

Tipologii mitologice în universul *fantasy* minor la Michael Ende și Răzvan Rădulescu



Mythological Typologies in the Fantasy Imaginary between Michael Ende and Răzvan Rădulescu

Denisa RADU

West University of Timișoara, SDSU, Humanities, Filology

E-mail: denisa.radu10@e-uvt.ro

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9068-3689>

65

Abstract

This paper comparatively analyses two contemporary fantasy novels: Michael Ende's The Neverending Story and Răzvan Rădulescu's Teodosie cel Mic, focusing on their distinct approaches to world-building, mythopoeia, and narrative reflexivity. Ende's work constructs an explicitly allegorical and universal secondary world (Fantásia), emphasizing the metaphysical power of imagination and the reader's role as a saviour. In contrast, Rădulescu employs a subtle technique, integrating the fantastic mode into a meticulously established urban realism, where mythological figures are disguised within the texture of contemporary Romanian society.

Both authors draw extensively on folk culture, mythology, and cultural stereotypes, often utilizing irony and sarcasm to reinterpret ancient narratives. However, their use of mythological blending diverges significantly: Ende's mixture is transparent, appealing to a global audience, while Rădulescu's synthesis is deliberately ethno-centric and implicit, requiring the reader to actively discern non-native elements within the local context.

Keywords: fantasy, fantastic, postmodernism, mythology, legends, cultural determinants, literature

1. INTRODUCERE

Literatura speculativă contemporană (care oferă libertate abstracției și imaginației) reprezintă un laborator narativ complex, în care genurile fantastic și *fantasy* operează o mitopee extensivă și realizează o evadare controlată din universul major (Tolkien, 2012). În acest articol, voi porni de la diferențierea între fantastic și *fantasy*, unde *fantasy*-ul este un subgen dezvoltat din fantastic. Fantasticul prezintă direct lumea magică, în care au loc întâmplările, ca fiind o lume adevărată. *Fantasy*-ul prezintă cititorului o lume „reală”, a cititorului și o lume fabuloasă, cea a personajelor fantastice. Pentru a reliefa relația dintre sursele mitologice și literatura *fantasy*, voi ilustra o analiză comparativă a două romane fundamentale în spațiile lor culturale respective. Acestea sunt *Die unendliche Geschichte*, tradusă în limba română de Yvette Davidescu, cu titlul *Povestea fără sfârșit* (Michael Ende, 2023), și *Teodosie cel Mic* (Răzvan Rădulescu, 2006). În acest articol, voi investiga modul în care structurile mitice și determinantele culturale sunt utilizate în formula postmodernă a subgenului.

Deși ambele opere se ancorează în tipologii mitologice și folclorice, ele utilizează mitul în mod fundamental diferit, reflectând ontologii narative opuse. Ende îl regenerează într-un univers secundar explicit (modul *fantasy*) pentru a susține o pledoarie idealistă despre puterea imaginației (ontologie sacrală); în contrast, Rădulescu îl demitizează și îl satirizează într-un cadru de realism urban (modul fantastic), transformând structurile mitice în oglinzi critice ale ipocriziei sociale și politice românești (ontologie profană).

Voi prezenta în continuare o abordare comparativă, care se axează pe identificarea și analizarea structurilor narative, respectiv a tipologiilor mitologice în cele două romane numite mai sus, ca puncte de referință. Comparația se structurează pe o parcurgere paralelă a tehnicilor diferite pe care Michael Ende și Răzvan Rădulescu le folosesc pentru a construi lumile fabuloase care se regăsesc în aceste opere literare. Voi urmări felul distinct în care cei doi autori integrează lumi miraculoase în ficțiunile proprii. Cu toate acestea, esențial este de reținut că Michael Ende, în *Povestea fără sfârșit*, își construiește o lume *fantasy* postmodernă, care este un subgen dezvoltat din fantastic și care prezintă într-un mod mai clar cititorului trecerea de la universul major la universul minor. Răzvan Rădulescu, în *Teodosie cel Mic*, descrie o lume fantastică în care universul minor este împletit cu cel major, fiindcă realitatea prezentată este direct cea fabuloasă, care cuprinde elemente reale. De aceea, cititorul se lovește de o ezitare vizibilă în timpul lecturii operei literare a lui Răzvan Rădulescu.

În literatura de specialitate găsim trei categorii care ajută la identificarea fundamentelor acestor tipologii mitologice. Prin distincțiile făcute de Todorov, în *Introducere în literatura fantastică*, 1973 (Todorov, 1973: 51) și de J. R. R. Tolkien, în *Despre basme. On Fairy-Stories*, 2012 (Tolkien, 2012: 43), reușim să observăm diferențele clare și evidente dintre fantastic, ca gen literar, și *fantasy*, ca subgen literar dezvoltat din cel anterior. Ceea

ce se adaugă în cazul ambelor romane analizate este influența postmodernistă. De altfel, se adaugă în acest caz și structura narativă arhetipală, care pornește de la Joseph Campbell (Campbell, 2018: 78), și monomitul prezentat de acesta, respectiv dihotomia dintre sacru și profan ilustrată de Mircea Eliade (Eliade, 1979). Iar conceptul de univers secundar (de univers minor; relația univers major-univers minor) este clarificat cu ajutorul lui Robert Scholes (1975: 87), care explică felul în care cele două lumi depind una de existența celeilalte, în special în scrierile care fac parte din subgenul *fantasy*. Așadar, aceste concepte vor funcționa mai departe ca instrumente metodologice pentru a identifica elementele fundamentale ale tipologiilor mitologice și modul în care fiecare autor le-a utilizat în mod diferit pentru a-și construi universul miraculos.

Prin intermediul lumilor fabuloase pe care autorii le creează, aceștia testează printr-o modalitate formală (în cazul lui Michael Ende) și non-formală (în cazul lui Răzvan Rădulescu) capacitatea cititorilor de a reuși să vizualizeze universul pe care aceștia îl proiectează. La aceste universuri și modalități formale, respectiv non-formale, se adaugă și evenimentele care au loc în acest spațiu și timp, care, în cazul romanului german în discuție, este imaginar și în continuă schimbare. În cazul romanului românesc, timpul și spațiul provin din realitatea imediată, fiind amestecate pentru a crea o imagine fantastică.

„Expresia: unui conținut odată dat, într-o formă dată, trebuie să i se găsească, să i se descopere, sau să i se vadă forma de expresie potrivită¹” (Deleuze & Guattari & Maclean, 1985: 592, trad. mea). Și totuși, pornind de la această idee și comparându-i pe cei doi autori în discuție, putem spune că lumile lor fabuloase funcționează diferit, chiar dacă obiectivul lor este de a epata prin intermediul literaturii marginale. În Fantazia

¹ „Expression: a content once given, in a given form, one must find, discover, or see the form of expression suitable to” (Deleuze & Guattari & Maclean, 1985: 592).

lui Michael Ende, universul minor funcționează precum o „hartă” a imaginației. Universul acesta *fantasy* este descris de către autor, însă viziunea și imaginația cititorului joacă un rol esențial în vizualizarea celor descrise. Privind comparativ către universul minor împletit cu cel major al lui Răzvan Rădulescu, aici fantasticul se leagă de realismul urban, fără să prezinte o structură ierarhică până la capăt delimitată. După Gheorghe Glodeanu, în romanul lui Răzvan Rădulescu, întâlnim fantasticul de tip „dinamizat”, adică există un amestec al genurilor, de pildă, istorie, basm, realism, amestec care are loc prin ironie (Glodeanu, 2014: 64). El folosește această strategie narativă în mod conștient în cazul fantasticului postmodern, care reușește să dezintegreze mitul clasic. În urma acestor analize, se poate deduce faptul că Michael Ende înglobează, în romanul său postmodern, mituri care au scopul de a readuce la viață Romanticismul german, în care basmele au luat amploare și au creat un cadru în care *fantasy*-ul actual se poate dezvolta. Abordarea lui Michael Ende se ancorează ferm în tradiția Romanticismului german, căci opera sa este considerată o reîntoarcere la valorile Imaginarului ca răspuns la raționalismul modern, după cum relatează Frank Schikora, în *Metaphern des Mangels: Michael Ende Phantasien in der Tradition der deutschen Romantik* (Schikora, 2005: 30-32). De aceea, Fantazia nu este doar o lume secundară, un univers minor, ci o metaforă a „lipsei” lumii reale. În cazul lui Răzvan Rădulescu, se poate identifica o integrare a influențelor intertextuale care ajută la construcția mecanismului fantastic; fantasticul este generat de referințe aluzive, precum referințe istorice împletite cu aluzii la situații politice, care se ciocnesc de un tratament ludic și profan.

Din punct de vedere cultural, acest tip de literatură creează o sinteză între elementele componente și cele de la care a început această tipologie literară. Ele se ancorează în motive mitologice și etnice specifice. După J.R.R. Tolkien (2012), acest gen fantastic, din care a apărut

subgenul *fantasy*, creează lumi secundare. Abia în aceste lumi secundare cititorul reușește să evadeze din universul major, acesta fiind lumea sa de proveniență. În acest subgen *fantasy* se regăsește reconstrucția diferitelor mituri în care este folosită narațiunea influențată de curentul postmodern, în care linearitatea acțiunilor nu mai reprezintă o obligativitate. Curentul literar postmodernist rupe linearitatea obișnuită a întâmplărilor.

Fantasticul clasic este cel care prezintă o lume magică drept fiind cea reală (Mendlesohn, 2008: 31), fără portaluri de trecere dintr-una în cealaltă, portalul fiind calea de transpunere din lumea reală în cea imaginară. Fabulosul este înglobat în narațiune. Fantasticul postmodern menține lumea magică prezentă încă de la început, însă postmodernitatea literară se arată prin construcția personajelor, prin intermediul motivelor literare care tind să indice un mesaj satiric și pastişat, care se îndreaptă către politicile unui stat sau ale unei societăți din care se face parte. *Fantasy*-ul postmodern dezvoltat din cel fantastic permite lectorului să identifice universul major în care se desfășoară acțiunile personajelor care sunt cititori la rândul lor în roman și universul minor prin intermediul portalurilor magice. Universul în care există personaje fabuloase este cel minor, fiind o adâncire, de fapt, a inocenței din universul major (Scholes, 1975: 97). De altfel, diferențierea dintre universul major și cel minor se regăsește și în volumul lui Mircea Cărtărescu despre postmodernismul românesc (Cărtărescu, 1999). Cărtărescu clarifică într-un mod simplist cele două universuri. Universul major este cel care ilustrează lumea reală, lumea concretului, a lucrurilor palpabile și verificabile. După el, universul minor este însă lumea interioară, onirică și cea a imaginarului, în care materia are posibilități nenumărate de transformare (Cărtărescu, 1999: 97). Prin urmare, universul major din opera literară a lui Michael Ende este cel în care Bastian este băiețelul exclus, iar universul minor este Fantazia, diferențiere care poate fi observată

datorită subgenului *fantasy* din care face parte romanul. În cazul operei literare a lui Răzvan Rădulescu, cele două universuri se împletesc, fiindcă romanul este fantastic, iar lumea prezentată este direct cea magică, nu există o trecere de la lumea reală la cea fabuloasă.

2. STRUCTURI MITICO-FANTASTICE, LEGENDARE ȘI DE BASM ÎN UNIVERSUL MINOR

Ambele romane înglobează influențe etno-culturale din sfera societăților de care aparțin. Răzvan Rădulescu reușește să transmită ironia și sarcasmul din care societatea românească se alimentează în momente de criză pentru a face față acestor provocări, iar Michael Ende reușește să scoată în evidență mitologia germană, care este un amestec de idealism cu evadare în plan oniric. Planul oniric reprezintă elementul principal prin care Romantismul german a reușit să influențeze, datorită basmelor care au dominat curentul literar, diferite curente literare care i-au urmat. Răzvan Rădulescu se folosește mai puțin de planul oniric pentru evadarea din realitatea învecinată, însă el îmbină în diverse locuri aceste două planuri, pentru a-și crea propria realitate. Michael Ende urmărește structura unui basm clasic din perioada Romantismului, pe care îl extinde și personalizează în cheie postmodernistă.

2.1. Timpul și spațiul mitico-fantastice eterne

În *Teodosie cel Mic*, de Răzvan Rădulescu, putem identifica elemente recurente prezente în realitatea imediată, precum orașe numite cu toponimele lor proprii; cu toate acestea, doar Bucureștiul, care inclusiv în roman reprezintă punctul de interes major al narațiunii, se află în punctul său actual de pe harta României, cu mici imprecizii geografice. Celelalte orașe menționate în roman (Petrila, Filiași) se află în realitate în alte părți ale țării, mai îndepărtate de București, însă

pentru a oferi un spațiu amplu întâmplărilor, acestea au fost apropiate de punctul incitant și problematic. În schimb, în *Povestea fără sfârșit*, de Michael Ende, spațiul în universul major este descris așa încât cititorul să aibă o vagă idee despre orașelul în care se află protagonistul, fără a fi folosite nume în mod specific. Însă, în ceea ce privește universul magic (cel minor, cel în care se ajunge printr-o „poartă de trecere”), în momentul în care se trece în lumea fabuloasă, Fantazia începe să aibă o toponimie neobișnuită, care totuși îl ajută pe cititor să intuiască într-o oarecare măsură ce s-ar putea întâmpla în locul respectiv. Astfel, în cazul operei literare a lui Michael Ende, toponimia este proiectată în fabulos. Tot în cazul acestui roman, spațiul este nedefinit, datorită faptului că autorul îl provoacă pe cititor să descopere și să își antreneze imaginația. Descoperirea constă în infinitul unei lumi fabuloase din care face parte protagonistul.

Timpul nu este clar definit în cazul niciunuia dintre romanele enunțate anterior, ceea ce permite lectorului să ancoreze acțiunea într-un timp mai îndepărtat sau mai apropiat de momentul lecturii. Totodată, acest aspect al timpului reprezintă, inițial, o ezitare din partea cititorului, ezitare care este de fapt esențială în ceea ce privește fantasticul și *fantasy*-ul, după Todorov: „Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural” (Todorov, 1973: 42). Prin urmare, fantasticul este cel care prezintă direct o lume fabuloasă care trebuie acceptată, însă *fantasy*-ul arată clar trecerea din lumea adevărată în cea magică.

2.2. Mit-basm-legendă. Interferențe *fantasy*

Lumea fantastică și cea *fantasy* își au punctul de pornire, de fapt, în basme, legende și mitologii (Campbell, 2018: 100). Aceste narațiuni au oferit structura narativă universală pentru poveștile cu eroi, astăzi ele formând literatura fantastică și *fantasy*. Cele două genuri literare readuc în atenție

simboluri arhetipale și regenerează o lume care are nevoie de o dezvoltare, după cum relatează Mircea Eliade, în *Aspecte ale mitului*, 1978. De aceea, elementele care formează basmele, miturile și legendele s-au dezvoltat apoi în romanele fantastice și *fantasy*. Acestea cuprind simboluri specifice, care influențează perceperea mesajului transmis, depinzând de arhetipul perceput în societatea germană, respectiv românească. Mircea Eliade, în *Aspecte ale mitului*, explică modul în care arhetipurile culturale ajută la înțelegerea acestor mesaje, oferind coerența ontologiei sacrale (Eliade, 1978: 50). Însă, Ivan Evseev ne oferă o perspectivă asupra simbolului, care joacă un rol esențial în înțelegerea acestor arhetipuri: „Simbolul, ca orice alt tip de semn, are funcția de generalizare și abstractizare a experienței și cunoașterii intuitive” (Evseev, 1983: 14). Simbolul ilustrează un nivel superior al modului de structurare a informației spre care toate semnele culturale ce îl formează, în complexitatea informației sale, converg. Alături de simbol, putem regăsi alegoria, care exprimă deopotrivă abstractul, respectiv, noțiunile, ideile prin intermediul unei imagini care se creează în concret. Aceste elemente ajung să conlucreze și să se completeze reciproc, oferind în acest fel posibilitatea de a se amesteca, atât în ceea ce privește denumirea lor, cât și în ceea ce privește morala transmisă (poate fi o singură idee sau mai multe).

De aceea, basmul se înrudește cu legenda și prin denumirea unor basme specifice, precum basmele legendare, în care desfășurarea acțiunii care are loc este condiționată de intervenția divinității; pe de altă parte, există și basme care sfârșesc tragic, precum legenda. La nivelul basmului, întâmplările se desfășoară clișeic, deoarece forțele binelui sunt cele care le vor învinge pe cele ale răului. „Geneza basmului din succesiunea mit-basm: mitul golit de sens, decăzut de pe soclul său legendar, devine simplă narațiune distractivă, adică basm” (Bîrlea, 1976: 137). Așadar, basmul este un mit demitizat, deși este

dependent de acesta pentru a exista și pentru a fi formulat. La aceasta se adaugă faptul că, dintre mit și legendă, legenda este mai apropiată de basm decât de baza sa în sine, mitul. Basmul se diferențiază totuși de legendă prin intermediul structurii și compoziției sale, deoarece, chiar dacă atât în basme, cât și în legende au loc călătorii inițiatice, în basm eroul reușește să se întoarcă la poporul său și să își schimbe statutul social. În legendă eroul nu se întoarce de unde a plecat.

Însă, în ceea ce privește legendele și miturile, ele oferă și finaluri deschise, din care nu reiese tot timpul că forțele negative ar fi fost în totalitate îndepărtate, însă personajul principal care era în curs de schimbare și de maturizare ajunge să își îndeplinească obiectivul.

În legendă, locul este indicat cu precizie, personajele sunt indivizi determinați, faptele lor au un fundament care pare a fi istoric și posedă însușiri eroice și mitul ar fi, în fapt, o legendă localizată în regiuni și timpuri situate în afara atingerii umane, personajele fiind divine. (Van Gennep, 1996: 39)

Atât în legende, cât și în mitologie, forțele terțe care au avut de-a face cu schimbarea protagonistului se retrag pentru o perioadă sau dispar cu totul, iar finalul, în unele cazuri, prezintă o pedeapsă pe care o are de îndurat personajul principal. Așadar, folosim distincția clarificată anterior, mit – legendă, pentru a evidenția faptul că Michael Ende sacralizează mitul, în timp ce Răzvan Rădulescu are o atitudine ironică la adresa legendei.

Privind către cele două opere literare care sunt fundamentul acestei analize, în romanul german se regăsesc atât influențe de basm, cât și mitologice. Spațiul în care se desfășoară acțiunea din lumea magică este dominat de pădure, simbol al visului și al mirajului, în care începe aventura personajelor din basme și din legende. De asemenea, pădurea este inclusă în mitul germanic, pornit de la Novalis, în *Heinrich von Ofterdingen*,

(Novalis, 1802), cuprinzând și motivul romantic al florii albastre (Bürger, 1993: 83). Însă, Fantazia în care ajunge Bastian Balthasar Bux (protagonistul din *Povestea fără sfârșit*) este lumea fabuloasă pe care orice copil își dorește să o viziteze. Este nemărginită, fapt care oferă o gamă largă de posibilități în ceea ce privește varietatea întâmplărilor. Influențele mitologice care se regăsesc aici provin de la mai multe popoare. *Fantasy*-ul postmodern al narațiunii lui Michael Ende permite un amestec interdisciplinar în care elementele mitologice se întrepătrund. Autorul împletește elemente de mitologie asiatică, semnalate prin prezența dragonului Fuhur, cu idei din mitologiile europene clasice, romană și greacă, prin Oracolul Sudului, Uyulala, respectiv nordice, prin gnomi și alte creaturi asemănătoare. În cadrul acestei narațiuni, lumea fabuloasă și personajele acesteia lasă impresia că au deja propria mitologie pe care cu toții o cunosc, ceea ce le permite să aibă contact chiar cu maeștri ai timpului sau ursitori, în momentul în care Bastian ajunge în preajma Mănăstirii Stelelor Gigam. Uștu e mama intuițiilor, Șirkri e tatăl contemplației, iar Jisipu este fiul deșteptăciunii, împreună formând grupul gânditorilor. Faptul că aparțin de lumea stelelor le oferă capacitatea de a putea citi în stele soarta tuturor, deși nu au posibilitatea și nici dorința de a transmite oricui ceea ce văd. Ca parte mitologică, alături de oracolul menționat, aceștia indică ideea că Fantazia are o mitologie proprie, într-un proces continuu de creație. Prin urmare, prezența Oracolului Sudului ne arată tocmai modul de scriere, de relatare a acestei istorii. Călătorul are acces la o sursă de informare. „Succesiunea funcțiilor din prima parte este destul de apropiată de cea a basmului tradițional” (Nikolajeva, 1990: 35, trad. mea)². Prin urmare, pe o structură asemănătoare basmului tradițional, Michael Ende își construiește lumea *fantasy* postmodernă,

inovând prin transcendență și prin acțiunea relatată.

În schimb, în cadrul romanului românesc *Teodosie cel Mic*, se regăsesc personaje care au nume și sunt descrise asemănător cu cele din mitologia elenă. În discuție se află Bufnița Kaliopi și Minotaurul Samoil. Privind către Kaliopi, aceasta arată de fapt o dublă reprezentare a mitologiei grecești. Prima este prin numele Kaliopi, care îndrumă spre Caliope, muza care inspiră literatura, scrierea poemelor și mama lui Orfeu, iar cea de a doua parte ilustrează înțelepciunea arătată prin pasărea aleasă. Este totuși o împletire complexă, bufnița fiind și simbolul zeiței Atena în mitologia greacă, iar numele provenind de la una dintre cele nouă muze care există în această mitologie. În ce privește etimologia numelui personajului Minotaurul Samoil, acesta ilustrează personajul cu cap de taur și corp exagerat de dezvoltat, fiind un nume de origine ebraică, care are înțelesul de „ascultat de Dumnezeu”. Prin urmare, cele două personaje au un iz de influență mitologică, însă nu construiesc o mitologie separată în cadrul narațiunii din roman. În trecere sunt menționate și alte nume din mitologia greacă, precum Empedocle, Ianis, Iorgos sau Telemah, însă nu ilustrează personaje concrete, care să aibă un rol în evoluția lui Teodosie și a acțiunii în sine. Totodată, din cadrul mitologiei asiatice se regăsește și în acest roman un dragon, dar pe care naratorul îl numește monstruleț, Marele Monstruleț, care, de fapt, este mic la început. Un alt personaj de o importanță majoră este Pisicănele, care, deși nu aparține niciunei mitologii în mod specific, reprezintă o combinație a două animale complet opuse: câinele reprezintă loialitate, încredere și prietenie, iar pisica arată scepticism, indiferență și oportunism: „Magnificul Pisicăne, personaj memorabil, unește forța, fidelitatea, curajul câinelui cu suplețea și diplomația pisicii” (Burța-Cernat, 2006).

Din punct de vedere spațial, aventura protagonistului, Teodosie, are loc în împrejurimile cetății Bucureștiului. Spațiul reprezentat este

² „The sequence of functions in the first move is quite close to that of the traditional fairy tale” (Nikolajeva, 1990: 35).

deformat, însă cuprinde nume din realitatea imediată. Cu toate acestea, timpul nu este clar definit, ceea ce permite cititorului să ancoreze narațiunea în perioada potrivită viziunii fiecăruia. Prin urmare, ceea ce ni se arată este modul în care se încearcă o întoarcere către tradiționalismul narațiunilor cu încărcătură morală și spirituală, însă, în cazul de față, este o formă postmodernă de construcție a textului. Este folosit un element tradițional, însă fără întreaga sa valoare, valoarea morală și spirituală, pe care ar trebui să o ilustreze.

3. MICHAEL ENDE ȘI RĂZVAN RĂDULESCU ÎN OGLINZI FANTASTICE PARALELE

3.1. Lumea *fantasy* la Michael Ende

Atât în *Povestea fără sfârșit*, de Michael Ende, cât și în *Teodosie cel Mic*, de Răzvan Rădulescu, identificăm elemente mitologice de influență fie germană, fie românească. În cazul romanului german, mitul are rolul de a regenera, de a repara o situație care se află la limită și pentru care este necesar ajutorul unei persoane externe față de lumea în care are loc acțiunea. Protagonistul din romanul german ne arată, de fapt, modul în care personajele din lumea fabuloasă gravitează în jurul mitologiei proprii, pentru a-și da seama ce au de făcut sau pentru a ști cum e necesar să acționeze în situațiile-limită, însă acțiunea din roman tocmai această deconstrucție o arată, fiindcă personajul principal din mitologie este cel mai amenințat de către forța Nimicului care atacă Fantazia. Crăiasa Copilă are un rol esențial în roman, datorită faptului că ea este punctul central din mitologia acestei lumi fabuloase, care se află în pericol tocmai din cauza stării ei instabile de sănătate: „Turnul de Fildes, inima Fantaziei și reședința Crăieșei Copile” (Ende, 2023: 27).

Venirea lui Bastian în lumea Fantazia reprezintă, de fapt, însănătoșirea pentru Crăiasa

Copilă, care îl răsplătește printr-o ședere îndelungată pe tărâmul mult căutat: „Toți își făceau același fel griji pentru viața ei. Căci moartea ei ar fi fost totodată și sfârșitul lor, dispariția nesfârșitei împărății Fantazia” (Ende, 2023: 34). În acest caz, ontologic se prezintă Fantazia, lumea fabuloasă pe care Bastian, protagonistul romanului german din discuție, o salvează. Acest tărâm de poveste, care pe parcursul narațiunii se dovedește a fi o lume coerentă, cu influențe postmoderniste în care se pot sesiza scene sau momente așezate fără o anume ordine cronologică, reprezintă o provocare pentru cititor în descifrarea mesajului care se dorește transmis. Codarea lumii fabuloase care se prezintă ilustrează complexitatea romanului cu caracter ludic, care ajunge să aibă un minim caracter sacru, nu fiindcă ar reprezenta un mediu plin de sfințenie și lipsit de pericole, dimpotrivă. Însă, romanul (*Povestea fără sfârșit*) prezintă un caracter sacru datorită îngrijorării care se manifestă față de îngrijirea și salvarea acestui univers minor, în care atât cititorul real, cât și cel ficțional se regăsesc mai des decât în universul major al realității. Caracterul sacral provine de fapt de la acest aspect: Fantazia reprezintă o lume în care se poate evada din realitatea actuală în cel mai deosebit mod, și anume prin intermediul imaginației și al creativității: „Toate minciunile au fost cândva fapte ale Fantaziei” (Ende, 2023: 168). De altfel, actul de lectură al lui Bastian se transformă într-un act gnostic, arătând că salvarea Fantaziei nu este doar o aventură, ci depinde și de dobândirea unei cunoașteri esențiale a sinelui, după cum lasă de înțeles critica lui Christiane Hennig (2005) în această privință.

Prin intermediul elementelor mitologice, de legendă și de basm pe care autorul german le folosește în romanul său pentru copii și adolescenți, se identifică mesajul pe care acesta alege să îl transmită. Cu ajutorul caracteristicilor postmoderne ale romanului, Michael Ende arată modul în care lipsa de creativitate și de imaginație, precum și lipsa activităților care stimulează aceste

acțiuni, vor conduce către lipsa de interes și de curiozitate față de cărți, pe lângă faptul că se va ajunge la egoismul moral și material și la indiferență față de persoanele din jurul nostru. Mesajul accentuează funcția pe care acest roman o dobândește, aceea de roman care regenerează, ținându-se cont în mod special de prezența miturilor.

3.2. Fantasticul urban la Răzvan Rădulescu

În schimb, în situația romanului românesc, mitologia este folosită pentru demitizare și cu rol critic, deoarece întregul roman românesc analizat în acest articol are caracteristici de satiră, ironice și sarcastice la adresa culturii populare. Prin elementele mitologice, autorul român ironizează credința aproape oarbă în tot ceea ce doresc alții să decidă, în condițiile în care poporul fie a ales, fie are deja un ales. Este luată în răs într-un anume mod ipocrizia care apare în rândul oamenilor cu o funcție la locul de muncă, ce poate avansa în orice moment într-o funcție de decizie. Somnul Protector conduce Lacul Rece și este prieten din copilărie cu Pisticăinele, însă este invidios încă de atunci pe acesta, fiindcă Pisticăinele era mai responsabil și de încredere. Faptul că el este „stăpân” peste peștii din Lac îi influențează atitudinea față de ceilalți. Somnul Protector își dă interesul să îl pedepsească pe Pisticăine, făcându-i rău lui Teodosie, care, la moartea tatălui său, fusese lăsat cu limbă de moarte în grijă Pisticăinelui, ceea ce din nou îl face pe Somnul Protector să se simtă subminat indirect de către Pisticăine.

Ontologia din romanul românesc este profană, prin nume și întâmplări obișnuite, prin care ni se arată omogenitatea lumii în care au loc întâmplările, ceea ce o așază într-un pol opus față de cea din romanul german, în care ontologia este sacră și se regăsesc atitudini care arată această sacralitate. Un exemplu este pioșenia personajelor când se întâlnesc cu maestrul stelelor, cu ursitorii sau chiar când ajung la Oracolul Sudului. Aceste

momente reprezintă în romanul german scene ce redau respectarea și ascultarea sacrului în lumea fabuloasă. Scenele ilustrează atitudinea comunității față de ceea ce înseamnă sacrul în viața lor și cum este perceput. *Teodosie cel Mic*, de Răzvan Rădulescu, transpune întreaga acțiune într-un spațiu cât mai realist, în care se parodiază comportamentele cotidiene ale lumii contemporane, cum ar fi lingușirea superiorului și frica de acesta pentru menținerea poziției la locul de muncă, deoarece se folosește principiul în care frica motivează personajul să rămână docil. Un exemplu concret în acest caz este momentul în care consilierii Somnului Protector îi mărturisesc Pisticăinelui și lui Teodosie felul în care sunt tratați și folosiți pentru afaceri murdare de către superiorul lor: „Toți negociatorii lui, după ce se întorc și-i predau înțelegerea semnată, dispar fără urmă. Fără urmă” (Rădulescu, 2006: 138). Este precizat de către peștii funcționari ai Somnului Protector faptul că apele sărate reprezintă de fapt un sanatoriu: „Nici unul dintre solii care au negociat înțelegerea cu Petrila nu s-a mai întors de acolo” (Rădulescu, 2006: 137).

Prin urmare, mesajul pe care autorul dorește să îl transmită este unul satiric și ironic la adresa fricii și docilității forțate la locul de muncă, pentru siguranța serviciului și a traiului decent. În acest caz, consilierii Somnului Protector își vor menține posturile, dacă nu îi ies din cuvânt. Funcția acestui mesaj este de a arăta modul în care o lume fantastică are posibilitatea de a ilustra o ipocrizie ce ține de o societate în care ierarhiile sunt clare și respectate.

Cu toate acestea, comparația dintre stilul de scriere al lui Michael Ende și cel al lui Răzvan Rădulescu poate fi extinsă către elementele *fantasy* care provin din cultura locală, către felul în care cei doi autori s-au legat de rădăcinile lor și au încercat să transpună diverse caracteristici în operele literare. De pildă, o caracteristică se poate considera și mitul copilăriei prezent în cele două romane, dat fiind că protagoniștii sunt copii: „Mitul Copilăriei ca spațiu al gratuității pure e

comun celor doi autori, la fel și conflictul” (Burța-Cernat, 2006).

Ca elemente determinante ale romanului lui Michael Ende, se identifică trăsături specifice ale mitologiei germanice în care spiritele naturii și călătoria inițiată și dorită către Walhalla produc un important punct în desfășurarea acțiunii, datorită faptului că protagonistul Bastian face față provocărilor și obstacolelor pentru a reuși să își îndeplinească rolul de salvator al Fantaziei. Însă, faptul că aceste acțiuni au loc prin filtrul romantismului idealist reprezentat de Novalis, Hoffmann și Goethe accentuează planul oniric ideal al fabulosului. Novalis în romanul său publicat postum, *Heinrich von Ofterdingen* (1802), Goethe în opera sa literară *Faust* (1808, 1832) și Hoffmann în *Der Sandmann* (1817) idealizează căutarea sacră, transcendența împletită cu împlinirea sufletească totală a omului și fantasticul dublu. Pornind de la acești trei mari autori canonici ai literaturii germane, care l-au influențat pe Ende în scrierile sale, se observă că una dintre temele romanului este găsirea sinelui și împăcarea și acceptarea cu sine însuși. Regăsirea sinelui este recurentă în scrierile lui E. T. A. Hoffmann, de exemplu, în *Die Elixiere des Teufels* (pentru ediția românească v. Hoffmann, 1970) unde tema dedublării personalității se împletește cu cea a călătoriei. În această călătorie protagonistul ajunge să își accepte latura întunecată a personalității și a caracterului său, „totdeauna mai puțin eu însumi” (Hoffmann, 1970: 86), ceea ce ne demonstrează faptul că temele recurente în perioada postmodernă, respectiv în cadrul subgenului *fantasy*, se aseamănă cu cele în care basmul s-a dezvoltat la un nivel superior, în perioada Romantismului.

Protagonistul lui Michael Ende, Bastian, se regăsește în universul Fantazia într-o bună măsură în preajma pădurii, a mlaștinii, în aceste locuri cu valoare de simboluri care ajută la introducerea cititorului în lumea fantastică prezentată, pe lângă faptul că sunt motive literare specifice lumii onirice. Ceea ce se dorește în această situație să se

facă, de fapt, este o reconstruire a eului interior al lui Bastian, care să îl ajute în călătoria inițiată de regăsire a sinelui; se reface astfel unitatea pierdută, fiindcă în acest context, de fapt, se accentuează și modul în care este necesară unitatea. Lumile fabuloase erau divizate, însă în Fantazia se împleteau una cu cealaltă, ceea ce demonstrează faptul că este nevoie de unitate pentru a exista o lume cu reguli. Fantazia pare a fi o lume anarhică, dar ea are un set de reguli cu care călătorul face cunoștință la fiecare pas la care se lovește de câte o provocare. În universul fantastic al lui Michael Ende, se identifică un talisman care oferă puteri supranaturale purtătorului, Aurnyn. Inclusiv purtarea acestui talisman presupune un ritual, pe care Bastian și-l însușește, însă uită de condițiile pe care le are de urmat când își îndeplinește dorințele cu ajutorul acestui talisman, reguli transmise de către Crăiasa Copilă. Prin urmare, se deduce, din acest cadru, faptul că regulile Fantaziei sunt ale Crăiesei Copile, fiindcă aceasta este cea care dă viață lumii fabuloase în care au loc evenimentele. Bastian salvează Fantazia, reușind să îi aleagă un nou nume Crăiesei Copile, în urma căutărilor lui Atreiu: „Numai o făptură omenească din lumea de dincolo de granițele Fantaziei putea să-i dea Crăiesei Copile un nume nou. Trebuia să găsească o făptură omenească și s-o ducă la ea” (Ende, 2023: 111). Atreiu este trimisul din Fantazia, care reușește să îl găsească pe Bastian: „Puișorul Lunii îl privise – pe el, Bastian Balthasar Bux” (Ende, 2023: 160). Noul nume pe care Bastian îl alege pentru Crăiasa Copilă este Puișorul Lunii. În momentul în care acesta rostește numele *Puișorul Lunii*, ajunge în Fantazia și are contact cu lumea fabuloasă, cu personajele imaginare, cu forțele supranaturale, pe care în viața sa cotidiană nu le-ar regăsi.

Din acest punct de vedere, în universul minor *fantasy* postmodern al lui Michael Ende, se subliniază faptul că imaginația și creativitatea sunt două surse de supraviețuire în momente dificile. Lumea *fantasy* este un mijloc de dezvoltare a imaginației, datorită faptului că Bastian, copilul,

salvează Fantazia și își recapătă credința în vis. De aici se observă felul în care *fantasy*-ul postmodern german transmite un mesaj moral și spiritual: „Talismanul îți dă mari puteri, îți îndeplinește toate dorințele, dar totodată îți ia ceva: amintirea despre lumea ta” (Ende, 2023: 269). Practic, se oferă calea, dar este uitat țelul pentru care a fost oferit drumul.

Privind comparativ către romanul lui Răzvan Rădulescu, în cazul acestuia, se identifică elemente mitologice românești, regăsite în basmele populare și culte. Apar ființe fabuloase, de tip zmeu și balaur, de care lumea este speriată și este nevoie de un erou, de un Făt-Frumos. În roman acesta e Teodosie, care provine dintr-o dinastie, dată fiind completarea numelui său cu titlul onorific de „cel Mic”, însă el reprezintă doar un liant între acțiuni și personaje, din cauza faptului că are o vârstă fragedă. El este precum eroul mult așteptat, cum precizează Mircea Eliade în analiza sa, *Mitul eternei reîntoarceri*, în care relatează cum suveranul reprezintă centrul lumii și al întâmplărilor care au loc în narațiune, fiind cel care ajută la omogenizarea întâmplărilor și legătura între personaje (Eliade, 2011: 79). Mentorii și ajutoarele sale – Pisticănele, Fantoma Otilia, Bufnița Kaliopi și Minotaurul Samoil – îl sprijină și apără. Deși titlul romanului îi poartă numele, nu Teodosie se află mereu în centrul atenției, însă acțiunile și personajele care înfăptuiesc acțiunile se împletesc într-un fel sau altul cu imaginea sa.

Aceste elemente cu influențe mitologice românești se integrează, în narațiune, în manieră postmodernă. De fapt, are loc o întrepătrundere a elementelor de tip basm clasic, clișee, cu ruperea de tradiție postmodernă: mitul eroului se deconstruiește, deoarece ambii eroi ajung să fie dominați de nesiguranța acțiunilor lor. De altfel, se explorează puterea și manipularea prin care viziunea asupra narațiunii poate fi influențată. Dacă eroul nu este atotputernic și se lovește de momente de nesiguranță, va ridica întrebări cititorului în ceea ce privește puterea sa de

rezolvare a situațiilor. Prin urmare, elementele tradiționale sunt amestecate cu metodele postmoderne. Se îmbină o situație dificilă și complexă cu stilul de viață și „supraviețuire” în situații-limită în societatea românească: satira și umorul. Chiar dacă acțiunea din roman ilustrează o conjunctură serioasă la care personajele sunt nevoite să ia parte în mod conștient, în așa fel încât fiecare să iasă bine pe partea pe care se află, în momente tensionate se face văzută relația de „prietenie” și falsitate reciprocă, atenuate totuși de remarci care au un oarecare iz de atac către celălalt participant la discuție: „Deși îi scăpau o grămadă de înțeleșuri, Teodosie simți că Pisticănele a câștigat, cel puțin temporar, partida” (Rădulescu, 2006: 81). Însă ironia dintre ei este la un nivel mai înalt de înțelegere decât cel inocent al lui Teodosie: „Ne cunoaștem de când eram copii. Nu pot să-i fac asta. Dacă este să învingem, o să învingem luptând cinstit. Să nu profiți niciodată de somnul dușmanului tău” (Rădulescu, 2006: 143). Prin învățăturile Pisticănelui, se arată modestia majorității în societatea românească, ce din păcate este anulată de minoritatea reprezentată de către Somnul Protector. Aceste două personaje se află într-o antiteză continuă, fiind vorba, de fapt, despre mentorul protagonistului și antagonistul principal din basmele clasice. Ceea ce nu urmează îndeaproape clișeul basmului, în acest caz, este lupta lui Teodosie cu un zmeu pentru a-și proteja regatul, el confruntându-se cu propriii supuși pentru a supraviețui și ajungând să colaboreze cu Marele Monstruleț, care este asociat cu personajul balaurului din basmele tipice folclorice. Din numele lui, Marele Monstruleț, putem identifica ironia lui Răzvan Rădulescu și felul în care este privit acest personaj, dat fiind începutul superlativ al numelui și continuarea sa printr-un diminutiv.

Un alt element postmodern al acestui roman este modul în care sunt integrate diverse stereotipuri ale societății românești. Astfel, oastea sub conducerea unei personalități feminine reprezintă un paradox, deoarece femeia este considerată o fire sensibilă, care nu poate face față

unei presiuni majore precum o bătălie, însă personajele sunt de altă părere: „Există exemple ilustre în istorie de femei care au condus armate și au ținut piept unor militari experimentați” (Rădulescu, 2006: 197). Ținând cont de publicul-țintă al celor două romane în discuție, această remarcă poate explica facil copiilor și tinerilor faptul că egalitatea este una dintre valorile care e necesar să fie cultivată în toate societățile, datorită faptului că munca în echipă este mai eficientă decât cea individuală. Cu toate că Fantoma Otilia este un ajutor de nădejde în ceea ce îl privește pe Pisticăine și organizarea acestuia în ceea ce face, la rândul său, Pisticăinele o menajează în cazul situațiilor conflictuale și mai dificil de gestionat.

Formularea numelor personajelor la Michael Ende și Răzvan Rădulescu reflectă pozițiile diferite ale celor doi autori față de mitologie și de curentul postmodern care oferă libertate autorului în ceea ce privește pârghiile de pregătire a romanelor. Având în vedere că în această analiză este vorba despre varianta tradusă a romanului german a lui Michael Ende, numele personajelor au trecut de asemenea printr-o transformare, precum titlul. Numele tărâmului fabulos este în varianta originală *Phantásien*, iar în limba română ajunge transpus fonetic, *Fantazia*. Numele protagonistului Bastian rămâne neschimbat, însă printr-o schimbare trece cel al Crăiesei Copile. Acesta este tradus literal din germanul *Die Kindliche Kaiserin*, deși putea fi numită și „împărăteasă”, după „Kaiserin”, însă probabil traducătoarea a dorit să păstreze aliterția din germană. Numele pe care Bastian ajunge să îl folosească pentru ea, pentru a salva Fantazia este Puișorul Lunii, din germană *Prinzessin des Mondkindes*. Această traducere este mai puțin literală, deoarece nu regăsim mențiunea de „prințesă” în numele folosit de Bastian. Prietenii de nădejde ai lui Bastian sunt transpuși fonetic în limba română, Atréju în Atréiu, iar Fuchur în Fuhur. În schimb, în cazul altor personaje de ordin mistic, precum Oracolul Sudului (Uyulála), se preferă traducerea din germană, din *Das Südliche*

Orakel. Numele personajelor au fost transpuse în limba română în așa fel încât să fie păstrată și imaginea din limba germană.

Michael Ende acționează în spiritul unei ontologii esențialiste și își formulează numele, precum Bastian Balthazar Bux sau Crăiasa Copilă, ca fiind arhetipale și simbolice, conferindu-le o esență care trebuie descoperită pentru a salva lumea; ele reprezintă esența adevărată necesară în procesul individuării eroului. În contrast, Răzvan Rădulescu, ilustrează spiritul postmodern al banalizării fantasticului și folosește nume care sunt hibride și deconstructive, iar personajul de asemenea reprezintă o hibridizare (Pisticăinele este, în această situație, cel mai bun exemplu). El folosește, de asemenea, juxtapuneri ironice de mitic și comun, precum: Minotaurul Samoil, Fantoma Otilia, Bufnița Kaliopi. Așadar, la Michael Ende, numele este o cheie mistică ce reprezintă puterea personajului, iar, la Răzvan Rădulescu, numele devine un instrument al ironiei și al desacralizării, care integrează ființele fabuloase în cotidianul anodin și subminează autoritatea absolută a mitului.

Prin aceste elemente, lumea fantastică a lui Răzvan Rădulescu este ilustrată prin intermediul unui text care tinde către absurditate și care ajunge să fie banal. Datorită acțiunilor care se desfășoară într-o lume meta-textuală, naratorul se joacă cu propriul său rol și în decursul narațiunii regăsim maximum trei pasaje în care povestirea cuprinde ideea de colectiv, în care să fie inclus naratorul. Totodată, și personajele își permit să ilustreze diverse scene create de către ele, comparând anticipat cu ceea ce a pregătit, de fapt, autorul pentru ele.

Dacă acest roman ar fi fost bine scris, cu ceva mai multă grijă pentru detalii și ceva mai puține pretenții experimentale, scena evadării mele ar fi arătat cam așa: eu eram aici întemnițat în condiții onorabile, demne de rangul meu, iar temnicerul ăsta amărât era un băiat tânăr. (Rădulescu, 2006: 198)

4. CONCLUZII

Așadar, în urma acestei comparații se poate observa modul diferit în care cei doi autori, Michael Ende și Răzvan Rădulescu, se folosesc de determinatele mitologice specifice fiecăruia dintre ei pentru îmbogățirea lumilor fabuloase pe care cei doi le proiectează. Michael Ende folosește mitologia și elementele culturale pentru a crea o nouă lume în romanul pe care îl ilustrează ca fiind un *fantasy* postmodern, în care inițierea și maturizarea personajelor se întâmplă în lumea supranaturală, în care are loc și regăsirea de sine. În schimb, Răzvan Rădulescu utilizează mitologia românească pentru a-i oferi posibilitatea acesteia de a renaște, aducând-o din nou în atenția publicului și oferindu-i noi posibilități de reinterpretare, atât a personajelor, cât și a clișeeilor. Totodată, în *Teodosie cel Mic*, de Răzvan Rădulescu, elementele mitice nu pătrund în mod evident din exterior, ci acestea se infiltrează în absurdul cotidian al Bucureștiului (Glodeanu, 2023: 50). Balaurii sunt ascunși în beciuri, iar obiectivul este o căutare ironică și parodiată a basmului. Acest aspect arată modul în care fantasticul românesc postmodern lasă deoparte funcția inițiativă solemnă și face loc ludicului, ironiei și parodiei, prin intermediul unui conflict care ajunge să fie tratat ca o banalitate. Funcția solemnă de rezolvare a situației dificile în care se află Teodosie și personajele cu rol de ajutoare pe care le are în jurul său se estompează pe parcursul romanului, fiindcă intervine ludicul în narațiune și amestecă pastișa și ironia la adresa atitudinilor din societatea românească. Există o problemă, cei din jurul lui Teodosie își doresc rezolvarea optimă pentru toate părțile, însă personajele care sunt de partea cealaltă a baricadei – Somnul Protector, Furnicile Vinete și Verzi, Otto – lasă timpul să treacă și vânează momentul pentru destabilizarea lumii fantastice din care fac parte. Această destabilizare le-ar fi doar lor avantajoasă, personal, fără alte intervenții sociale.

Răzvan Rădulescu apelează la aceste elemente într-un mod ludic, iar Michael Ende încearcă să transmită trăiri variate prin intermediul universului secundar. Răzvan Rădulescu întrebuințează transcendența fantasticului în realitatea urbană, mitul fiind oglinda satirică a societății de tranziție. Michael Ende folosește mitul ca spațiu de evadare sacră, acesta fiind o cale de scăpare a realității imediate care nu cultivă imaginația și creativitatea.

În cazul ambilor autori, mitul este reintegrat: în romanul german, acesta se regenerează, fiind un element cosmologic și moral, iar în romanul românesc este folosit ca obiect de joc și critică socială, fiind baza unui material textual. *Fantasy*-ul postmodern german idealizează moralitatea faptelor și subliniază relația dintre acțiunea și reacțiunea unei forțe (dorințele lui Bastian și rezultatul pe termen lung al acestora). Fantasticul postmodern românesc ironizează faptele și le face reflexive, având, de asemenea, consecințe asupra celor care le înfăptuiesc. Se încearcă, de asemenea, o recuperare culturală, deoarece se redefinesc folclorul existent, zmeii și balaurii fiind de actualitate. Structural, după Brian McHale, fantasticul postmodern utilizează metaficțiunea pentru a crea o instabilitate a realității (McHale, 1987: 43). Răzvan Rădulescu fragmentează intertextualitatea autoreflexivă și își expune propriul mecanism ficțional. Transformă povestea unui moștenitor (în același timp obișnuit, căci continuă linia dinastică, și fantastic, fiindcă se află într-o situație nemaîntâlnită, cu creaturi fabuloase) prin ironie. Michael Ende, pe de altă parte, se folosește de pactul ficțional, acesta fiind o alegorie sacră de care nu se îndepărtează.

Prin urmare, Michael Ende folosește *fantasy*-ul postmodern pentru reconstruirea unei armonii în lumea prezentată, care are nevoie de imaginație și creativitate în cheia mitului germanic. El antrenează cititorul în jocul trecerii din lumea reală în cea fabuloasă și invers, ori de câte ori acțiunea se mută la rândul ei. Ende stabilește dicotomia clară între lumea rațională, a plictiselii (căci de aici apare Nimicul care aproape

nimicește Fantazia), și lumea magică Fantazia, unde imaginația pură își poate întinde tărâmul fantastic oricât. Acest fapt îl cultivă *fantasy*-ul, lumea fabuloasă fără margini, care nu are legătură directă cu realitatea rece, este o extra-lume. Se creează o necesitate existențială, fiindcă salvarea lumii vine din reînnoirea spirituală, care este obținută în lumea miraculoasă. Se cultivă o certitudine gnostică, prin care lumea poate fi salvată prin cunoaștere.

În schimb, Răzvan Rădulescu transformă aceleași mecanisme în oglinzi ironice ale realității românești postmoderne. El transpune aceste realități într-o singură lume fantastică, pe care o arată ca fiind cea reală, făcându-l pe cititor să accepte ezitarea pe care o are la început și să vadă lumea magică prezentată încă de la introducere. Este dizolvată granița dintre lumi, de la care se ajunge la o criză ontologică, deoarece cititorul ajunge să se întrebe ce este lumea reală, dacă în banalul urban a fost integrat un balaur într-un beci? Rădulescu nu restaurează armonia, ci expune ridicolul unei lumi postmoderne românești, transformând mitul în material ludic și intertextual. Nu mai este vorba de sacralitate, ci de obișnuință. Este o reflectare satirică a realității sociale. El ne transmite, prin pastişă și ironie, că s-a ajuns ca absurdul să fie o regulă de urmat în soluționarea situațiilor de criză.

BIBLIOGRAFIE

Literatură primară

[1] Ende, M. (2023), *Povestea fără sfârșit*, traducere de Yvette Davidescu, Editura Arthur, București.

[2] Rădulescu, R. (2006), *Teodosie cel Mic*, Editura Youngart, București.

Literatură secundară

[3] Bîrlea, O. (1976), *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

[4] Burța-Cernat, B. (2006), „Moartea Pisicânelui Gavril”, *Observator cultural*, nr. 350, disponibil la <https://www.observatorcultural.ro/articol/moartea-pisiciinelui-gavril-2/> [5 decembrie 2025].

[5] Bürger, P. (1993), *Ursprung des postmodernen Denkens*, Verlag aus der Stempel Garamond Druck: Hubert & Co, Göttingen.

[6] Campbell, J. (2018), *Căi ale fericirii. Mitologie și transformare personală*, Editura HERALD, București.

[7] Deleuze, G., Guattari, F., Maclean, M. (1985), „Kafka: Toward a Minor Literature: The Components of Expression”, *New Literary History*, 16 (3), pp. 591-608. DOI: 10.2307/468842

[8] Eliade, M. (1978), *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București.

[9] Eliade, M. (2011), *Mitul eternei reîntoarceri*, Univers Enciclopedic, București.

[10] Evseev, I. (1983), *Cuvânt-simbol-mit*, Editura Facla, Timișoara.

[11] Gennep, A. V. (1996), *Riturile de trecere, Studiu sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Polirom, Iași.

[12] Glodeanu, G. (2014), *Orientări în proza fantastică românească*, Editura Tipo Moldova, Iași.

[13] Glodeanu, G. (2023), *Istoria prozei fantastice românești*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca.

[14] Goethe, J. W. (1808, 1832), *Faust I, Faust II*, disponibil la <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/faust1/chap001.html>, [13 decembrie 2025].

[15] Hennig, C. (2005), *Die neue Gnosis im Kinderbuch: Michael Endes unendliche Geschichte*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main.

[16] Hoffmann, E. T. A. (1817), *Der Sandmann*, disponibil la <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/sandmann/sandman1.html>, [13 decembrie 2025].

[17] Hoffmann, E. T. A. (1970), *Elixirele diavolului*, traducere de I. Cassian-Mătășaru, prefața de Ion Biberi, Editura Minerva, București.

[18] McHale, B. (1987), *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York & London.

[19] Mendlesohn, F. (2008), *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Connecticut.

[20] Nikolajeva, M (1990), „How Fantasy is made: Patterns and structures in «The Neverending Story» by Michael Ende”, *Merveilles & contes*, 4 (1), pp. 34-42.

[22] Novalis (1802), *Heinrich von Ofterdingen*, disponibil la <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/ofterdng/ofter111.html>, [13 decembrie 2025].

[22] Schikora, F. (2005), *Metaphern des Mangels: Michael Ende Phantasien in der Tradition der deutschen Romantik*, Iudicium Verlag, München.

[23] Scholes, R. (1975), *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, University of Notre Dame Press, Indiana.

[24] Todorov, T. (1973), *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București.

[25] Tolkien, J. R. R. (2012), *Despre basme. On Fairy-Stories*, Editura RAO, București.