

MIHAELA CERNĂUȚI-GORODEȚCHI  
Universitatea „Al. I. Cuza” Iași

### *Un gen literar marginal (?)*

Ca descendent necontestat (și incontestabil) al basmului popular, genul *fantasy* (inclus de critica *mainstream* în sfera paraliteraturii, mai cu seamă pentru că înregistrează răsunătoare succese de/la public!) este, în genere, subsumat *literaturii pentru copii*. Dacă idealiiști (puțini la număr – și nu scutiți de excese) le văd ca fiind „îndrumare” de libertate spirituală, călăuze într-o explorare, de mare ajutor unei personalități în formare, cărțile pentru copii sînt, în viziunea celor mai mulți, doar forme degradate (simpliste, limitate, chiar teziste) ale literaturii serioase – altfel spus, fără menajamente, mostre de subliteratură/paraliteratură. În general (cu excepția țărilor în care cărțile pentru copii se bucură de o mare și justificată atenție din partea unor critici și teoreticieni importanți), critica (literară și de artă) le consideră literatură minoră (pentru un public inexpert și nesofisticat), nedemn de efort hermeneutic: “Children’s books are invisible in the literary world.” (Hunt 1994:7)

Literatura pentru copii este o categorie destul de eterogenă și ambiguă: reprezintă aceasta literatura *citită de copii*, literatura *scrisă de copii*, literatura *potrivită pentru copii* sau literatura *scrisă pentru a fi consumată de copii*? Este literatura citită de copii – la alegerea lor; la recomandarea (expresă) a părinților și a profesorilor<sup>1</sup>? Cîți copii ar trebui să citească o carte pentru ca ea să fie recunoscută ca și carte pentru copii? Ce se întîmplă cu cărțile citite, cu egală (deși diferită ca natură) satisfacție, de către copii și adulți? Mai sînt ele „pentru copii”? Cine decide că (și în ce măsură) sînt pentru copii basmele, legendele, baladele populare – ori scrierile lui Jonathan Swift, Daniel Defoe, François Rabelais, Ion Creangă? Apoi, dacă *literatura pentru copii* este una *destinată* publicului infantil, care să fie indicatorul acestei orientări exprese (cu toate că nu și obligatoriu exclusivă – v. cazul lui Charles Perrault, Lewis Carroll, J.M. Barrie, C.S. Lewis)? Intenția (exprimată/sugerată) a autorului? Intenția editorului (așa cum transpare ea din alegerea formatului și a altor parametri editorial-tipografici)?

Printre trăsăturile definitorii ale cărților *scrise pentru copii* au fost enumerate (v. McDowell 1973, referința devenită clasică): dimensiunile reduse ale textelor; limbajul simplu, nesofisticat; preferința pentru acțiune și dialog (în raport cu descrierea și cu introspecția); iterarea întîmplărilor în succesiune logică, în orizontul certitudinii, nu al probabilității; alegerea unor protagoniști copii; apelul frecvent (și referința relativ constantă) la convenții și la o schemă morală;

---

<sup>1</sup> Multă vreme, copiii au citit literatură pur-și-simplu – eventual (începînd prin secolul XVIII, cînd copilul încetează să mai fie privit ca un adult „neterminat”, „nedesăvîrșit”, și este luat în considerare ca personalitate de un tip special), literatură adaptată de adulți pentru a fi *adecvată* lecturării ei de către copii.

adoptarea unei perspective optimiste mai degrabă decât a uneia mohorâte (sfârșitul fericit este o *normă*); prezența din abundență a elementelor magice/fantastice și a aventurii. Or, cum au punctat ulterior mai mulți cercetători reputați ai fenomenului (Peter Hunt, Karin Lesnik-Oberstein, Perry Nodelman), acestea ar fi, mai degrabă, coordonatele *percepției comune* despre literatura pentru copii. Pentru majoritatea produselor din categoria literară în discuție, caracteristicile amintite se verifică, fără doar și poate, însă ele nu le sînt specifice (ba dimpotrivă!) altor texte, incontestabil afiliate genului și (lucru semnificativ!) aparținînd eșalonului calitativ superior (v., de pildă, argumentele convingătoare prezentate de Natalie Babbitt și acceptate fără rezerve în Lesnik-Oberstein 1998:24). Dacă unii teoreticieni sînt de părere că, de fapt, nu există deosebiri (majore) – de viziune, de scriitură, de valoare – între textele tradițional incluse în canonul literaturii pentru copii și textele acceptate ca făcînd parte din Literatură (=literatura adevărată), din *mainstream literature*, cei mai mulți (printre care și Fred Inglis, Barbara Wall sau Nickolas Tucker) subscriu (chiar dacă pe considerente și cu argumente diferite) la părerea generală că deosebirile *există* – numai că sînt dificil (dacă nu chiar imposibil) de identificat și de analizat pe baze științifice: “Although most people would agree that there are obvious differences between adult and children’s literature, when pressed they may find it quite difficult to establish what exactly such differences amount to.” (Nicholas Tucker 1981:8, *apud* Lesnik-Oberstein 1998:18).

Literatura pentru copii poate să fie, așa cum spun mai toți comentarii (specialiști și nespecialiști) un *gen* care se distinge nu numai printr-o tematică specifică și o schemă narativă prestabilită, ci și printr-o scriitură aparte, cu o miză (înșelător) „subțire”, *light*. Însă, așa cum se poate demonstra prin analizarea aplicată a *unor* texte *pentru copii*, simplitatea lor evidentă poate ascunde (v. Nodelman 1996 și 2000): profunzimi (nebănuite); valențe pesimiste ale optimismului afișat; sugestii periculoase de (și foarte plăcut) contraproductive în raport cu mesajul aparent, pe care astfel îl subminează. Asemenea texte, deși receptate ușor, fără efort, nu se consumă o dată cu prima receptare, ele continuă să construiască semnificație și după încheierea/la reluarea lecturii. Aceste texte, care *rezonează* cu cititorul în chip magic, pot fi contradictorii – ori, mai degrabă, *ambivalente* (în accepțiunea lui Lotman, preluată în Shavit 1986:65-68)<sup>2</sup>.

De fapt, ambivalența interioară este o însușire intrinsecă nu numai acestui tip de literatură, ci firii umane, în general. Ne dorim, cu toții, și aventură, și securitate; și libertatea de a hoinări (în orice sens), și siguranța că avem un refugiu sigur (*acasă*); și eliberarea de constrîngeri, și nevoia de a ști că ne bazăm pe niște norme; și prezentul, și viitorul (ori trecutul). Însă aceste lucruri contradictorii nu le vrem simultan, ci succesiv. Impulsurile contrare alternează.

<sup>2</sup> Opera ficțională ambivalentă face parte, concomitent, din *două* sisteme literare, fiind receptată (în paralel) în mod diferit de două grupuri de cititori (care se deosebesc prin orizontul de așteptare, prin deprinderile de lectură, prin normele după care se conduc în decodarea textului). Textul ambivalent desfășoară un joc dinamic și ambiguu între cele două nivele.

Iar ficțiunea ne permite să dăm curs ambelor serii de tendințe/nevoi. S-ar putea spune că principala caracteristică a cărților pentru copii este una extrem de gratifiantă: negarea imposibilității. În aceste cărți *se întîmplă* lucruri imposibile (sau măcar foarte improbabile) în viața reală, în afara textului. *Plăcerea textului* în acest caz este o plăcere fondată pe (/condiționată de) sentimentul de securitate: prin lectură sînt trăite cu bucurie experiențe care, dacă ar fi reale, nu ar fi la fel de plăcute (v. Nodelman 2000:7). Convenția textuală e cea a miraculosului teoretizat de Todorov: lumea ficțională este clar diferită de lumea reală; imposibilul din realitate *se întîmplă* în ficțiune, unde *nu mai este imposibil*, ci reprezintă însăși *legea* de ființare a lumii aceleia imaginate.

În ultimă instanță, cărțile *exemplare* pentru copii sînt cele care aduc bucurie și copiilor, și adulților. Iar constituirea unui *gen* pentru copii, opinează unii, este doar o întreprindere artificială, avînd ca resort nu deosebiri de substanță, ci, mai degrabă, rațiuni de ordonare/clasificare a *produselor* literare: “Yet children are part of mankind and children’s books are part of literature, and any line which is drawn to confine children and their books to their own special corner is an artificial one... The only practical definition of a children’s book today – absurd as it sounds – is ‘a book which appears on the children’s list of a publisher.’” (John Rowe Townsend, *apud* Hunt 1996:16) Dar simpla existență (obstinată), în cîmpul vast al literaturii universale, a unei categorii de texte rezervate copiilor (existență acceptată/validată de mentalul social, indiferent ce anume se înțelege prin *literatură pentru copii* într-o epocă sau alta, într-un spațiu cultural sau altul) este simptomul unei *diferențe* clare (și, pare-se, imposibil de depășit ori de anulat). Această diferență, oricît s-ar strădui poeticienii să o ancoreze exclusiv în sfera esteticului, are rădăcini într-un raport de putere: adultul domină și controlează copilul. Publicul „vizat” de literatura pentru copii este definit și construit de critica canonică; „sistemul central al normelor literare” îl decretează drept clasă marginală (“children’s books have been largely beneath the notice of intellectual and cultural gurus”; “children’s books – from writing to publication to interaction with children – are the province of that culturally marginalised species, the female”, Hunt 1998:1; v. și Hunt 1998:5) – și, ca atare, subordonată criteriilor statuate (și „decretelor” emise) de *centru*.

Cum însă, în vremurile pe care le trăim, minoritățile *sînt pe val*, și genul pe care îl discutăm aici are toate șansele unei reabilitări, ale dobîndirii unui statut (mai) înalt (sporul de demnitate/prestigiu corelîndu-se astfel, binemeritat, cu sporul incontestabil de *putere* reală: financiară, mediatică<sup>3</sup> și, deloc în ultimul rînd, artistică<sup>4</sup>), prin convertirea diferenței care creează sentimente de insecuritate, de inferioritate, de inadecvare, într-o diferență asumată cu responsabilitate, cu simț al valorii de sine și cu îndrăzneala de a evidenția această valoare. O altă sursă de energie utilizabilă cu profit în acțiunea aceasta de autoafirmare ar fi conștientizarea avantajelor rezultate (poate paradoxal) din

---

<sup>3</sup> V., de pildă, „fenomene” (depășind cu mult sfera literaturii) precum *Stăpînul inelelor* sau *Harry Potter*.

<sup>4</sup> V., în acest sens, și Hunt 1998:1.

situarea (vreme îndelungată) într-o poziție neprivilegiată, dar astfel mai „adăpostită” și mai puțin expusă exceselor compromițătoare și eroziunii imaginii. O existență mai discretă („nebăgată în seamă”) ferește cumva cărțile pentru copii de apropiere, de înregimentare și de obligativitatea supunerii la canoane (“because it has been culturally low-profile, ‘children’s literature’ has not become the ‘property’ of any group or discipline”, Hunt 1998:1) și le menește unei receptări libere, decontractate: “they are (apparently) blissfully free of the ‘oughts’ – what we ought to think and say about them. More than that, to many readers, children’s books are a matter of private delight, which means, perhaps, that they are *real* literature – if ‘literature’ consists of texts which engage, change, and provoke intense response in readers.” (Hunt 1998:1)

\*  
\* \*

Extrem de populară în lumea întreagă – și ca *bun de consum*, și ca obiect de cercetare (destul de condescendentă, ce-i drept!) pentru critica literară și de artă, specia *fantasy* a fost multă vreme ca și non-existentă pentru români; în foarte rarele și discretele ocazii în care ea le-a fost prezentată, a fost primită cu rezervă (când nu de-a dreptul cu indiferență<sup>5</sup>), deși în ultimii ani acest gen literar a fost abordat cu aplomb și cu har de autori cu priză la publicul tânăr din România<sup>6</sup> (public – măcar teoretic! – mai deschis spre nou și mai familiarizat cu *trend*-urile „din afară”). Motivele acestei reacții – atât de *diferită* (în comparație nu doar cu modelul de receptare occidental, ci și cu răspunsurile, hotărât mai calde, mai interesate, mai vii, generate în rîndurile cititorilor/spectatorilor, „amatori” sau „specializați”, din țări cu care România a avut și încă are multe lucruri în comun, inclusiv, în unele cazuri, frontiere de varii dimensiuni) – sînt de natură să intrige și, oricum, nu ne propunem să le descoperim și să le analizăm acum și aici.

Precizam dintru bun început că genul *fantasy* reprezintă prelungirea basmului dincolo de sfera culturii arhaice. În baza unei condiționări culturale (datorîndu-se prezenței concrete a unor texte în masa lecturilor direct – adică în limba maternă – accesibile), cuvîntul *basma* are în spațiul românesc o rezonanță arhaică, evocînd în exclusivitate prototipul popular și, eventual, ipostaza literară romantică (eminesciană, cel mai ades), așa-numitul *basma cult* (formulă cu totul nefericită și inadecvată, după părerea noastră). Cu ceva timp în urmă<sup>7</sup>, am propus și am pledat pentru adoptarea (măcar temporară, pînă la găsirea unei soluții superioare, dacă nu optime) a sintagmei *basma modern*, ca nume generic pentru întreaga serie de texte artistice (literare sau articulate în medii vizuale/complexe) care, într-un fel

---

<sup>5</sup> Fermecătorul *basma-roman* (astfel definit pe pagina de gardă) al lui Iordan Chimet *Închide ochii și vei vedea Orașul* (scris în anii 1947-1953 și publicat abia în 1970!) rămîne un reper absolut remarcabil mai degrabă pentru *cunoscători* (cartea are fani nemeritat de puțini!) și, eventual, pentru criticii și teoreticienii literari români (nici ei prea numeroși!) interesați de genul *fantasy*.

<sup>6</sup> V., de pildă, Mircea Cărtărescu, *Enciclopedia zmeilor*; Stelian Țurlea, *Relatare despre Harap Alb*; Răzvan Rădulescu, *Teodosie cel Mic*.

<sup>7</sup> V. Cernăuți-Gorodețchi, 2002:5-14.

sau altul, se înscriu în linia creării unei lumi ficționale după modelul basmului popular, dar (semnificativ!) despărțindu-se clar și hotărât de acesta pe coordonatele sintactică și pragmatică.

Genul *fantasy* este considerat perechea contrastantă a literaturii „realiste”/mimetice destinate celor mai tineri cititori: romanele așa-zise „de aventuri”, cu localizare exotică (ca în scrierile lui R.L. Stevenson, Rudyard Kipling sau Edgar Rice Burroughs) ori „domestică” – de exemplu, suite de peripeții (mai mult sau mai puțin „obișnuite”) din viața școlărească sau din viața petrecută de unii copii în mijlocul naturii (pe la ferme etc.), ori frământările și bucuriile „tipice” pentru evoluția fetelor către maturitate (autori reprezentativi pentru această direcție fiind Thomas Hughes, Louisa May Alcott, Susan Coolidge, Enid Blyton, Eric Kästner, Eric Knight). Începând cu anii '50 ai secolului XX, curentul realist mizează, în forță, aproape ostentativ, (și) pe teme pînă atunci *tabu* în literatura pentru copii și tineret: inegalitatea socială, tarele unui anume sistem politic, discriminarea rasială, problematica (tulburătoare și complexă) a sexului (v. Hunt 1994:127-162).

Îndeobște, trăsătura esențială a genului *fantasy* se consideră a fi prezența elementelor supranaturale/ireale; operă de ficțiune a unui autor literar individual, a unui *scriitor*, textul este amplu, are o structură elaborată, de tip romanesc, și prezintă mărci personale și în planul imaginarului, și la nivel stilistic: “[*Fantasy* is] a term used (in the context of children’s literature) to describe works of fiction, written by a specific author (i.e. not traditional) and usually novel-length, which involve the supernatural or some other unreal element. *Fantasy* is closely related to the traditional fairy story, which is orally transmitted.” (Carpenter & Pritchard 1990, articolul despre *fantasy*) Irealul prezent într-o *fantasy* nu se reduce la convenția simplă (din fabule, de exemplu) a atribuirii de abilități și însușiri specific umane obiectelor sau fapturilor non-umane. Elementul inexplicabil/insolit trebuie să semnaleze existența unei lumi autonome (diferită de „lumea reală”), a unei lumi înființate și fiind în *interiorul* limbajului, în și prin spunerea despre ea. Revelația acestui *altceva* care transcende cotidianul implică *uimire* (în fapt, solicită și se bazează pe *capacitatea* de a se uimi, virtute capitală, considerată chiar premisă a filosofării), iar mirarea nu e necesar să se manifeste ca surpriză, ca uluire (care „împietrește”, îl blochează pe subiect); *minunarea* este, mai degrabă, una lăuntrică, este o experiență profundă, decisivă și (trans)formatoare (pentru personaj și pentru cititor, deopotrivă), este o mișcare tectonică – în mare parte ascunsă, secretă, ea trimite rare, însă inconfundabile semnale la suprafață. E drept că, de multe ori, genul *fantasy* este definit (și) prin referirea (printre altele<sup>8</sup>) la „animale sau jucării care vorbesc” (v. Carpenter 1985:16, 224-225). Or, această trăsătură (reală, des întilnită în *fantasies*, dar eronat absolutizată ca element de identificare/verificare) este un punct nevralgic în enumerarea caracterelor distinctive ale speciei de care ne ocupăm. Precizarea care se impune (pentru ca, schimbînd în mod fundamental – și *adecvat* –

---

<sup>8</sup> Cum ar fi: prezența unor ființe imaginare, ocurența unor întîmplări inexplicabile sau magice, posibilitatea de a călători în timp.

perspectiva, să demontăm un argument specios, aproape general și necritic însușit) este următoarea: faptul că animalele vorbesc într-o povestire fabuloasă nu reprezintă decât *un* simptom al condiției lor cu adevărat uimitoare – condiția de *personaj* (situație distinctă de aceea a animalelor vorbitoare din basmele populare).

Oricât de paradoxal ar putea să pară, caracterul ireal al întâmplărilor nu anulează *adevărul* unei *fantasy*, potențialul acesteia de a oferi indicii-cheie despre natura umană (“fantasy embodies radical revelations of the human psyche” – Hunt 1994:184). În această ordine de idei, autorii de *fantasies* de prim rang – unii dintre ei, semnificativ, și teoreticienii ori criticii analiști ai genului – insistă (în diverse intervenții para-/metatextuale) asupra a două aspecte esențiale:

1) irealitatea *nu* este o convenție de prezentare alegorică a realității (chiar dacă receptorul – în special, cititorul *adult* – este tentat să interpreteze cartea astfel); sînt, în acest sens, de notorietate nemulțumirea lui J.R.R. Tolkien și consecvența lui distanțare (energică) față de „gusturile sau opiniile celor cărora le plac alegoriile sau trimerile la realitate. [...] cu toată sinceritatea, îmi displace alegoria în oricare dintre manifestările ei și-mi displace și mai mult de cînd am îmbătrînit și am devenit destul de abil în a-i depista prezența. Prefer istoria, adevărată sau inventată, pe care gîndirea și experiența cititorului o pot folosi în varii forme. Cred că mulți confundă «aplicabilitatea» cu «alegoria»; numai că una rezidă în libertatea cititorului, iar cealaltă în dominația intenționată a autorului” (Tolkien 1999:10);

2) plonjarea (cu pasiune) în ireal poate fi calificată drept escapism, dar nu ca o formă de slăbiciune, ca incapacitate de adaptare, ca dezertare din viața reală, ci ca o formă de libertate spirituală, ca exercițiu de evadare eficientă, rodnică, din monotonia și tristețea cotidianului, din derizoriul condiției umane (v. Tolkien 1964:50-61).

Insolîtînd cu atîta aplomb caracteristici și doruri general-umane și înscriindu-se fără rezerve în filiația basmului oral, genul *fantasy* este deseori asimilat, în mod excesiv, cu teritoriul prin excelență al arhetipurilor. Or, nu există nici o îndreptățire să se considere că literatura fabulosului ar avea un caracter arhetipal mai accentuat decât, de pildă, literatura realistă (v. Nodelman 1996:175). Orice ficțiune (realistă sau non-realistă) relatează lucruri adevărate despre ființa umană într-un discurs care apelează, fără doar și poate, la imaginație. Diferită este miza contractului de ficționalitate: pentru scriitorul realist este esențial ca felul în care descrie faptele să fie perfect plauzibil și *în acord* cu lumea cunoscută de cititor prin experiență nemijlocită; scriitorul fantast propune o lume ficțională neconformă cu modelul lumii reale și trebuie să-l convingă pe cititor că ea există *așa cum o prezintă el* (“The writer of ordinary fiction must persuade us that the events he describes could possibly happen in a world we live in and are already familiar with. The writer of a fantasy must persuade us that a world we are not familiar with is as he describes it to be... Reading fantasy, we have nothing to compare the fictional world with; theoretically we have no choice but to accept what the writer tells us.” – Nodelman 1996:176). Așadar, dacă verosimilitatea este legea cardinală după care se ghidează literatura realistă, în *fantasies* pariul –

foarte îndrăzneț – al autorului este să construiască și să confirme mereu încrederea totală și necondiționată a cititorului în existența *imaginară* a unei lumi fără consistență materială (și a cărei validare pe cale empirică este dintru bun început scoasă din discuție, ca irelevantă): “we believe in what we know does not exist... Fantasy does not really persuade us of the existence of the world it describes; it only allows us to *pretend* it exists.” (Nodelman 1996:177)

Lumea ficțională înființată de o *fantasy* poate fi recompunerea/proiectarea lumii familiare într-o perspectivă insolită (ca în cărțile din seria *Winnie-the-Pooh*, ca în *Peter Pan in Kensington Gardens*), dar cel mai adesea este o *lume secundară* (cum o numește J.R.R. Tolkien<sup>9</sup>), distinctă de lumea reală, cu care se află în raporturi mai degrabă ciudate și neliniștitoare – precum în *Der goldene Topf*, *Alice's Adventures in Wonderland*, *Peter and Wendy*, *The Wonderful Wizard of Oz*, *The Hobbit*, *The Lord of the Rings*, *Die unendliche Geschichte*, *The Last Unicorn*, ciclul *The Chronicles of Narnia* (v. Hunt 1994:185, unde se distinge între “*domestic*” *fantasy* și “*high*” *fantasy*).

În *fantasies*, canonul basmului tradițional (tema luptei dintre bine și rău, polarizarea morală a „personajelor”, eucatastrofa, structura „prefabricată” a narațiunii etc.) este un reper constant, chiar dacă parțial și numai uneori respectat/urmat. Din acest punct de vedere, basmele moderne poartă în permanență cu ele, vădit sau nu (poate chiar disimulat), modelul basmului popular oral, înscriindu-se într-o pasionantă istorie polemică a literaturii fabulosului. Practic, nu există element al basmului tradițional care să nu fi fost demontat și întors pe toate fețele, în cele mai diverse și surprinzătoare (ca viziune și/sau ca formă de expresie) texte literare.

La (re)definirea genului *fantasy* în interiorul literaturii de ficțiune din secolul XX și la conturarea unor direcții exemplare în dezvoltarea acestui tip de ficțiune au contribuit decisiv scriitori precum J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Michael Ende. Întimplător (sau nu), aceștia sînt și autori de mare succes, bucurîndu-se de o popularitate de-a dreptul impresionantă în toată lumea. Fără a fi ei singurii *fantasta* demni de luat în seamă, credem că nu greșim dacă îi considerăm *maestri*, *clasici* ai genului *fantasy*, remarcabili atît prin operele lor de ficțiune, cît și prin substanțialele eseuri și articole referitoare la complicata problematică a imaginației și fanteziei într-o eră a pragmatismului apăsător și neîndurător (aproape opresiv). Toți trei au făcut carieră în domeniul *serioase* și s-au impus ca persoane respectabile în ochii comunității. Scrierea de *fantasies* le-a pus (oarecum) onorabilitatea sub semnul îndoielii – ori, în cel mai fericit caz, a fost interpretată ca *scrînteală* temporară și benignă, ca un capriciu putînd, la urma urmei, să fie cu tact ignorat (nu și uitat). Cohortele de fani care jură, însă, pe cărțile lor sînt mai mult decît o simplă răscumpărare a scurtei lor „compromiteri” publice.

Hobbitul Bilbo Baggins contrariază lumea tihnită a semenilor săi lăsîndu-se antrenat în aventuri și apoi, o dată întors acasă, apucîndu-se să le consemneze. Memoriile extraordinarelor lui peripeții îi pecetluiesc pierderea bunului renume („printre cei din neamul lui cîntea îi era pătată. Printre hobbiții megieși îi

---

<sup>9</sup> V. studiul *On Fairy Stories* [1938].

mersese vestea că-i «trăsniț» – Tolkien 1995:204-205). Dar trofeul primejdios pe care îl păstrează în secret zeci de ani ajunge, la momentul *potrivit*, în mâinile *cuvinite*, motivul unei aventuri incomparabil mai solicitante. Excentricul privit cu rezervă (poate și cu amuzament) de semenii lui cumiști și *cu minte*, el însuși puțin conștient de magia care lucrează în el, este, însă, cel care, așteptând răbduri un *semn*, convoacă energiile necesare pentru confruntarea decisivă de pe Muntele Osîndei, unde Răul suprem este cu disperare respins și în numele celor care au privit cândva cu condescendență sau au rîs de „un hobbit de o șchioapă, pierdut în vîltoarea lumii largi” (Tolkien 1995:206).

Dimensiunea profundă, gravă, a unui gen care *poate părea* minor nu este trecută cu vederea de cititorul *atent și inteligent*. Iar Frăția mereu mai numeroasă a fanilor lui Tolkien & comp. este semnul indubitabil că, în pofida inertiilor, a reticențelor și a prejudecăților instituite ca norme de către lectura (critică) canonică, cititorii inteligenți sînt o specie în tonică, îmbucurătoare expansiune.

### **Bibliografie:**

Tolkien, J.R.R. 1999, *Frăția Inelului*, primul volum al trilogiei *Stăpînul Inelelor*. Cuvînt înainte de J.R.R. Tolkien. Traducere de Irina Horea. București: RAO.

Tolkien, J.R.R. 1995, *Povestea unui hobbit*. Traducere de Junona Tutunea. Ploiești: Editura Elit.

\*

Carpenter, H. 1985, *Secret Gardens*. London-Sydney: Unwin Hyman Ltd.

Carpenter, H. & Pritchard, M. 1990, *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Cernăuți-Gorodetchi, M. 2002, *Poetica basmului modern* (ediția a doua, revăzută). Iași: Editura Universitas XXI.

Hunt, P. 1994, *An Introduction to Children's Literature*. Oxford-New York: Oxford University Press.

Hunt, P. 1996, “Defining Children's Literature”, in Egoff, S., Stubbs G., Ashley R., and Sutton W. (eds.), *Only Connect: Readings on Children's Literature*, 3rd edition. Toronto: Oxford University Press.

Hunt, P. 1998, “Introduction: The World of Children's Literature Studies”, in Hunt, P. (ed.), *Understanding Children's Literature*. London: Routledge.

Lesnik-Oberstein, K. 1998, “Essentials: What is Children's Literature? What is Childhood?”, in Hunt, P. (ed.), *Understanding Children's Literature*. London: Routledge.

McDowell, M. 1973, “Fiction for children and adults: Some essential differences”, *Children's Literature in Education*, Volume 4 (Number 1/March 1973), 50-63.

Nodelman, P. 1995, *The Pleasures of Children's Literature* (2nd edition). Boston: Allyn & Bacon.

Nodelman, P. 1996, “Some Presumptuous Generalizations About Fantasy”, in Egoff, S., Stubbs G., Ashley R., and Sutton W. (eds.), *Only Connect: Readings on Children's Literature* (3rd edition). Toronto: Oxford University Press.

- Nodelman, P. 2000, "Pleasure and genre: speculations on the characteristics of children's literature", *Children's Literature*, Volume 28 (June 2000), 1-14.
- Shavit, Z. 1986, *Poetics of Children's Literature*. Athens: University of Georgia Press.
- Tolkien, J.R.R. 1964, "On Fairy-Stories" [1938], in *Tree and Leaf*. London: George Allen & Unwin.

### *Summary*

This article focuses on *fantasy*, thought by many to be a minor literary genre. As being at the periphery means nowadays having a better chance to get general and close attention, I am trying to seize the opportunity and argue (once again, to the benefit of my numerous reluctant Romanian fellows) that *fantasies* (and children's books division, in general) are a spectacular artistic minority, that is worth the analytical effort and that promises exquisite rewards to true *believers*.