparându-le, putem observa cât de diferite și în același timp similare pot fi închipuirile demonului morții. Pe de o parte avem un nou-născut, transformat într-un monstru sălbatic, pe de altă parte o fată frumoasă, a cărei înfățișare încântătoare ascunde monstruozițiile comise în timpul vieții și după moarte. Contrastul dintre ele este vizibil într-un mod cel mai clar pe plan estetic unde urâtul și grotescul sunt confruntate cu frumusețea morbidă. Domnișoara Christina, ca personaj literar, este dealtfel mult mai dezvoltată și autonomă decât strigoaica lui Sapkowski care a fost numai obiectul acțiunii, în timp ce boieroaica este în același timp axa ca și subiectul intrigii. Apărând ca un personaj autonom posedă în alte personaje feminine duble ei. Este dotată cu un psihic dezvoltat, cu motivații complexe, în timp ce singurul motiv al acțiunii prințesei blestemată este foamea de carne și ura oarbă.

Un alt element care o deosebește pe Christina de prințesă-strigoaică, este posibilitatea de a exista pe diferite niveluri ale realității. Apare în egală măsură în vis ca în trezie; fiind palpabilă, nu este supusă cu totul legilor materiei. În mod contrar, prințesa blestemată aparține numai lumii materiale în ciuda statutului ei de o ființă magică.

În sfârșit, nici semnificația personajelor nu este egală. Prințesa are statutul „victimei-călău”, este suficient să rupă blestemul pentru restabilirea ordinii naturale și morale. În cazul Christinei, nimic nu este clar. Neliniștea pe care o provoacă persistă chiar după moartea ei cea de-a doua. Moartea ei finală aduce o catastrofă pentru toți: moartea Sandei, distrugera conacului, nebunia doamnei Moscu. Restabilirea este imposibilă.

⁴⁰ Petoia E. *op. cit.*, p. 40-43.

⁴¹ *Dictionnaire des mythes littéraires, op. cit.*, p. 931-935.

Deosebiriile dintre cele două personaje rezultă parțial din faptul că ele reprezintă diferite convenții literare, caracteristice pentru epoci diferite. Relațiile dintre fantasticul în sens larg și estetica genului *fantasy* vor fi analizate în capitolul următor prin prisma teoriei lui Todorov.

Capitolul II

Aplicarea teoriei lui Todorov în nuvela lui Andrzej Sapkowski și cea a lui Mircea Eliade

În acest capitol mă voi ocupa de rolul fantasticului în cele două nuvele. Amândouă operele sunt clasate în literatura fantastică dar totuși prezintă un șir de divergențe pe plan estetic. Pornind de la definiția fantasticului a lui Tzvetan Todorov și a convenției *fantasy*, mă voi concentra pe închipuirile diferite ale fantasticului în literatură.

În primul rând trebuie să avertizăm că, spre deosebire de Todorov, nu căutăm definiția fantasticului ca gen literar. Ne interesează mai degrabă fantasticul ca o convenție – o culegere de motive, de personaje-tipuri, de tehnicile stilistice și de efectele estetice. Categoria aceasta ne pare mai folositoare pentru analiza celor două nuvele.

Todorov înțelege fantasticul ca ezitare continuă între explicație rațională și cea supranaturală a evenimentelor și a fenomenelor descrise. Ezitarea aceasta poate fi împărtășită de cititor și de personajele literare sau poate aparține numai uneia dintre cele două instanțe. Fantasticul este, deci, o experiență de limită; se situează între straniu (fenomenele extraordinare au explicație naturală, totuși par de necrezut) și fabulos (supranaturalul face parte din logica universului descris). Între straniu pur și fabulosul pur există și nuanțe care reunesc fantasticul cu straniu, sau fantasticul cu fabulosul⁴².

Heroic fantasy este definit de Piotr Dębek ca o subspecie a fantasticului-fabulos și alături de *science-fiction* și de horror constituie una dintre trei convenții principale de literatură fantastică după înțelegerea comună. Literatura *fantasy* explorează trecutul mitic relatând lupta eroului cu capacități fizice supraumane împotriva forțelor răului⁴³. Propune un fel de basm pentru adulți, preluând din tradițiile folclorice și din diverse mitologii elemente numeroase ca și regulile care stăpânesc universul. Cel mai des sunt folosite miturile celtice și nordice; în cazul lui Sapkowski avem de-a face cu un sincretism slavo-celtic. *Wiedźmin* de Sapkowski este, deci, un exemplu târziu al acestei convenții.

⁴² Todorov T., *op. cit.*, p. 46-49.

⁴³ *Literatura i kultura popularna IV. Słownik literatury popularnej.*, red. Żabski T., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, p. 54-55.

Nuvela pare să urmeze în linii mari principiile convenției. Eroul, Geralt, este maestru al spadei, dotat cu un văz pătrunzător în obscuritate și de o sprintenie supraumană datorită elixirelor magice. El luptă împotriva monștrilor, apărându-i pe oameni. Totuși, motivația lui nu este prea înaltă – o face numai pentru bani, respectând doar etica profesională specifică și loialitatea față de client. Prin acest sens practic cinic, el se deosebește de protagoniștii tipici pentru *heroic fantasy*.

Universul seamănă cu Evul Mediu de basm, ceea ce este în sine foarte convențional. Avem, deci, organizarea politică și socială feudală, locurile tipice precum palatul și cârciuma, avem în fine magia, vrăjitorii și o prințesă vrăjită. Totuși, autorul se străduiește să introducă în lumea de basm niște mecanisme verosimile. Strigoaica devine, deci, o problemă politică: prezența ei este cauza complotului împotriva regelui Foltest; ea complică și politica dinastică. Magia este prezentată dintr-o perspectivă „tehnică”: are reguli și limite stricte. Pregătirile pentru dezlegarea blestemului sunt menite în mod logic, semănând cu o anchetă de poliție (ancheta la locul faptei și convocarea martorilor). Toate demersurile enumerate deosebesc universul din *Wiedźmin* de universul *fantasy* tipic unde verosimilitatea și logica sunt deseori consacrate pentru un efect pitoresc mai mare.

Apartenența convenției *fantasy* la fabulos pare firească: magia, creaturile mitice, forțele supranaturale nu tulbură logica internă a universului; dimpotrivă, ele sunt pricepute atât de personaje, cât și de cititorul care acceptă convenția, ca perfect naturale. Nuvela lui Sapkowski corespunde criteriilor acestora – nici personajele, nici cititorul nu sunt surprinși de prezența strigoiului și a vrăjitorilor de tip diferit. Lectura detaliată ne permite, totuși, să reperăm momentele unde intervine dubiul în caracterul fenomenelor sau, cel puțin, un efect de mister.

Întâiul motiv unde apare ezitarea privește cauza transformării prințesei în strigoaică. Castelanul Velerad prezintă într-o convorbire cu Geralt o ipoteză „naturală”: fenomenul este o consecință a incestului⁴⁴. Faptul de a deveni strigoi este, deci, pus alături de alte complicații medicale provocate de incest, văzut mai mult ca transgresiunea ordinii naturale decât a ordinii morale. Alte ipoteze apar într-o convorbire a nobilului Ostritt cu Geralt: conform celei dintâi, cauza ar fi blestemul reginei-mamă suspectate de practici magice. Și această explicație este acceptabilă pentru personaje, magia fiind pricepută ca un element normal al universului. Cea

⁴⁴ Sapkowski A., *Głos rozsądku*, SuperNOWA, Warszawa 1998, p. 17.

de-a doua ipoteză, după care blestemul este efectul unui cuvânt rău, pronunțat într-o criză de furie de către Ostritt – personaj care nu este dotat cu talente magice – este considerată cu mai multă rezervă. Ostritt însuși nu acceptă posibilitatea aceasta, respingând nu numai culpabilitatea, dar și posibilitatea de a provoca fenomene supranaturale fără acces la magie. Ezitarea apare, fiindcă naratorul nu ia poziție în mod direct, punând totuși accent pe ultima ipoteză care tulbură ordinea universului. Blestemul nu are nici caracter natural, nici cel magic în sens tehnic; pornește dintr-o dimensiune de altă natură. Cititorul atinge aici un mister mai neliniștitor decât prezența monstrului.

În scena luptei împotriva strigoiului ezitarea se dispersează. Dar după ea are loc un episod unde sentimentul de neliniștii revine. În zorii zilei, Geralt descoperă trupul prințesei în nesimțire. Aparent este o fată normală, dar în timpul unui examen mai detaliat îl atacă cu ghearele care nu au dispărut încă. Rănit, Geralt o imobilizează și mușcă gâtul prințesei până dezlegarea totală a farmecului, după ce își pierde cunoștința și el. Se trezește după două zile, bandajat. Atunci castelanul îl întreabă de ce a vrut să o muște de moarte pe prințesă, ceea ce rămâne fără răspuns⁴⁵. În acest moment și cititorul intră în sfera ipotezelor și a neliniștii: a fost numai un act de autoapărare sau contopirea identității, necesară pentru atacul psihic deja pomenit, a cauzat că, pentru un moment, Geralt a devenit un monstru și el. Din nou accentul se deplasează de pe fabulosul pur pe fantasticul-fabulos, sau chiar pe fantasticul pur.

Vedem, deci, că chiar dacă nuvela *Wiedźmin* aparține fantasticului în sensul comun al termenului, analizată conform cu teoria lui Todorov îi aparține numai parțial, numai în anumite momente. *Domnișoara Christina* pornește dintr-o tradiție literară mai veche care nu are, totuși, caracteristicile atât de strict definite decât *fantasy* și reprezintă un alt tip de problemă. Eliade, ca E.T.A. Hoffman, E.A. Poe, Gerard de Nerval înaintea lui, sau contemporanul lui, Stefan Grabiński, reprezintă supranaturalul într-un cadru obișnuit, realist. Astfel, acțiunea are loc într-un univers care reflectă universul nostru unde fenomenele supranaturale se împotrivesc regulilor raționale acceptate în el. Personajele sunt oameni obișnuiți – ceea ce facilitează cititorului identificarea cu ei și adoptarea punctului lor de vedere, în special dubiul și spaima lor. Visul și nebunia aparțin la repertoriul clasic de motive și de explicații raționale des folosite. Întrucât nuvelele de acest tip par mai apropiate

⁴⁵ Sapkowski A., *op. cit.*, p. 34-36.

fantasticului pur – realitatea literară confruntă naturalul cu supranaturalul în loc de a-l absorbi – ezitarea este mai posibilă și mai firească decât în nuvela *fantasy*.

Observațiile acestea sunt în general valabile pentru *Domnișoara Christina*. Decorul evenimentelor este un loc realist, contemporan autorului: o moșie boierească de la țară, aproape de Dunăre. Personajele – cu excepția, evidentă, a Christinei – sunt oameni ca alții, cu biografii sumare dar verosimile, aparținând la medii sociale definite. Comportamentul lor, dacă nu sunt confrunțați direct cu supranaturalul, este conform cu logica și probabilitatea psihică. Dacă comportamentul, ca în exemplul doamnei Moscu, se îndepărtează de la normă, putem explica ușor acest fapt printr-o boală fizică sau psihică.

În acest cadru intervine un element extraordinar – apariția progresivă a strigoiului: la început pe un tablou, apoi în vise și, în urma urmei, în lumea materială. Jocul dintre rațiune și supranatural începe, deci, la nivelul percepției personajelor ca și celei a cititorului. Trebuie să observăm că reacțiile raționale sunt destul de rare la personaje. La început Sanda și Egor încearcă să explice poveștile Siminei despre comunicarea cu domnișoara Christina prin imaginația ei prea dezvoltată, o influență rea a doicii și capricii copilărești. Cititorul ar fi înclinat să fie de acord cu explicațiile acestea, dar ele nu rezistă confruntarea cu dezvoltarea acțiunii când Sanda se îmbolnăvește misterios și Egor însuși este bântuit de spiritul demonic al Christinei în mod sugestiv și palpabil. Prezența și acțiunile strigoiului nu sunt, deci, obiectul ezitării – direct sau indirect, sunt acceptate de toate personajele principale: Simina și doamna Moscu de la început, domnul Nazarie sub influența istoriei din sat, Egor după visul întâi. Cititorul care ar vrea să creadă în caracterul natural al evenimentelor, poate susține că visele lui Egor sunt efectul sugestiilor domnului Nazarie, al comportamentului ciudat al Siminei și al doamnei Moscu ca și al atmosferei morbide a moșiei. Totuși, nu are prea multe indicii logice să explice trecerea de la vis la lumea materială și consecințele ei: mirosul de violete, incendiul, mănușa de mătase care a rămas după plecarea Christinei. Mai degrabă reacțiile emoționale din ce în ce mai dereglate și stilul halucinant al descrierilor evenimentelor la marginea visului și realității sugerează explicarea prin nebunie și susține ezitarea necesară pentru prezența fantasticului.

Prezența dubiului nu este o singură caracteristică care face din *Domnișoara Christina* și *Wiedźmin* nuvele fantastice. La fel de importantă este prezența motivelor tipice pentru literatura fantastică, în special celor clasate de Todorov printre subiectele de *tu* care țin de Eros, de Tanathos ca și de tensiunea dintre cele două aspecte. *Domnișoara Christina* conține

un evantai întreg al motivelor legate de sexualitate și de moarte. Găsim în nuvela aceasta o dorință intensă⁴⁶ care este chiar periculoasă pentru identitatea individului (Egor și Christina). Un alt motiv legat de iubire – un triumfi amoros – este prezent și el (Egor, Christina, Sanda). Putem să reflectăm la rolul Siminei în configurația aceasta, ea transformându-l pe Egor în obiectul jocului ei sexual. La fel de ambiguă este poziția lui Radu Prajan – un dublu oniric al Christinei. Interpretarea homosexuală nu este aici nici evidentă, nici exclusă. Totuși, trebuie să facem obiecția că Todorov, analizând cazurile legăturii erotice dintre mai mult de două persoane, nu s-a concentrat pe rivalizare.

Dorința în nuvela lui Eliade are o natură demonică: în visul al doilea presiunea seducătoare exercitată de către Christina este întărită de prezența *altcuiva*, a *celuilalt*, a *cuiva*⁴⁷ – adică cea a Satanului cum putem bănuî. Sexualitatea este deci asociată nu numai cu plăcere dar, înainte de toate, cu groaza și chiar cu cruzimea. Cruzimea și sadismul constituie următoarele motive de *tu*. În nuvela lui Eliade violența este în egală măsură fizică și psihică. Scena în timpul căreia Simina îl chinuie pe Egor în subsol este un exemplu cel mai evident. Faptul că o fată mică îl torturează și îl umilește pe bărbatul adult găsim în această acțiune satisfacție adaugă scenei o perversitate și mai mare. Sadismul, după Todorov, constituie o tranziție între subiectele de dragoste și cele de moarte⁴⁸. Confruntarea vieții cu moartea este axa principală a nuvelei. Revenirea Christinei în viață și dorința ei de a redeveni femeie în sens complet, cauzează moartea sau nebunia celorlalte personaje. Avem deci de-a face și cu un fel de necrofilie *au rebours* (moarta care iubește un om viu) și cu vampirismul. Strigoaica îndrăgostită, Christina, face parte dintr-un lung șir al vampirilor feminini îndrăgostiți/iubiți de pământăni. Fiindcă morții iubiți reali sau chiar vampirii sunt des idealizați, putem să ne gândim dacă nu găsim în nuvela lui Eliade un exemplu al dragostei ideale dar ratate. În ochii Christinei, iubirea dintre o moartă și un muritor ar fi o „neauzită minune”⁴⁹ care, totuși, nu s-a împlinit în ciuda curajului ei „în fața celui mai aspru blestem”⁵⁰. Frumusețea ei perfectă, eleganța și determinația carismatică fac din ea, în ciuda demonismului ei de strigoi, un fel de amantă ideală.

Domnișoara Christina aproape epuizează culegera subiectelor de *tu* după clasificarea lui Todorov. Dintre subiectele de *eu* este prezentă numai logica pandeterministă, de asemenea

⁴⁶ Todorov T., *op. cit.*, p. 133-134.

⁴⁷ Eliade M., *op. cit.*, p. 93-95.

⁴⁸ Todorov. T., *op. cit.*, p. 142.

⁴⁹ Eliade M., *op. cit.*, p. 134.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 136.

într-un mod nu prea vizibil. Cauzalitatea imaginară apare sub forma realizării amenințării strigoiului din vis în lumea materială (de exemplu: boala și moartea Sandei) sau consecințele palpabile și vizibile ale acțiunii ființei imaginare (incendiul provocat de o lampă spartă de domnișoara Christina).

Wiedźmin ne oferă un număr mai restrâns al motivelor acestora. Din tematica erotică rămâne incestul (Foltest și Adda) și trunghiul amoros (Foltest-Adda-Ostritt), amândouă problemele fiind strict legate între ele în nuvela aceasta. Moartea și revenirea ca strigoi nu sunt legate de dorința sexuală în mod direct, chiar dacă blestemul însuși este pricinuit de o dezamăgire profundă. Ca și în nuvela lui Eliade, în cea a lui Sapkowski găsim subiectele de *eu* legate de supranatural: o metamorfoză⁵¹ și pandeterminismul. Avem, deci, un nou-născut care se transformă într-un monstru-strigoi oribil după moarte, dar după dezlegarea descântecului devine o fată de paisprezece ani. Metamorfozele acestea pot fi legate de logica pandeterministă: cuvântul rău constituie cauza celei dintâi metamorfoze, cântarea cocoșului acompaniază ultima etapă a celei de-a doua.

După trecerea în revistă a motivelor tipice pentru literatura fantastică trebuie să ne ocupăm de nivelul estetic. Amândoi autorii au ales aceeași formă pentru istoriile lor. Nuvelele lor se deosebesc totuși între ele prin gradul dezvoltării. *Wiedźmin* este, deci, o nuvelă scurtă, cu un singur protagonist. El participă la toate evenimentele care sunt concentrate în jurul firului principal. *Domnișoara Christina* este mai amplă. În ciuda poziției lui de erou principal, Egor nu participă la toate evenimentele; cursul acțiunii se împarte între trei personaje care formau grupul opus domnișarei Christina: Egor, Nazarie, și – în mod cel mai limitat – Sanda. În ambele nuvele avem de-a face cu naratorul la persoana a treia, așa zis omniscient. Narațiunea din *Wiedźmin* se concentrează pe nivelul exterior al acțiunii. Este dominată de descrierile behaviorale în stil realist sau chiar naturalist: cititorul nu cunoaște aproape deloc gândurile personajelor, dar despre reacțiile emoționale află datorită mimicii, tonului glasului și altor acțiuni de acest gen. Limbajul sobru, cu un ritm sacadat subliniază efectul de verosimilitate, ca și folosirea vocabularului arhaizant. Naratorul din *Domnișara Christina* se concentrează mai mult pe viața interioară a personajelor. Evenimentele extraordinare sunt prezentate prin prizma emoțiilor și a senzațiilor pe care le provoacă personajelor confruntate cu necunoscutul. Descrierile detaliate ale sentimentelor creează o atmosferă de spaimă.

⁵¹ Todorov T., *op. cit.*, p. 115.

Perspectiva mai exterioară este adoptată în cazul viziunii onirice și halucinante a lui Egor. Stilul bogat, pitoresc și chiar poetic sporește caracterul sugestiv al descrierilor.

În ciuda adoptării unor perspective opuse, efectul este similar: cititorul este introdus în fantastic. Faptul acesta este posibil, fiindcă s-a renunțat sau, în cazul lui *Wiedźmin*, s-a limitat în narațiune la comentarii explicative. Dealtfel, ele rămân în nuvela lui Sapkowski un joc cu cititorul – naratorul explicând un fapt în mod fragmentar, incomplet (de exemplu: numește detaliat niște ingrediente ale elixirului adăugând imediat că în afară de acestea au fost și altele care nu au denumire în nici-o limbă umană). Cititorul este forțat, deci, să reconstruiască singur universul descris și, fiindcă universul nuvelor diferă într-o măsură mai mare sau mai mică de cel de-al lui, este mai propice pentru ezitări.

Am analizat aplicarea teoriei lui Tzvetan Todorov în cazul nuvelor scrise în cadrul unor convenții diferite. Am confruntat, deci, opera unui autor modernist cu cea a unui autor *fantasy* contemporan, luând în considerare tematica și nivelul stilistic. Toate acestea ne permit să observăm că Sapkowski și Eliade, împlinind principiile convențiilor alese de ei, le-au depășit adăugând la schemele bine cunoscute ale poveștilor de strigoi un spirit inovator. Andrzej Sapkowski a renunțat la naivitate în construirea universului fantastic și a psihologiei personajelor. De asemenea, a introdus, ca unul dintre cei dintâi, folclorul slav în convenția crescută pe fondul unei mitologii mai cunoscute. Mircea Eliade, folosind motivul vechi de femeie-demon, a atins nivelul mai adânc al neliniștii. A recurs la motivul viziunii onirice amestecând estetica realistă și cea halucinantă, ceea ce a dat un efect artistic deosebit. De aceea cele două nuvele au intrat în canonul literaturii fantastice.

Concluzii

Literatura fantastică este o moștenitoare a miturilor. Mitologiile constituie pentru ea o sursă inepuizabilă de subiecte, motive, tipuri de personaje. Ea împărtășește cu ele credința în lumea cealaltă, inexplicabilă rațional. Ca și ele, expună problematica universală în mod indirect, folosind simbol, metaforă, arhetip.

Literatura *fantasy*, construind mitologii proprii, devine o metamitologie. Panteonurile și cosmogoniile inventate pentru universul fictiv urmează schemele mitice mari din lumea reală, polemizează cu ele, confruntă un sistem mitic cu altul. Mitologia lui J.R.R. Tolkien, considerat tatăl literaturii *fantasy*, este un exemplu clasic de creație – re-creație a sferei miturilor pentru universul literar, folosind ca bază mitologiile nordice, celtice, finlandeze unite datorită inventivității și imaginației scriitorului. *Silmarilion* relatează această istorie mitică completă și complexă; *Stăpânul inelelor* ne prezintă ecouri ale mitului vechi în lumea „vie” în momentul transformării.

În cadrul nuvelei *Wiedźmin* considerate ca un întreg separat, exceptând prezența strigoaicei, nu regăsim multe urme ale fondului mitic imaginar, spre deosebire de trecutul istoric politic. Totuși, deja la nivelul culegerii *Głos rosządku*, din care provine acest text, apar divinități care la nivelul ciclului complet consacrat aventurilor lui Geralt au o importanță din ce în ce mai mare și expun din ce în ce mai multe chipuri.

Motivul mitic principal legat de zei, prezent și în eseul *Świat króla Artura*⁵², este pentru Sapkowski stăpânirea Zeiței celei Mari, numite în universul lui Geralt Melitele sau Modron-Freya. Dintre toate divinitățile mai neînsemnate ale acestui univers, numai ea influențează soarta personajelor. Cultul divinității protectoare feminine, spre deosebire de religiile patriarhale, este prezentat de autor ca apolitic, natural și generos. Sapkowski a construit zeița aceasta pe baza divinității celtice Dana sau Freya din mitologia nordică, subliniind că mitul Zeiței celei Mari este cel mai vechi mit universal al umanității⁵³ în opoziție cu creștinismul patriarhal mai tânăr.

Existența zeilor în universul ciclului lui Geralt este, de altfel, subiectul discuției dintre personaje. Ateiștii raționali, ca Geralt sau vrăjitoarea Yennefer, se confruntă cu

⁵² Sapkowski A., *Świat króla Artura. Maladie*, SuperNOWA, Warszawa 2000.

⁵³ *Ibidem*.

reprezentantele ordinului sacru – Nenneke și celelalte preotese ale cultului lui Melitele sau al Freyei. Chiar dacă argumentele celor care refutează existența divinităților și influența lor asupra sorții sunt logice și bine construite, cursul evenimentelor și viziunii profetice dau dreptate credincioșilor. Este un exemplu de metadiscurs asupra mitului – într-o poveste mitică, protagoniștii mitului se gândesc la rolul miturilor în realitatea lor.

Un alt motiv mitic care constituie axa universului lui Sapkowski este destinul. Preluând din basmele populare motivul „legii surprizei” (*prawo niespodzianki*), dezvoltă reflecția despre rolul sacrificiului cerut de soartă. Conform legii acesteia, omul care a salvat viața cuiva, are dreptul la lucrul pe care cel salvat îl posedă dar nu-și dă seama până acum – cel mai des, un copil. Legea aceasta constituie un echivalent al regulii de a o sacrifica pe prima persoană întâlnită după întoarcerea acasă, prima persoană care ajunge – adică sacrificiul uman ales de soartă. Relația specială dintre cel care cere și persoana aleasă declanșează un șir de evenimente care le cer amândurora sacrificii noi.

Mircea Eliade, el însuși specialist în mituri, aplică în opera lui literară conceptele analizate în lucrarea lui științifică. Nuvelele lui, ca de exemplu *Șarpele* sau *La țigănci*, relatează în mod metaforic un rit inițiativ căruia sunt supuse personajele. Inițierea este legată de hierofanie, manifestarea sacrului într-un mediu profan⁵⁴. Spre deosebire de cele două nuvele numite, drumul inițiativ al lui Egor se termină cu o catastrofă. Distrugerea ordinii vechi nu implică creația unei ordini noi. Întâlnirea sferei spirituale cu sfera materială este, deci, un eșec.

Statutul Christinei ca reprezentantă a sacrului pare totuși controversat. Aspectul ei demonic și, în special, dorința de a schimba ordinea sacră care divizează morții și vii, fac din ea o creatura legată de Haos. În acest context inițierea-seducția lui Egor ar fi o versiune a istoriei biblice despre ispitirea și izgonirea din Rai unde în personajul Christinei s-ar contopi Eva și Șarpele, dar Egor ar fi Adam și arhanghelul răzbunător. Este posibilă și o altă configurație, care se referă la versiunea apocrifă deja pomenită: Sanda – Eva, Christina – Lilith, Egor – Adam. Spațiul ales ca *decorum* al acțiunii – parcul – referindu-se la Grădina Paradisului adaugă probabilitatea interpretărilor acestora.

Este interesant de observat că Christina, devenind obiectul cultului familial, posedă mitologia ei proprie. Acest cult este construit pe baza culturii strămoșilor – se limitează numai la membrii familiei. Are un sanctuarium al ei – camera ei – ca și o închipuire sacră: tabloul lui

⁵⁴ Eliade M., *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965, p. 7-15.

Mirea. Un alt loc „sacru” – mormântul din subsolul conacului – constituie un tabu. Membrii familiei – mai ales Simina și doamna Moscu – împlinesc rolul adepților. Faptul că numai femeile sunt „inițiate” în acest cult nu este fără importanță. Mitul, adică o istorie sacră, al domnișoarei Christina se sprijină de sacrificiul ei de sine însăși – moartea voluntară pentru binele familiei. La rândul ei, Christina tot cere sacrificii umane de sânge și de iubire. Acest mecanism al mitologizării personajului în istoria care reactualizează miturile plasează nuvela aceasta tot pe nivelul metamitic.

Literatura fantastică se hrănește de mituri, reactualizându-le, imitându-le, interpretându-le. Mitul strigoiului are o poziție eminentă în literatura fantastică, mai ales în fantasticul de groază, dar și în cadrul altor convenții. Universalitatea lui se bazează pe fondul spaimelor umane în fața morții – necunoscutul veșnic. Totdeauna cumulează în el motivele și fobiile actuale pentru epoca creației operei respective. Strigoaica lui Mircea Eliade este închipuirea spaimelor provocate de pesimismul față de instinctele sexuale care subordonează bărbatul femeilor (în ciuda ordinii oficiale)⁵⁵, sau stăpânirea subconștienței. Cea a lui Andrzej Sapkowski reflectă neliniștea provocată de forța emoțiilor rele și a profeției care se auto-împlinește. Amândouă cazurile avertizează de sfera sumbră a naturii umane și cheamă la respectul ordinii universale. Ambii autori au ancorat opera lor profund în sfera mitică. Analiza relațiilor dintre mit și proza lor ar putea fi obiectul unor cercetări mai aprofundate.

⁵⁵ Janion M., *op. cit.*, p. 218.

Bibliografie selectivă

- Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, Paris 1988, red. P. Brunel.
- Księga bajek polskich*, t.1, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1988, red. Helena Kapełuś.
- Księga bajek polskich*, t. 2, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1988, red. Maria Grabowska.
- Literatura i kultura popularna IV. Słownik literatury popularnej.*, red. Żabski T., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994.
- Science Fiction*, nr 20 din noiembrie 2002
- Angelescu S., *Mitul și literatura*, Univers, București 1999.
- Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu*, Pax, Warszawa 1986.
- Eliade M., *Domnișoara Christina. Șarpele*, Editura Cartex, București 2006.
- Eliade M., *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965.
- Frazer J., *Złota gałąź*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.
- Ispirescu P., *Legende sau basmele românilor*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Lăzărescu G., *Dicționar De Mitologie*, Casa Editoriala Odeon, București 1992.
- Petoia E., *Wampiry i wilkołaki*, Universitas, Kraków 2003.
- Picard M., *La littérature et la mort*, Presses Universitaires de France, Paris 1995.
- Sapkowski A., *Głos rozsądku.*, SuperNOWA, Warszawa 1998.
- Sapkowski A., *Świat króla Artura. Maladie*, SuperNOWA, Warszawa 2000.
- Șăineanu L., *Basmele Române*, Editura Minerva, București 1978.
- Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970.
- Wójcicki K., *Klechdy starożytne podania i powieści ludu Polskiego i Rusi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Vulcănescu R., *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1987.