

DESCHIDERI ALE BASMULUI FANTASTIC SPRE MODERNITATE

Oana CHELARU*

Abstract

The present study is just an aspect of an extended work dedicated to the Romanian fantastic folktale and consists of three parts, which are concentrated on *the folktale's perspectives towards modernity*, in the complex form of the *innovative aspects into the folktale's language* (such as transforming the initiatory, medial and final formulas into innovative ones or changing the hero's status), of *the folktale's evolution, from folk to a bookish perspective* (with particular reference to the texts of Nicolae Filimon, Mihai Eminescu and Ioan Slavici) and it *opens the folktale towards modernity* in the forms of *cartoons, commercials, film adaptations, movies*, in just a few words, *the image folktale*.

Keywords: modernity, innovation, evolution, image folktale.

Cuvinte cheie: modernitate, inovație, evoluție, basm în imagini.

Elemente inovatoare în limbajul basmului

Deschiderile actuale ale basmului, înțelegând în acest caz prin basm construcția narativă performată în oralitate, structurată pe baza unui sistem formalizat, definit prin formule (inițiale, mediane și finale) și prin prezența actanților concepuți în opoziție și în care se confruntă binele și răul în diferitele lor ipostaze, ilustrează evoluția societății în ansamblul ei și raportează existența umană la datele unui comportament care pune mai presus decât orice semnificația originară a cuvântului rostit. Dacă trecerea timpului determină schimbarea gustului receptorilor, în funcție de care performerii își structurează, conștient și intenționat, discursul narativ, specia basmului în sine înregistrează mai multe tipuri de inovații, de la simple modificări ale formulelor, acțiunilor sau atitudinilor eroului până la deschideri spre alte spații, cum ar fi mass-media (sub diferite ipostaze: benzi desenate, desene animate, reclame, filme).

* Colegiul Național „Alexandru Ioan Cuza”, Ploiești – România.

La nivelul concret al textului, deschiderea spre modernitate a basmului fantastic este vizibilă în inovațiile care marchează limbajul, mentalitatea și atitudinile povestitorilor, transpuse în modificări complexe, deoarece basmul, deși narațiune puternic formalizată, „își poate modifica atât structura, cât și forma, datorită influențelor și factorilor ce acționează asupra mentalității și sistemului de gândire al povestitorului contemporan”¹. În linii mari, schema tradițională a basmului rămâne aceeași, înțelegând prin aceasta păstrarea formulelor, a aventurii eroice a protagonistului și a sistemului actanțial bazat pe dualitatea erou-opozant și pe diferitele reprezentări ale adjuvanților și auxiliilor. Modificările intervin, mai ales, acolo unde imaginația povestitorului – în același timp și creator – se simte mai puțin constrânsă de normele tradiționale, adică la nivelul mentalității, al limbajului și al recuzitei specifice narațiunilor populare.

Din acest punct de vedere, modernizarea basmului devine un aspect care evidențiază raportul dintre tradiție și inovație, caracteristic creațiilor populare în general și, totodată, deschide calea unei diferențieri între un „model clasic”² al basmului (înțelegând prin model clasic basmul popular tradițional, așa cum este perceput de marele public prin intermediul colecțiilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea) și un model livresc, *cult*, aparținând unui autor cunoscut, care își pune în mod indiscutabil amprenta asupra stilului, limbajului și conținutului narațiunii. Între acestea, Octav Păun și Silviu Angelescu identifică o categorie de graniță, vorbind despre „o criză de identitate”, care „ar numi, de fapt, o îndepărtare a basmului de propriul model, o *alienare*”³.

Această categorie de graniță este reprezentată de creații în care intervin schimbări și inovații, mai ales la nivelul sistemului de formule și al funcționalității acestora: „Convenția estetică cedează astfel începând cu procedeele de deschidere a construcției epice și de proiectare a evenimentelor într-un timp *fabulos*. [...] Aventura eroică glisează astfel din *ireal* spre *real*. [...] Formulele finale, de închidere, semnalând ieșirea din convenția basmului, sunt și ele modificate. [...]

¹ Mihai Canciovici, *Basmul popular românesc în folcloristica contemporană*, în „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor”, serie nouă, București, tom III, 1992, p. 159.

² Octav Păun, Silviu Angelescu, *Basme, cântece bătrânești și doine*, București, Editura Albatros, 1983, p. XXXVIII.

³ *Ibidem*.

Rostul lor este de a-l absolvi pe povestitor de orice responsabilitate, precizându-i statutul de simplu colportor care a repetat o poveste pe care, la rândul lui, a auzit-o”⁴.

Prin urmare, așa cum și textele demonstrează, transformările suferite de basme sub efectul trecerii timpului afectează sistemul de formule, datorită calității acestora de mărci complexe ale narativității, și intervin în felul în care evenimentele basmului sunt redade de naratori și percepute de auditori. Se schimbă, deci, și raportul dintre performer și publicul său, dar, mai ales, atitudinea naratorului față de cele redade, aspect evidențiat tot prin intermediul formulelor de început, de mijloc sau de sfârșit ale narațiunii. Sub acest aspect, exemplele cele mai clare pot fi regăsite în colecțiile Păun-Angelescu și Bârlea⁵.

Așadar, *formulele inițiale* sunt păstrate, dar uneori sunt mult reduse ca dimensiuni: „A zâs c-a fost trei frați”⁶; „A fost un împărat dă țară”⁷; „A fost un om sărac”⁸; „Era un împărat mare dă țară care avea un băiat și-o fată”⁹; „Era odată un dulgher și un tâmplar și era așa dă săraci că n-avea nici dăpă ce bea apă”¹⁰ – în acest ultim caz, formula inițială introduce, în același timp, situația dificilă (sărăcia) care determină declanșarea călătoriei și a desfășurării ulterioare a aventurii eroice. Totuși, sunt menținute și anumite formule apropiate de cele obișnuite, dar naratorii subliniază în mod deosebit atitudinea de necredință față de ceea ce vor povesti: „A fost odată, pă vremea poveștilor, un sat unde oamenii uitaseră cam dă mult calea bisericii”¹¹; „Să fi fost odată ca niciodată, dacă n-ar fi fost nu s-ar fi povestit, da dacă ieste să povestește, de-aici înainte basmu meu să povestește”¹².

Alte formule inițiale, ample ca dimensiuni, capătă o notă aparte, mergând spre licențios: „Că nu-z d’i cân poveștili,/ nij d’i cân minciunli,/ că-s c-o zi, dou mai încoaci/ d’i cân să potcoze mâța cu coaja d’i nuca/ și mere la sfânta rugă,/ da d’i can mâța s-o beșit/ mai

⁴ *Ibidem*, p. XXXIX.

⁵ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*; Ovidiu Bârlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. I-II, București, Editura pentru Literatură, 1966.

⁶ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, vol. I, p. 118.

⁷ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 63.

⁸ *Ibidem*, p. 76.

⁹ *Ibidem*, p. 115.

¹⁰ *Ibidem*, p. 119.

¹¹ *Ibidem*, p. 103.

¹² *Ibidem*, p. 86.

mult la biserică nu s-o primit...¹³, pentru a demonstra firea deschisă a oamenilor de la țară, pentru care asemenea exprimări nu sunt ieșite din comun. Dacă am judeca această formulă prin raportare la aspectul literar al unui text, am putea spune că reprezintă o modalitate de obținere a impresiei de autenticitate și verosimilitate prin valorificarea componentei argotice a vocabularului, dar, în termenii textului popular căruia îi aparține, formula dovedește lipsa de intervenție a culegătorului (Ovidiu Bârlea) care notează narațiunile așa cum au fost înregistrate pe bandă de magnetofon sau cilindru de fonograf.

Formulele mediane, în schimb, redau spiritul basmului tradițional, atât ca formule mediane interne, cât și ca formule mediane externe: „Cum ți-e voia, stăpâne, să te duc./ ca gându/ sau ca vântu?”¹⁴; „Apăi s-o dus multă lume-mpărăție./ ca Dumn’edzău să n’e țâie./ ca cuvântu d’im poveste./ să d’e-aij mai lungă și mai frumoasă iește!”¹⁵; „Ș-au plecat pisti munți/ pân codri./ pin zăhăstriei/ că cuvântu din pov’este/ Dumnăzău la noi soseș’ti./ Mai mândrî și mai frumoasă înaint’i iesti!”¹⁶; „Au mers ei multă cale-mpărăție, numai Dumnezeu să-i știe, până când i-a apucat noaptea, tot într-o pădure mare”¹⁷; „Ș-a mers noo ani dă zile, țara-n lungiș și-n curmeziș”¹⁸; „Și-a dat și el sfori pân țări, hârtii pân primării”¹⁹ – elementele de modernitate își fac simțită prezența în cadrul acestei ultime formule, prin menționarea unei instituții contemporane, cunoscută naratorului ca sursă de informații și ca modalitate de anunțare sau constrângere, în alte cazuri, a oamenilor.

Formulele finale, pe de altă parte, accentuează caracterul fabulos și neverosimil al basmului prin raportarea ironică și glumeată a povestitorului față de cele relatate: „Șî m-an suit pi-o săcară/ Șî v-an spus-o în ie sară”²⁰; „No, mă suii p-o gină curtă./ S-o [...] tăt-n c[...] cine n-o ascultă!/ I gata”²¹ – aceeași notă care tinde spre licențios, spre o zonă a limbajului popular care nu se regăsește în colecțiile secolului al XIX-lea și nici în cele ale începutului de secol al XX-lea. Cel mai

¹³ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, vol. I, p. 197.

¹⁴ *Ibidem*, p. 211.

¹⁵ *Ibidem*, vol. II, p. 175.

¹⁶ *Ibidem*, vol. I, p. 425-426.

¹⁷ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸ *Ibidem*, p. 127.

¹⁹ *Ibidem*, p. 137.

²⁰ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, vol. I, p. 238.

²¹ *Ibidem*, p. 525.

des, însă, apare formula „Și dă une-am auzât-o, v-am povestit-o!”²², care proiectează responsabilitatea verosimilității asupra sursei originale de răspândire a poveștii, sau exprimarea sintetică „S-o terminat”²³ (în diferite variante). În colecția lui Octav Păun și Silviu Angelescu, formulele finale sunt mult mai scurte și încheie aproape sec povestea: „Asta e!”²⁴; „Și e și-n ziua dă azi”²⁵ sau declină orice responsabilitate a naratorului față de relatarea sa: „Și dă unde am auzit-o, am povestit-o și eu”²⁶.

În ansamblu, formulele *inovatoare* din textele de graniță atrag atenția asupra modificărilor care intervin la nivelul mentalității creatorului popular, dar și a receptorilor acestor narațiuni. Colecția lui Ovidiu Bârlea, care conține narațiuni din anii 1950-1955 provenite prin mijloace mecanice de înregistrare (cilindri de fonograf și, mai ales, benzi de magnetofon), redă „narațiuni cu o existență orală, fiind create pentru a fi auzite” și destinate „celor cu o pregătire filologică universitară, în primul rând cercetătorilor, cadrelor didactice folcloriști și studenților de la facultățile de filologie”²⁷.

Ele sunt așadar, texte culese din oralitate, dar este greu de precizat în ce măsură acestea (sau altele, la fel de bine) conturează un model clasic al basmului popular, întrucât o narațiune ca, spre exemplu, *Povestea lui Harap Alb* reprezintă o variantă a textului lui Ion Creangă. Nici textele din colecțiile din a doua jumătate a secolului al XIX-lea sau din primele decenii ale secolului al XX-lea nu pot fi considerate în întregime autentice, datorită binecunoscutei intervenții a culegătorilor în textele publicate. Așadar, trebuie să existe rezerve în a folosi sintagme precum *modelul popular autentic al basmului românesc*.

Din altă perspectivă, așa cum evidențiază colecțiile citate, *sistemul actanțial* al basmului își păstrează notele particulare. În linii mari, basmul contemporan este populat tot de eroi și opozanți, adversarii și adjuvanții eroului sunt tot umani – tatăl, mama, mama vitregă, soacra, frații invidioși, sora nerecunoscătoare, frații de cruce, hoții – și apar, de asemenea, opozanți non-umani, cum ar fi: zmei, balauri, șerpi, diavolul, Statu-palmă-barbă-cot, Muma Pădurii, lupul cu

²² *Ibidem*, p. 257.

²³ *Ibidem*, vol. II, p. 105.

²⁴ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 221.

²⁵ *Ibidem*, p. 190.

²⁶ *Ibidem*, p. 156.

²⁷ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, vol. I, p. 5.

capul de fier, armăsarii de aramă, argint și aur sau taurii de aramă, argint și aur etc. O notă distinctă însă apare cu privire la comportamentul unora dintre actanți: fratele de cruce Haita-din-câmp este credincios eroului Tipăruș-Împărat și nu dă drumul bolovanului de încercare²⁸.

În privința opozițiilor umani, în colecția lui Octav Păun și Silviu Angelescu hoții sunt numiți „milițieni”, băiatul găsit dormind în pădurea lor este dus la „domnu căpitan”, deoarece a fost găsit „în timpul serviciului”²⁹, cumnații eroului nu sunt „boiernași”, ci „galonari, maior și dom’ locotenent, căpitan”³⁰. Așadar, notele distincte ale basmului contemporan intervin la nivelul situației concrete.

Același aspect poate fi observat privind cu atenție *statutul eroului*. În cele mai multe cazuri, întâlnim aceeași situație a împăratului fără urmași, ca în basmul tradițional, consacrat de colecțiile sfârșitului de secol al XIX-lea și de început de secol al XX-lea. Rezolvarea acestor lipsuri vine fie din partea mijloacelor fabuloase, supranaturale, fie din partea unor persoane mult mai familiare naratorului – „pân doctori, pân moașe, pân fel dă fel dă dăscântece”³¹. Alteori, împăratul și împărăteasa se fac vinovați de nesocotirea Bisericii și a celor sfinte și nu vor avea copii până când nu-și ispășesc păcatele (*Copiii negrilor*)³².

Sentimentul religios intervine, deci, în mod activ în conștiința povestitorului contemporan. În alt basm din aceeași colecție, preotul și preoteasa sunt pedepsiți de mânia divină pentru că s-au lăsat amăgiți de diavol – ea se transformă într-o vacă neagră, el o va păzi până când va găsi un argat în stare s-o stăpânească și până când ea va rămâne grea din înjurătura argatului (*Crai-Vișan*)³³. În alt caz, eroul, Spandelea, este *pictor* și, pentru a fi recunoscut, „jugrăvește cinci camere dintr-un bloc cu trei etaje” cu scene care să-i amintească fetei de adevăratul ei salvator³⁴.

Elementele tehnicii moderne, atitudini și mentalități diferite își fac apariția în mod firesc în basmul contemporan: fata de împărat se plimbă „într-o șaretă, la târg [...] și le-a luat la fiecare câte-o pungă dă

²⁸ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 130.

²⁹ *Ibidem*, p. 34-35.

³⁰ *Ibidem*, p. 206.

³¹ *Ibidem*, p. 126.

³² *Ibidem*, p. 159-164.

³³ *Ibidem*, p. 103-114.

³⁴ *Ibidem*, p. 45-46.

bomboane și câte-un pachet de țigări și chibrit la ele³⁵; eroul găsește într-o cameră „un roșu de buze și-un parfum” (*Trei pești de aur*)³⁶; urmașul lui Ion Săracu nu trebuie decât „să meargă-n control până la acele șapte prăvălii, ca să vadă până la fiecare gestionar în parte cum vinde, ce vinde”³⁷; după o zi de coasă, Petrișor „bea și el o țuică”³⁸, iar după vânătoare, împăratul „l-a și gradat”³⁹; împăratul promite „camioane de porci și camioane de mălai” ursăreselor care pot să facă pe împărăteasă să nască⁴⁰; Tipăruș „își ia ghiozdanul să plece la școală”⁴¹; baba pescarului așteaptă să vină copilul de la școală ca să citească ce este scris pe peștele de aur; alt împărat dă „hârtii până primării și sfate prin comunicate”⁴²; o fată, ca să scape de tatăl incestuos, „i-a pus nește probleme lui tată-său de nu să putea face”⁴³; împăratul se uită „cu benogu”⁴⁴; serviciul militar trebuie îndeplinit, indiferent de vârstă: „Îi vine ordin moșului de la împărăție, să se ducă la concentrare”⁴⁵; hoții din alt basm „fac pradă doar la lumea bogată”⁴⁶; Spandelea este *pictor* și pictează chipul fetei de împărat răpită de hoți după o „fotografie pe care o vede”⁴⁷; împreună, cei doi ajung la „o stație de vapor, care mergea pe apă”⁴⁸; un împărat din alt basm poruncește să-i fie construit un asemenea vapor; un deget de la piciorul lui Dimancea-Bucățică dă Carne „lumina ca toate becurile din București”⁴⁹; eroina deghizată în doctor primește ca răsplată de la împăratul pe care l-a vindecat „un corp de armată [...]. Îți dăm cal de călărie și te facem prinț; și tu comanzi armata asta”⁵⁰; soldații din subordinea ei i se adresează cu termenul „doamnă prinț”⁵¹; pentru

³⁵ *Ibidem*, p. 19.

³⁶ *Ibidem*, p. 71.

³⁷ *Ibidem*, p. 77.

³⁸ *Ibidem*, p. 87.

³⁹ *Ibidem*, p. 88.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 126.

⁴¹ *Ibidem*, p. 127.

⁴² *Ibidem*, p. 137.

⁴³ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 123.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 178.

⁵¹ *Ibidem*.

căsătorie, e nevoie de forme de la primărie și cei doi tineri refuză nunta: „Să duce la primărie, a scos formili, merg la biserică. Zăce: – «Nuntă nu ne trebuie. Mergem la sfânta biserică, ne cununăm și venim aicea, facem o masă, mâncăm tot și p-ormă mergem fiecare la casili unde stăm»»⁵². O atitudine asemănătoare are și un erou din colecția lui Ovidiu Bârlea, care refuză de soție pe fata împăratului și-și alege o fată de aceeași condiție ca și el⁵³.

Notele sociale apar în mod vizibil în basmele contemporane – povestitorii își exprimă direct regretul după vremea de *atuncea*, când împărații ieșeau și ei la arat, ca toți oamenii gospodari, când aveau grijă de supușii lor, când își recunoșteau neputința și cereau ajutorul celorlalți, când își țineau cuvântul dat, când făceau dreptate. De altfel, nu numai invențiile tehnice își fac loc în basmele contemporane, ci și instituțiile actuale: primăria, prefectura, jandarmeria, armata, închisoarea.

Alături de aceste aspecte corespunzătoare evoluției societății în ansamblu, întâlnim în basmele contemporane schimbări în privința percepției reprezentărilor spațio-temporale. În ceea ce privește *timpul*, povestitorii oscilează între concepția timpului care se dilată și se comprimă, după cerințele narațiunii (precocitate prenatală, creștere miraculoasă, anul de trei zile, legarea astrelor pentru a opri timpul în loc), și viziunea obișnuită a timpului. În acest sens, referințele sunt mai mult decât precise: „Măine la orele zece suntem pă linie dă front”⁵⁴; „Hoțul stă un sfert de oră cu Spandelea și apoi pleacă”⁵⁵ ș.a.

Spațiul, spre deosebire de indeterminarea basmului tradițional, propune localizări care aduc relatarea în concretul existenței naratorului: „O peșteră cum ar fi Dumbăicioara”⁵⁶, vulturul de aur trece „dincolo de Țara Românească”⁵⁷; „Doi oameni cu bărcile umblă și ei pă Dunăre, trecea pân Bulgaria, pân Turcia”⁵⁸. Basmul *Crai-Vișan* aduce, ca element de noutate, o descriere de natură făcută cu mijloace artistice: „Ei, când ajunseră pă pământ, resărise o pârda lnică dă lună, da lumină ca ziua. Privighetorii înnebuniseră cântând și peste tot era o mireasmă

⁵² *Ibidem*, p. 172.

⁵³ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, vol. I, p. 458.

⁵⁴ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁶ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, vol. I, p. 162.

⁵⁷ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 172.

care te îmbăta ca un vin care l-ai baut dă mult și nu mai e”⁵⁹. În alt basm, *Ursita*, descrierea se îndreaptă spre fantastic: „Era o noapte neagră ca funinginea și urla pustia dă ți să făcea părul măciucă. Pâlpâia și opaițu dă pă laviță, când să umfla viscolu”⁶⁰.

Naratorii contemporani își fac simțită prezența în texte, pe lângă aceste pasaje descriptive, prin *formele de superlativ absolut*. Cel mai adesea apare formula „Ce nu s-a ezistat pă fața pământului”⁶¹, alături de enumerații cu rol de superlativ absolut, mai ales când e vorba despre bunuri materiale și despre alimente, dar și comparații banalizate prin uz. Un alt aspect de noutate, la nivelul exprimării, îl reprezintă folosirea *stilului indirect liber*: „Băiatul îi scrie un bilet cătră împărat. Și-l trimite pă moș la împărat. Da să vie la orele opt mâine dimineața, să-i ia cu o trăsură dă la moș pă băiat”⁶².

Elementele de noutate din basmul contemporan, vizibile mai ales la nivelul mentalității povestitorului popular și la cel al limbajului, deschid noi perspective în cercetarea acestei specii a literaturii populare și conturează o categorie de graniță între basmul popular și cel de autor.

Evoluția basmului, de la popular la livresc

Un alt aspect pe care trebuie să-l avem în vedere în studiul basmului îl reprezintă relațiile stabilite între textul popular, autentic (cu rezervele de rigoare în privința acestei categorii și referindu-ne la texte cum sunt cele din colecția lui Ovidiu Bârlea, înregistrate cu mijloace mecanice și redată în scris cu respectarea pronunției dialectale), variantele culese și „îndreptate” de diferiți culegători (Petre Ispirescu, spre exemplu) și basmele re-create, scrise efectiv de autori cunoscuți pornind de la modele folclorice, dar utilizând mijloacele și procedeele literaturii scrise (Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ioan Slavici, Ion Luca Caragiale).

Cronologic, raportul trebuie inversat într-o oarecare măsură, întrucât, deși în ordinea importanței științifice și a relevanței, basmele lui Bârlea se situează în prim-plan, basmele *culese și corese* au apărut primele, urmând tradiția fraților Grimm. Le urmează, apoi, demersurile artistice conștiente ale scriitorilor care înțeleg valoarea

⁵⁹ *Ibidem*, p. 110.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 165.

⁶¹ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, vol. I, p. 337.

⁶² *Ibidem*, p. 185.

textului popular și care îl valorifică atât sub forma narațiunilor, cât și ca punct de plecare și sursă de inspirație pentru creații ample (așa cum procedează Mihai Eminescu în poemul *Luceafărul*, a cărui origine folclorică – printre alte surse de inspirație – a devenit deja un loc comun al exegezei eminesciene).

Respectând proporțiile, putem afirma că acest tip de creații, încetățenite în mentalitatea lingvistică obișnuită drept „basmе culte”, reprezintă un prim pas al basmului popular spre modernitate și, implicit, dau naștere unor creații care leagă creatorul anonim, pierdut în necunoscutul timpului, de scriitorul conștient de implicațiile actului său scriitoricesc, de funcționalitatea și de urmările acestuia. În același timp, creațiile de autor sunt expresia dorinței conștiente de a face cunoscută literatura populară, chiar dacă stilul individual al fiecărui creator își lasă amprenta asupra textelor.

Din acest punct de vedere, Nicolae Filimon, Mihai Eminescu, Ioan Slavici, Ion Luca Caragiale și, într-o măsură mai mare sau mai mică, Ion Creangă pornesc de la prototipul folcloric al narațiunilor culese, dar concretizările acestora poartă, indiscutabil, mărcile expresivității fiecăruia dintre ei. Nicolae Filimon, spre exemplu, publică doar trei basme: *Roman Năzdrăvan*, *Omul de piatră*, *Omul-de-flori-cu-barba-de-mătasă sau Povestea lui Făt-Frumos*, dar este „primul scriitor român care a publicat basme populare, redată într-o anumită manieră. Felul în care Filimon și-a scris și a publicat cele trei basme va constitui un *model* pentru toți cei care, ulterior, vor culege și tipări proză populară”⁶³.

Așadar, Filimon are meritul unui deschizător de drumuri, iar narațiunile sale impun o cale de urmat. De altfel, cele trei basme publicate respectă structura basmului și încep cu formule inițiale ample („A fost odată ca niciodată, dacă n-ar fi, nici că s-ar mai povesti, când lupii beau tutun și urșii făceau săpun, de-și ungeau femeile fețele și uncheșii bărbile”⁶⁴), sunt ordonate prin formule mediane („Fluieraș frumușel,/ Mititel, gingășel,/ Dacă tu mă iubești,/ Vin-acum să-mi slujești”⁶⁵ sau „Și se duse și iar se duse cale lungă și nătângă ca

⁶³ Alexandru Dobre, *Folclorul și etnografia orașului București, din prima jumătate a secolului al XIX-lea, în opera lui Nicolae Filimon*, apud Nicolae Filimon, *Literatura poporană*. Studiu introductiv de Alexandru Dobre. Text îngrijit de Doina Prisecaru, București, Centrul de Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare a Municipiului București, 2002, p. 4.

⁶⁴ Nicolae Filimon, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 32.

Dumnezeu să ne-ajungă”⁶⁶) și se termină cu formule finale specifice („Încălicai p-o șa și vă spusei dumneavoastră așa”⁶⁷).

Sistemul actanțial și aventura eroică au în prim-plan pe Roman Năzdrăvan, fratele cel mai mic, pe Afin și Dafin, născuți dintr-o băutură fermecată și pe Făt-Frumos născut dintr-un bob de piper – protagoniștii tipici ai narațiunilor populare care își demonstrează superioritatea aducând împăratului „cloșca cu puii de aur a lui Tărtăcot cu barba d-un cot, [...] calul lui Căpățână-de-cal-într-un-picior-de-găină, înșelat și înfrânat [...] și chiar pe zmeu, viu nevătămat”⁶⁸, dobândind de soție pe „Chira, Chiralina, tânără copilă, floare din grădină, frumoasă ca o zână”⁶⁹ sau salvându-și cele trei surori răpite de zmei și căsătorindu-se cu fata Omului-de-flori-cu-barba-de-mătasă⁷⁰.

Din aceeași perspectivă, basmele populare publicate de Mihai Eminescu, nici acestea foarte numeroase – *Călin Nebunul*, *Frumoasa Lumii*, *Vasilie-finul-lui-Dumnezeu*, *Borta Vântului*, *Finul-lui-Dumnezeu*, *Făt-Frumos-din-lacrimă* – evidențiază întrepătrunderea elementelor populare cu stilul autorului. Dacă primele creații pot fi considerate moldovenești („Nu s-au găsit însemnări cu privire la proveniența lor, dar limba și unele particularități stilistice arată fără îndoială că toate basmele scrise după dictat sunt moldovenești”⁷¹), *Făt-Frumos din lacrimă* este un basm de autor, în care influențele romantice sunt vizibile.

Din alt punct de vedere, basmele „autentic-populare” culese de Eminescu sunt texte care respectă schema obișnuită a narațiunilor populare (sistemul de formule, sistemul actanțial, aventura eroică aduce în prim-plan pe Călin Nebunul, cel mai mic dintre frați, un vânător „sarac-sarac”⁷², Vasilie-finul-lui-Dumnezeu, un om „sărac-sărac și cu o mulțime de copii”⁷³, un alt fin al lui Dumnezeu⁷⁴; eroii pleacă fie în căutarea unor fete răpite de zmei, cu care se luptă, fie umblă după

⁶⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 33-35.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 37.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 45-53.

⁷¹ Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 224.

⁷² Mihai Eminescu, *Basmele românilor*, vol. V, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2010, p. 217.

⁷³ *Ibidem*, p. 237.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 240.

Frumoasa Lumii, fie să se certe cu vântul, fie să-și salveze sora furată de zmeu). În cadrul acestora, stilul eminescian este mai puțin vizibil, spre deosebire de *Făt-Frumos din lacrimă*, narațiune de referință pentru categoria basmului de autor: „Cu acest basm, Eminescu debuta ca prozator, dar în același timp oferea și modelul a ceea ce se va numi basm cult, urmat la scurtă vreme de Miron Pompiliu și Ioan Slavici”⁷⁵.

Făt-Frumos din lacrimă reprezintă o creație unică, în interiorul căreia se reunesc elementele specifice narațiunilor populare cu idei romantice. În linii mari, creația păstrează aspectul unui basm, începutul său fiind reprezentat de o formulă inițială, dar aceasta este atipică: „În vremea veche, pe când oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decât în germenii viitorului, pe când Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pământului, – în vremea veche trăia un împărat întunecat și gânditor ca mează-noaptea și avea o împărăteasă tânără și zâmbitoare ca miezul luminos al zilei”⁷⁶.

Remarcăm exprimarea poetică, bazată pe sensuri conotative ale cuvintelor, precum și comparația antitetică dintre cei doi soți împărătești, care conturează incipitul basmului. Situația tipică a împăratului fără urmași prilejuiește naratorului o serie de reflecții și considerații pe marginea inutilității existenței nebinecuvântate, iar imaginile vizuale și comparațiile sunt folosite din abundență pentru a descrie portretul tinerei împărăteșe: „Părul ei cel galben ca aurul cel mai frumos cădea pe sânii ei albi și rotunzi – și din ochii ei albaștri și mari curgeau șiroaie de mărgăritare apoase pe o față mai albă ca argintul crinului. Lungi cearcăne vinete se trăgeau împrejurul ochilor și vine albastre se trăgeau pe fața ei albă ca o marmură vie”⁷⁷.

Împărăteasa reprezintă întruparea îngerului blond eminescian, care însufletește poezia de iubire din prima etapă a creației poetului, o imagine a frumuseții desăvârșite, a inocenței și a nevinovăției. Concepția, nașterea miraculoasă și creșterea ieșită din comun a fiului de împărat atât de mult dorit și așteptat sunt descrise tot cu ajutorul comparațiilor, al epitetelor și al personificărilor, ceea ce demonstrează că basmul *Făt-Frumos din lacrimă* reprezintă un poem în proză.

Descrierile de natură domină textul, iar imaginile create sunt parcă o transpunere a poeziilor eminesciene de natură și iubire. Spre

⁷⁵ Ovidiu Bârlea, *Istoria...*, p. 224.

⁷⁶ Mihai Eminescu, *Proză literară*, Timișoara, Editura Facla, 1987, p. 14.

⁷⁷ *Ibidem*.

exemplu, descrierea palatului în care se găsește tânărul împărat cu care Făt-Frumos se va lega frate de cruce evidențiază o natură feerică, alcătuită pe baza imaginilor vizuale, a epitetelor și a personificărilor: „Luna răsărise dintre munți și se oglindea într-un lac mare și limpede ca seninul cerului. În fundul lui, se vedea sclipind, de limpede ce era, un nisip de aur; iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarand, încunjurat de un crâng de arbori verzi și stufoși, se ridica un mândru palat de o marmură ca laptele, lucie și albă – atât de lucie, încât în ziduri răsfrângea ca-ntr-o oglindă de argint: dumbravă și luncă, lac și țărături”⁷⁸.

Mai departe, lupta lui Făt-Frumos cu Mama Pădurilor și întoarcerea fetei de la baba cu șapte iepe printre cei asemenea ei sunt pasaje fantastice propriu-zise, în care fiorul de spaimă însoțește realizarea textuală. Finalul basmului este realizat din aceeași perspectivă feeric-romantică, iar formula finală denotă intervenția scriitorului care își raportează narațiunea la percepția umană asupra trecerii timpului: „Ș-au trăit în pace și în liniște ani mulți și fericiți, iar dac-a fi adevărat ce zice lumea: că pentru feții-frumoși vremea nu vremuiește, apoi poate c-or fi trăind și astăzi”⁷⁹.

Basmul lui Mihai Eminescu reprezintă un exemplu de îmbinare a stilului scriitorului consacrat cu elemente specifice basmului în general. Abundența detaliilor, susținute prin multitudinea de substantive și adjective, conturează descrieri ample, în care imaginile artistice (preponderent vizuale) se împletesc cu figurile de stil (repetiții, enumerații, epitețe, comparații, personificări, metafore). Accentul nu mai cade pe basm în sine, pe aventura eroică a protagonistului sau pe sistemul de formule, ci pe descrierile de natură și de spații, care evidențiază un simț pictural ieșit din comun. În felul acesta, Eminescu creează un „basm-poem”⁸⁰, o proiecție în ideal a spiritualității romantice în ipostaza frumosului exacerbant, întrucât romantismul este curentul literar care încurajează excesele imaginației, mai ales sub forma descrierilor.

Pe lângă descrieri, în basm sunt introduse sentimente și stări sufletești, care sunt prezentate amănunțit: „Încolțea un dor mai adânc, mai întunecos, mai mare – dorul voiniciei!”⁸¹ Sentimentele sunt

⁷⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 32.

⁸⁰ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. XXXVI.

⁸¹ Mihai Eminescu, *Proză literară*, p. 16.

exprimate direct, fără rezerve: „Eram să-ți Țes o haină urzită în descântece, bătută-n fericire; s-o porți... să te iubești cu mine”⁸². Întreaga construcție narativă devine expresia sensibilității artistice a scriitorului, care prelucrează textul și-l transformă într-o proiecție a propriei imaginații. *Făt-Frumos din lacrimă* este mai mult decât o simplă prelucrare a unui text popular, este o creație originală a unui autor care utilizează conștient și intenționat resursele artistice ale epocii sale și ale propriului talent pentru a realiza o *concretizare personală* a unei narațiuni populare.

Într-o manieră asemănătoare procedează și Ioan Slavici, numai că basmele sale nu se remarcă exclusiv prin frumusețea imaginilor artistice și expresivitatea figurilor de stil, ca basmul lui Eminescu, ci și prin simțul moral înăscut și accentele meditativ-filozofice ale frazelor sale. Ca și Eminescu, Slavici este *scriitor* de basme, pe care le re-crează pe baza mai multor variante, pe care le combină și le prelucrează succesiv, deși rezultatul, în opinia lui Ovidiu Bârlea, nu este chiar unul de succes: „Lectura întâiului său basm (*Zâna Zorilor*) confirmă elaborarea voită a scriitorului. Impresia de prea plin, de ceva încărcat până la saturație e prima rezultantă ce se impune cititorului. Protagonistul e purtat cu meticulozitate prin locurile și fazele plauzibile, dar cumulul se vede că e forțat”⁸³.

Influențele romantice sunt vizibile și în basmele lui Slavici (mai numeroase decât în celelalte cazuri: *Zâna Zorilor*, *Florița din codru*, *Ileana cea șireată*, *Petrea Prostul*, *Limir-Împărat*, *Băiet sărac*, *Stan Bolovan*, *Rodul tainic*, *Negru-Împărat* ș.a.). Dintre textele sale, *Zâna Zorilor* reunește mai multe variante și evidențiază comportamentul tipic al scriitorului care tratează o temă literară cu mijloacele și modalitățile epocii și curentului din care face parte. În cazul lui Slavici, observăm un paradox, explicabil printr-o particularitate a literaturii și culturii române în general de până în perioada interbelică, și anume reunirea mai multor curente și mișcări literare în creația unui singur scriitor.

Astfel, Slavici scriitorul este subordonat în general realismului prin nuvelele psihologice și romanul *Mara*, dar, prin activitatea de culegător și editor de basme, el se îndreaptă spre romantism. De altfel, pasaje din basmele sale ilustrează mentalitatea și recuzita romantică,

⁸² *Ibidem*, p. 18.

⁸³ Ovidiu Bârlea, *Istoria...*, p. 210.

fiind și indici ai fantasticului: „Cap n-are, dar nici fără cap nu e... Prin aer nu zboară, dar nici pe pământ nu umblă... Are coamă ca și calul, coarne ca cerbul, fața ca ursul, ochii ca dihorul și trupul e de toate, numai de ființă nu...”⁸⁴

Prezența vrăjilor și a ritualurilor, ca acțiuni, a vrăjitoarei și a strigoiiului, ca actanți, sunt alți indici ai fantasticului: „Vraja babei a fost bună. [...] Mai zise apoi o zicală de câteva cuvinte și intră în casă”⁸⁵. Descrierile de natură, realizate literar, prin imagini artistice și figuri de stil, evidențiază stilul scriitorului și intențiile sale expresive: „Cât a umblat și pățit, atâta frumusețe n-a mai văzut!... Lasă că arborii erau tot cu crăci de aur, că izvoarele curgeau mai limpede decât roua, că vânturile se mișcau cântând și florile vorbeau vorbe dulci și frumoase, dar Petru mai mult se mira de aceea că în întreagă această grădină nu era nici o floare desfăcută, ci numai boboci. Parcă aici a fost stat lumea locului și era să fie pururea tot primăvară... Oare când vor înflori florile aceste dacă n-au avut vreme să înflorească până acuma? Și dacă n-au înflorit, pentru ce?...”⁸⁶

Stilul indirect liber, folosit din abundență în acest fragment, dar și pe întreg parcursul basmului, aduce în atenție gândurile și frământările interioare ale personajului care este copleșit de ceea ce vede. Construcțiile exclamative și interogative, alături de sensul cumulativ al subordonatelor concesive, coordonate copulativ între ele, sintetizează frumusețea peisajului, dar, în același timp, par a o minimaliza, în raport cu întrebările pe care și le pune Petru, redată prin stilul indirect liber.

Aceleași procedee se regăsesc în portretul Zânei Zorilor, un portret subiectivizat, pentru că este realizat din perspectiva eroului fascinat de înfățișarea ei: „Nici nu era frumoasă... Dar de unde să și fie!... [...] Destul când Petru privi la ea, așa cum dormea în leagăn, el stete cu sufletul amorțit și nu suflă mai mult în fluierașul cel vrăjit... Era încremenit de minunat ce se minuna... Ba frumoasă era... frumoasă!... Mai frumoasă decât chiar cum ți-ar părea că ar fi să fie Zâna Zorilor... Mai mult nu vreau să zic!...”⁸⁷

⁸⁴ Ioan Slavici, *Basmale românilor*, vol. VIII, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2010, p. 11.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 25-26.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 26.

Abundența punctelor de suspensie accentuează trăirile sufletești ale personajului și, totodată, reprezintă o modalitate prin care naratorul atrage atenția asupra sentimentelor lui Petru. Datorită lor, cititorul își imaginează aievea scena. Micro-secvența analizată demonstrează și oralitatea stilului lui Slavici, deși basmele sale au fost scrise pentru a fi citite și nu au fost spuse pentru a fi ascultate.

Fiorul fantastic este prezent pe tot parcursul basmului, mai ales în descrierea Vântoaselor care încearcă să redea lumii lumina oprită de Zâna Zorilor sau să-l găsească pe Petru și apare, de asemenea, și în alte basme ale lui Slavici, cum ar fi *Florița din codru* sau *Limir-împărat*. Vrăjitoarea Boanța și vrăjile sale, Limir-Împărat, mortul-viu aflat în puterea Ielelor, ritualul complex prin care Sfânta Vineri, Sfânta Joi și Sfânta Miercuri îl readuc pe Petru la viață, alături de alte evenimente ale basmelor (cum ar fi oprirea soarelui de către Zâna supărată că i-a fost luată apa vieții), conturează un univers narativ în care se îmbină influențele romantice (datorită cărora în basme pătrund indici ai fantasticului) cu stilul elaborat al scriitorului consacrat.

Tonul meditativ al basmelor este evidențiat nu numai prin prezentarea sentimentelor și trăirilor personajelor, ci și prin micro-secvențe care realizează o posibilă definiție metaforică a timpului: „Să nu se gândească nimeni că acesta ar fi fost râu ca toate râurile... Nu apă, ci lapte curgea aici, nu peste nisip de piatră, ci peste pietre scumpe și mărgăritare... Și nu curgea lin sau repede, ci lin și repede deodată, cum curg zilele omului fericit. Acesta a fost râul care curge jur împrejur pe lângă cetate... tot curge, tot curge... fără a mai sta, fără a mai merge mai departe”⁸⁸ sau descriu tărâmul celălalt ca pe un spațiu al eternității: „Lumea de pe celălalt tărâm era frumoasă, încât să tot treci prin ea, plină de lumină, de verdeață, de flori, de păsări cu pene frumoase și de fiare blânde și vesele. Și în lumea asta omul nu îmbătrânea niciodată, ci rămânea mereu așa cum a intrat în ea, fiindcă nici nu erau zile, soarele nici nu răsărea, nici nu apunea, ci era mereu lumină venită așa din senin”⁸⁹.

În ansamblu, basmele lui Slavici „descriu o traiectorie originală și întrucâtva neașteptată, deși firească”⁹⁰ și realizează o sinteză unică de elemente romantice, cu accent pe indicii fantasticului (vrăji, ritualuri, vrăjitoare, mortul-viu, spaima și frica resimțite de personaj, creaturi ale

⁸⁸ *Ibidem*, p. 24.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁹⁰ Ovidiu Bârlea, *Istoria...*, p. 209.

întinericului etc.) și coordonate ale narațiunilor populare. Fiind basme de autor, creațiile sale evidențiază trăsături specifice, cum ar fi: îmbinarea imaginilor artistice și a figurilor de stil, tonul meditativ, stilul indirect liber, sugerarea sentimentelor și trăirilor sufletești complexe ale personajelor, abundența punctelor de suspensie și a construcțiilor exclamative și interogative.

Alături de *Făt-Frumos din lacrimă* și de creațiile lui Nicolae Filimon, basmele lui Slavici conturează o categorie aparte de narațiuni, pornite din oralitate, derivate dintr-un model popular, dar constituind creații originale și de sine-stătătoare. Ele sunt ceea ce se numește basme de autor, *creații* aparținând unor scriitori cunoscuți, care valorifică literatura populară prin combinare și recombinație de variante, de teme și motive, toate subordonate stilului personal al scriitorului și, mai ales, perioadei și epocii literare în care acesta trăiește și creează.

Spre deosebire de basmele populare, basmele de autor evidențiază particularități formale și de conținut, cum ar fi: prezența descrierilor complexe, realizate cu ajutorul imaginilor artistice și al figurilor de stil, aducerea în prim-plan a sentimentelor personajelor, abundența punctelor de suspensie (la Slavici), tonul meditativ al narațiunii, stabilirea unei relații între narator și cititori, prin adresarea directă.

Protagonistii basmelor de autor sunt mai mult decât simple scheme, așa cum se întâmplă, de obicei, cu eroii de basm, care sunt prezentați doar prin acțiunile lor, ei sunt personaje literare în adevăratul sens al cuvântului, care se îndrăgostesc, suferă și sunt fericiți la fel ca orice personaj dintr-un text literar clasic. Împreună cu celelalte procedee, mai ales prezența fantasticului, umanizarea personajelor devine o marcă specifică a basmului de autor, iar categoria în sine devine un prim *avatar al basmului fantastic*, cronologic vorbind, un avatar textual propriu-zis, care păstrează, în linii mari, structura modelului tradițional de la care pornește.

Deschiderea basmului spre modernitate; basmul în imagini

Din altă perspectivă, deși interesul pentru specia efectivă a basmului a scăzut, iar povestitul în mediile și situațiile tradiționale nu mai are nici o semnificație pentru omul secolului al XXI-lea, atât de prins în ritmul rapid al existenței ultra-tehnologizate, observăm că se păstrează încă interesul pentru producțiile similare basmului, acelea care reproduc schema consacrată a narațiunii populare. Dar cuvântul scris

pierde teren și este înlocuit de un alt tip de realizări, în care primează realizarea preponderent vizuală.

Așadar, conflictul dintre bine și rău, considerat esențial în desfășurarea narativă, se regăsește în cele mai diverse producții media, mergând de la filmele de animație până la filme structurate ca preluări, prelucrări și ecranizări ale unor basme celebre sau, pur și simplu, creații similare, cu impact major asupra publicului (înțelegând prin acestea filmele care pornesc de la situații asemănătoare basmelor sau accentuează conflictul dintre bine și rău, terminat cu victoria binelui, pedepsirea celor răi și răsplătirea celor buni). Textul scris suportă „ofensiva vizualului, care pur și simplu invadează comunicarea și care tinde să împingă spre periferie modelul literarității”⁹¹, iar vizualul se concretizează în forme diverse, de la desene animate până la filmele propriu-zise.

Desenele animate, mai ales cele create de Walt Disney, aduc în prim-plan creații care pun în scenă unele dintre cele mai cunoscute basme, începând cu Frații Grimm, Charles Perrault și Hans Christian Andersen. Adesea, însă, sensul inițial al poveștii este modificat, așa cum se întâmplă în cazul producțiilor inspirate din Hans Christian Andersen, mai toate cu un final trist, tragic. Valorificând schema tradițională a basmului, asemenea realizări filmice încheie fericit orice conflict, oricât de neverosimil ar părea, întrucât respectă spiritul basmului, de a oferi un model, o cale de urmat. Așa se face că ipostazele feminine ale acestor producții, de la Cenușăreasa și Albă-ca-Zăpada la Belle, Yasmine și Ariel, întruchipează spiritul feminin supus, așteptând să fie salvată de prinț, deci clar într-o poziție subordonată, obedientă.

Binele care învinge răul asigură succesul la public al unor asemenea producții și așa se face că, în numele unui câștig financiar implicat de toate aceste producții, un desen animat poate avea mai multe episoade, care devin în sine creații originale, nemaifiind tributare unui text scris de la care să plece, pentru că acesta, de multe ori, nu mai există, ci există doar scenariul care face posibilă realizarea vizuală (de exemplu, povestea lui Ariel, mica sirenă imaginată de Andersen, care nu doar că nu moare la sfârșitul poveștii de iubire cu Eric, ci o învinge pe Vrăjitoarea mărilor, se căsătorește cu prințul și trăiesc fericiți, este transformată într-o adevărată trilogie, căci alte

⁹¹ Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, *Poetica basmului modern*, Iași, Editura Universitas XXI, 2002, p. 30.

două părți au fost realizate. Prima, într-o ordine cronologică inversată, prezintă începutul adolescenței lui Ariel când ea își face tatăl să accepte muzica în regatul mărilor, iar următoarea, rătăcirile între pământ și mare ale lui Melody, fiica lui Ariel).

Însă, raportul dintre cuvânt și imagine impune forme specifice de considerare și reconsiderare atât a schemei narative a speciei, cât și a sistemului actanțial, ca element al structurii formalizate a basmului fantastic. Evoluția de la cuvânt la imagine se face treptat, mergând de la primele ecranizări ale basmelor celebre până la crearea de scenarii originale, dominate de spiritul basmului tradițional: „Ce se întâmplă cu imaginea prin care este istorisit basmul în audio-vizualul modern? Ea devine «element narativ». Componenta dramatică pe care o implică procesul performării basmului tradițional, care funcționa ca o tehnică narativă spectaculoasă pusă la îndemâna povestitorului pentru a-și face istorisirea cât mai elocventă și atractivă, devine însăși desfășurarea dramatică de pe ecran din care lipsește convenția caracteristică teatrului. Imaginea devine substanța de expresie a basmului în care textul literar începe să ocupe un loc secund. Ea este cea dintâi care «vorbește». Și ea nu mai este creația unui bun povestitor, ci a unui grup care armonizează mai multe tehnici și limbaje; raportul *povestitor-ascultători* devine *creatori de imagine-privitori*. Iar creatorul alcătuiește imaginea din sursele pe care astăzi i le pune la îndemână întregul arsenal al planetei”⁹².

Specificul artei cinematografice implică un alt tip de relație decât în cazul povestitului tradițional, pentru că dispăre interacțiunea concretă dintre public și povestitor, iar relația nu merge decât într-un singur sens, dinspre emițător spre receptor. De asemenea, se modifică radical contextul pragmatic al realizării actului de comunicare, care capătă conotațiile specifice modernității, mergând de la vizionarea în sălile de cinematograf până la emisiunile zilnice destinate copiilor, considerați din ce în ce mai mult publicul-țintă al basmelor și, mai nou, la folosirea computerului ca mijloc de redare a producțiilor de acest gen. În interiorul speciei „intervine un alt tip de formalizare, în care creatorul, care tot mai des este calculatorul, combină componentele culturale din cele mai puțin apropiate arii culturale”⁹³.

⁹² Sabina Ispas, *Cultură orală și informație transculturală*, București, Editura Academiei Române, 2003, p. 86.

⁹³ *Ibidem*.

Totuși, aspectele generale ale speciei rămân aceleași, pentru că, în linii mari, se păstrează sistemul actanțial, deși apar modificări ale atributelor eroului și opozanților⁹⁴, ca și modificări ale percepției publicului. Din această perspectivă, basmul devine spațiul fantasticului, înțelegând acest concept ca „angoasă, nesiguranță, care produc neliniște și spaimă”⁹⁵, dar gustul publicului încurajează realizarea acestor producții, a basmelor în imagini, care se impun ca un alt *avatar al basmului fantastic*.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 87.

⁹⁵ *Ibidem*.