

FANTASTICUL ÎN OPERA LUI MIRCEA ELIADE

Dr. Elena Andreea AGACHI

Colegiul Național „A.T. Laurian”, Botoșani

Abstract

Mircea Eliade's short stories is set between the realistic prose and the philosophy of religion and the fantastic is a positive one and belongs to the one that approves the space, to the Wise man who is seduced by the Harmony of the world and not by its breaks. An evident feature of these short stories is given by the *real-unreal, science-revelation* overlappings. Eliade's religious man puts his entire body under the influence of the fundamental 'truths' of the myths. It is more than a scientific concern or an aesthetic category; after the 'fall' of the man inside the history, the irreversible temporality, the mythologue's only escape is to come back to the primordial Time, *ab origine*. For Mircea Eliade, coming back to the myth, as an 'exemplary pattern', a 'true' history, means coming back to the *sacred*. From a magical point of view, the concrete is transfigured, the coordinates include essential elements: the house (the town) with its 'roof' that is broken, that has a 'split' through which a 'lift', a fantastic and at the same time sacred vehicle wanders; at the beginning the eliadian man moves lonely in this space, not knowing what is going on with him and then he accepts it trying to empty it by replacing the useless things with his chimaeras and images. As an exemplary narrator, Mircea Eliade builds a transfigured world in his short stories and trying to act normal, this world keeps in touch with the sacred. The author appropriated something from the shaman's talent to create 'fantastic scripts', to make the audience believe the soteriologic role of these stories (that are real for himself and almost real for the others), something from the magic aura of these *medicine-men* and all these in order to fascinate through his 'histories'.

In studiul său, *Mircea Eliade. Narațiunea mitică* (1985: 145 – 198), criticul Eugen Simion propune câteva norme de clasificare a operei eliadiene: în funcție de opoziția *sacru/profan*, este viabilă structura duală alcătuită din vasta **operă științifică** (cu punct de plecare *dinspre sacru spre profan*) și **opera literară** (cu traseu invers). Intersectarea celor două planuri fiind, după cum remarcă și criticul, evidentă.¹

Eugen Simion semnaleză “axele stilistice” ale prozei eliadiene, conform criticii călinesciene, tradiționale: una *realistă* (*Isabel și apele diavolului* (1930), *Maitreyi* (1933), *Întoarcerea din rai* (1934), *Huliganii* (1935) etc.) și alta “*inițiatică, fantastică, mitică*” (prozele “fantastice”). In ce privește “fazele” la care se referă criticul, acestea ar fi două sau trei: una “*indică*”, alta “*existențialistă*” - mai importantă, iar a treia se constituie, după părerea, sa, din romanul “*joycian*”, *Lumina ce se stinge*.

Referitor la proza “*fantastică*”, etapizarea propusă urmează câteva delimitări ale genului: un fantastic de esență “*folclorică*” (în *Domnișoara Christina* și *Șarpele*), altul “*indic*” (*Secretul doctorului Honigberger*, *Nopti la Serampore*), unul “*erudit*” în prozele de mai târziu, axat pe temele fundamentale (prezente însă și în celelalte “genuri” enunțate): *sacru/profan*, *magic/mitic*, “*lecția*” spectacolului.

¹ “O jumătate de *simbol* (în sens grecesc antic) caută în scrierile lui cealaltă jumătate. Omul de știință are nostalgia omului de litere și, voit sau nevoit, se ajută unul pe altul”, Eugen Simion, *op. cit.*, p.147.

Fidel unei cronologii bio-bibliografice, Ioan Petru Culianu (1978) numește intervalul existențial și literar al savantului dintre anii 1925-1933 (ani de formare), “perioada amniotică”², o primă perioadă, de inițiere în umbra marilor săi maeștri spirituali: Nicolae Iorga, Nae Ionescu, Swâmî Shivânanda.³ Acest aspect, reliefat de I.P.Culianu este foarte important pentru demersul critic, întrucât se pune în lumină una dintre “poeticile” autorului în discuție și anume *limita ambiguă dintre real / ireal* în prozele sale “realiste” de tip *Maitreyi* sau “fantastice”, cum ar fi *Șarpele* ori *Noapți la Serampore*. “Motivarea realistă” este, după cum se știe, în concepția lui B.Tomașevski, strâns legată de *tehnicele fantasticului* mai ales (v. supra), dar și de cele ale romanului realist (prin materialele extraliterare).⁴ În acest sens trebuie precizat că Mircea Eliade a recurs (motivată fiind și de concepțiile “autenticiste” ale timpului, de extracție camilpetresciană și nu numai) cu bună știință în prozele sale atât la propriile convingeri - izvorâte dintr-un studiu atent (dublat de o inițiere propriu-zisă, cea din India), cât și la *materiale extraliterare* (scrisori, fragmente de jurnal) ori *personaje reale* (Suren Bose, Van Manen, Honigberger). Astfel, una din primele sale atitudini (etice și estetice) este cea din perspectiva căreia e dificil de precizat ce este și ce nu este “fantastic” în unele din prozele sale. I.P.Culianu emite ipoteza că, pînă la data morții sale, ceva ESENȚIAL a rămas nespuse de către Mircea Eliade. O tăcere plină de semnificație, atât în privința legăturilor sale cu un context politic delicat (mișcarea legionară), cât și în legătură cu motivația realistă a unor pasaje și chiar teme din opera sa.

Intr-un studiu din 1937, *Folclorul ca instrument de cunoaștere*⁵, Mircea Eliade pune problema *adevărului (le vrai)* unor experiențe, convingerea sa fiind că: ”1.Credințele popoarelor în faza lor <etnografică>, precum și folclorul popoarelor civilizate, au la bază fapte și nu plâsmuiri fantastice. 2. După verificarea experimentală a unora din aceste credințe și superstiții (de exemplu criptestezia pragmatică, levitația, incombustibilitatea corpului omenesc), suntem în drept să presupunem că și celelalte credințe populare au la bază niște fapte concrete.”

A doua etapă distinctă în evoluția scriitorului și omului Mircea Eliade, similară unei “căderi din Paradis” (Culianu, 1978: 225 și urm.) este cea dintre 1933-1943. Este vorba despre atmosfera ambiguă nu îndeajuns cizelată estetic din romanele *Întoarcerea din Rai* și

² “*Gesturile masculine ale lui Eliade sunt condiționate de amniosul matern protector, care-l înconjoară* (s.a.): în cazul de față, e vorba de conștiința apartenenței la o țară puternică, de o demnitate imperială, aflată în plină euforie a biruinței” în I.P. Culianu, *op. cit.* p.20.

³ “India nu reprezintă o ruptură, ci o prelungire a amniosului matern. Ea l-a învățat pe Eliade două lucruri de o importanță decisivă: ...ce era aceea o <societate tradițională>; în al doilea rînd pînă la ce grad de *libertate*(s.a.) putea ajunge individul cu ajutorul tehnicilor mistico-magice. *Ibid*, pp. 215-216.

⁴ “...motivarea realistă are drept sursă fie o credulitate naivă, fie necesitatea iluziei. Ceea ce nu împiedică dezvoltarea literaturii fantastice...” Boris Tomașevski, *Teoria literaturii...*, *ed. cit.* p. 271.

⁵ Apărut în “Cahier de l’Herne” nr.33/1978, Éd. l’Herne, în traducerea lui Alain Paruit.

Huliganii, dar și de bogata simbolică magico-mitică din proza “fantastică”: *Domnișoara Christina*, *Șarpele*, *Secretul doctorului Honigberger*, *Nopți la Serampore* și *Un om mare*. Îndepărtându-se, dar nu întru totul de “motivațiile realiste”, Mircea Eliade cultivă o tematică bogată, bazată pe “irecognoscibilitatea” miracolului, pe “camuflarea” sacrului în profan, pe mit.

O a treia perioadă, numită de I.P.Culianu “întoarcerea în Rai”, marchează închiderea împlinită a ciclului existențial și estetic. Prozele fantastice incluse sunt cele de după anii 70 (*Uniforme de general*, *Incognito la Buchenwald*, *Pelerina*, *In Curte la Dionis* etc.), creatoare de mister, proze în care *mitul se pierde în fantastic*, iar rolul esențial îl are nu atât șamanul, “specialistul sacrului”, cât *criptograful* (Culianu, 1978: 254 – 255). Ideea avansată de strălucitul discipol al lui Eliade fiind aceea că autorul însuși nu este nimic altceva decât un creator de mituri, *un mistagog*⁶. Rămîne să discutăm cât de valabilă este teoria lui Culianu în legătură cu lipsa de finalitate a demersului eliadian⁷. În privința prozei fantastice, autorul citat propune o structurare ciclică, pornind de la tematica centrală a povestirilor, ilustrată tipologic prin figura personajului dominant: 1) ciclul „eroului” și al „quest” – ului; 2) ciclul „idiotului” și al „call” – ului; 3) ciclul „criptografiei” și al „spectacolului” (Culianu, 1978 : 281).

Un alt punct de vedere este cel al lui Eliade însuși care, în virtutea unei nostalgii (paradisiace) a Creației, susține în numeroase rînduri (jurnal, fragmente autobiografice) autonomia creației, *libertatea absolută* a creatorului, situarea acestuia în “oniric”, într-o altă dimensiune temporală. Sau, ca să folosim termenii lui Durand, situarea într-o dimensiune *nocturnă* a creației (literare), renunțarea voită, în prozele în limba română, la *diurn*, la preocupările filosofului și istoricului religiilor:

”Orice narațiune, orice povestire ascunde ceva: ceea ce mă pasionează este tot camuflarea. Or, în literatura fantastică există structuri mitice care aparțin memoriei colective. Tocmai această camuflare a semnificativului, a sacrului se întîlnește în unele povestiri fantastice pe care le-am scris. *Numai că eu nu amestec cele două demersuri; ele sunt complementare* (s.n.)”⁸ Cu toate acestea, în pofida dorinței sale celei mai vii,

⁶ ”La vechii greci, mistagogul era preotul care oficia inițierea în mistere, de unde, prin extensie, ajungem la accepția de maestru, de călăuză. Aceasta e una din semnificațiile cuvîntului. Dar mai e una care, fără a fi peiorativă, indică un proces *artificial*: mistagogul e cel ce născoceste mistere și-i antrenează și pe alții să-l urmeze pe calea sa. Ambele semnificații i se aplică lui Eliade: el este maestrul, inițiatorul în misterele create de el însuși”, *Ibidem*, pp. 225-226.

⁷ “Mistagogia este, într-un anumit sens, o contra inteligență ce nu se întemeiază pe nimic...Ca mare mistagog, Eliade se joacă, firește, cu fantasticul...Dar mesajul de fond, care anulează dintr-o dată interpretarea spiritualistă a povestirilor, împiedicîndu-le totodată să cadă în fantasticul romantic, este proclamarea nimicului: *suntem condamnați la libertate*. Or, dinaintea acestei profesioni radicale de credință, ideea eliadiană a camuflajului sacrului e sortită dispariției. Ea are doar o valoare pedagogică și nu slujește decît pentru a ne obișnui cu nimicul”. *Ibid.*, pp. 249-250.

⁸ Interviu realizat de Jean François Durval în “Le Monde”, 4-5 mai 1986 și reprodus de Cristian Bădiliță / Paul Barbăneagră, *Întîlnirea cu sacrul*, Ed. Axa, Botoșani, 1996: 40.

istoricul religiilor stăruie, “camuflat” între paginile de proză literară; uneori deliberat, în virtutea “autenticității” ca mesaj estetic, alteori subconștient, de vreme ce, în repetate rînduri, această “legătură primejdioasă” este negată vehement.

Mitul – sursă a fantasticului

Nuvelistica lui Mircea Eliade se situează între proza realistă și filosofia religiilor (S. Alexandrescu, 1969: VII), iar *fantasticul* este unul *pozitiv*, al celui care *aprobă* cosmosul, al Înțeleptului sedus de Armonia lumii, nu de rupturile ei. O particularitate evidentă a acestor nuvele este dată de suprapunerea *real-ireal*, *știință-revelație* (Alexandrescu, 1969:VII), semnificația organizându-se la confluența nivelelor sacru - profan. O delimitare se impune și în acest caz și ea este inspirat adusă în discuție de Sorin Alexandrescu. Acesta observă că unele nuvele suportă opoziția *Real/Ireal* (e cazul “romanului” *Domnișoara Christina*, a nuvelei *Noapți la Serampore*) în timp ce altele (mai cu seamă cele postbelice) au ca particularitate *osmoza Real-Ireal*, “Irealul se deghizează în Real” iar “fantasticul acționează subreptice într-un proces de recunoaștere a Irealului.” Fantastică pare a fi tocmai “prezența unei lumi în cealaltă” - fantasticul devenind, afirmă autorul, “o alternativă a Realului” (Alexandrescu, 1969: XXXVIII).

În aceeași linie se situează și Matei Călinescu care remarcă limbajul asemănător al celor două lumi, cea a Începuturilor și cea cotidiană, observînd ceea ce autorul însuși își propusese (“irecognoscibilitatea miracolului”), o “alchimie” la care Eliade recurge încercînd să transforme lucruri banale, cotidiene, în lucruri cu adînci semnificații (mitice, filosofice):

„The problem is not of causation but of *recognition*... Eliade’s effort is precisely to bring it *in full view*, to make it almost indistinguishable from what is *ordinarily* in full view. Certainly, the confrontation between two worlds is maintained, for without it the specific tension of the fantastic would disappear, but the relationship between them is changed⁹”.

Specific lumii fantastice eliadiene, *mitul* oferă unul din puținele repere coerente într-o construcție ambiguă, atît din punct de vedere narativ cît și ideatic. În pofida definiției “clasice” dată de R. Caillois intruziunii mitului în fantastic¹⁰, Eliade riscă și-și construiește o

⁹ “Nu este o problemă de cauzalitate, ci *de recunoaștere*. Strădania lui Eliade este tocmai de a o aduce în prim plan, de a o face aproape de nesizat de ceea ce este în mod obișnuit în prim plan. Fără îndoială, confruntarea dintre cele două lumi este păstrată, deoarece fără ea tensiunea specifică fantasticului ar dispărea, dar relația dintre ele se schimbă.” - Matei Călinescu, *The Function of the Unreal: Reflections on Mircea Eliade’s Short Fiction*, reproduș în Norman J. Girardot / Mac Linscott Ricketts, *Imagination and Meaning*, New York, 1982, p. 150, sublinierile autorului.

¹⁰ “Les récits de mythologies et les mystères des religions ne sont pas en eux-mêmes sources suffisantes de l’intrusion fantastique, et celà précisément parce que le merveilleux y est installé de droit divin et que tout y est par principe prodige ou miracle. Il semble pourtant injuste et, en fait, inexact de ne pas admettre qu’un *élément*

lume care uneori nu are nimic “fantastic” în ea, altele tocmai mitul este sursa, reușind efectul “straniu”, neliniștea, atît de proprii semantismului genului. Căci Eliade, oarecum exasperat de nenumăratele încercări de “descifrare” operate asupra prozelor sale fantastice, oferă el însuși Calea pe care se poate intra în lumea acestor nuvele, o lume fără repere stricte, o lume în care, suverană, acționează “funcția irealizatoare a imaginației”¹¹:

„Am impresia că nu s-a înțeles lucrul esențial:[...] Nuvela fundează o lume, un Univers independent de geografia și sociologia Bucureștiului... Nu trebuie căutat *la ce se referă*, în realitatea care ne este accesibilă *nouă*, diferitele episoade, nici ce *reprezintă* cutare sau cutare personaj. Este prezentarea unui Univers nou, inedit, cu legile lui proprii, și această prezentare constituie un act de creație, nu numai în înțelesul estetic al expresiei. Pătrunzînd în acest Univers, învățînd să-l cunoști, savurîndu-l, și *se revelează* ceva. Problema care se pune criticului nu este: cum să descifrez <simbolismul> povestirii. Ci: admițînd că povestirea m-a <fermecat>, *m-a convins*, cum să interpretez mesajul pe care-l ascunde realitatea ei (mai precis această nouă specie de *realitate* care mi se dezvăluie...”¹²

Deși se referă la studiile critice care apăruseră pe marginea nuvelei *La țigănci* (însemnarea lui Eliade datează 5 martie 1968), Eliade își reînnoiește opțiunea nu numai pentru această altă “realitate” care este *mitul*, ci pentru demersul imaginativ fundamental. “Ceea ce îl va fascina toată viața, scrie Constantin Noica (1992: 189), va fi cealaltă, a doua lume, așadar *lumea cea adevărată* (s.n.), în concretul ei. Cine e însetat de concret trebuie să fie infidel lumii imediate.”

Concretul, privit din perspectivă magică se transfigurează, mulțimea de coordonate face loc cîtorva, esențiale: casa (orașul) al cărei “acoperiș” este vizibil marcat de o ruptură, de o “spărtură” prin care circulă nestingherit “liftul”, vehicul fantastic și “sacru totodată; omul eliadian se mișcă stingher, la început, în acest spațiu, *neînțelegînd* tot ce i se întîmplă, ori, inițiat fiind, îl acceptă încercînd să-l golească de lucrurile inutile pentru a-l popula cu himerele și imaginile sale: “fantasticul, notează Petre Țuțea (1992: 32) într-un eseu despre Mircea Eliade, creează iluzia eliberării din strîmtoarea limitelor... A merge străbătînd lucrurile în transparența lor magică este mai plăcut decît să umbli prin semnele lor.”

étranger ou rebelle peut venir s'y greffer et réussir en quelque sorte à les dénaturer à le redimer de leur caractère surnaturel. Alors s'ouvrent la fissure, le décalage, la contradiction, par lesquels s'infiltré d'ordinaire le fantastique.(s.n.), cf. Roger Caillois, *Le fantastique insinué* în *Encyclopedia Universalis, Corpus 9, Etymologie-Fungi imperfecti*, France, 1990, Chap. *Fantastique*, p.282.

¹¹ După spusele lui Nicolae Balotă, “funcția irealizatoare a imaginației nu implică o pierdere a simțului realității. Imaginarul, sub forma fantasticului, a fabulosului nu provoacă o neantizare a realului ca atare...Imaginația irealizatoare procedînd la o dezînsecție a umanului din realitatea obiectivă, descompune această realitate și recompune (ca <imaginație creatoare>) o altă realitate (s.n.)”, în *Euphorion. Eseuri*, Buc., E.P.L., 1969, p.189.

¹² Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. 1(1941-1969), Buc., Humanitas, 1993, pp. 585-586. Sublinierile aparțin autorului.

*Omul religios*¹³ al lui Eliade își așează întreaga făptură sub incidența “adevărurilor” fundamentale ale miturilor. Este mai mult decât o preocupare științifică sau o categorie estetică; după “căderea” omului în istorie, în temporalitatea ireversibilă, singura salvare pe care o consideră valabilă mitologul este revenirea la Timpul primordial, *ab origine*.

Revenirea la mit, ca la un “model exemplar”, ca la o istorie “adevărată” reprezintă, pentru Mircea Eliade, revenirea la *sacru*: “încetăm de a mai exista în lumea de toate zilele și pătrundem într-o lume transfigurată, aurorală, impregnată de prezența ființelor supranaturale. Nu e vorba de comemorarea evenimentelor mitice, ci de *reiterarea lor*”¹⁴.

Vasile Lovinescu (1993: 44) reproșează lui Eliade lipsa de claritate în privința termenului *supranatural*: “mitul este, în viziunea lui Mircea Eliade, amputat de jumătatea superioară a lui, mai precis este privit întotdeauna de jos în sus, nereductibil la Unitatea principală, din care porcede în mod necesar, ca și orice în “lume.” Referindu-se la “sacru” și “supranatural” (Eliade nu simte nevoia să detalieze termenul “supranatural” de unde rezultă certitudinea sa în privința acestei “alte lumi” care este lumea omului religios¹⁵, văzută din perspectiva omului profan), Eliade include aceste categorii în aceea mai largă, de mit, spre deosebire de alte istorii “supranaturale” (să spunem *de gradul întâi*, un supranatural *banalizat*) cuprinse în *legende* și *basme*. Evolutiv, observă A.J.Greimas (1985: 25), citîndu-l pe Dumézil, basmele “pot fi interpretate ca rezultatul degradării miturilor sau chiar al desemantizării lor totale.”

Însă Eliade *spune* mai mult decât pare tocmai în scrierile sale neștiințifice, în proza numită “fantastică”. Există acolo, fărîmițată, “camuflată”, o construcție coerentă în legătură nu numai cu situarea omului în lume, ci și cu *singurătatea* lui absolută. De aceea, poate, reproșul lui V. Lovinescu, întemeiat, este nedrept.

Ne propunem să discutăm din *perspectiva poeziei prozei realizarea fantasticului* în câteva din prozele sale legate atât prin mituri fundamentale prin unele personaje, cât și prin dorința (“pedagogică” spune Culiănu, *firească*, pentru cel care, în fața cititorilor săi și-a asumat rolul *șamanului*) de a oferi lectorului un comportament (narativ și simbolic) exemplar. Căci acesta ar fi, în primul rînd, *mesajul* revelatoriu al autorului și prin această

¹³ Conceptul de *religiozitate* la Eliade este de discutat nu referitor la *religia iudeo – creștină*, ci la o recuperare a *sacruului* din perspectiva solitudinii în istorie a individului; „omul prozei eliadiene trăiește în perspectiva misterului, a unui mister pe de o parte *fără calificări* – și pe de alta, *descalificat* (s.a.) de istorie. Această „descalificare a misterului” împiedică posibilitatea...unei „clarificări cu sacru”, pentru care personajul are o intensă nostalgie. Și cu toate acestea, istoria însăși se însărcinează să-i furnizeze dovezi, întâlniri, infinite ocazii cu semnificații ambigue. Fiecare dintre aceste „întîlniri” ar putea fi o hierofanie, dar orice hierofanie este irecognoscibilă. Acesta este aspectul cel mai profund al ceea ce D. Rei numea <religiozitatea de fond> eliadiană.” – cf. *I.P. Culiănu, op. cit.*, pp. 83 – 84.

¹⁴ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, p.19.

¹⁵ “Pentru *homo religiosus* esențialul precedă existența...Pentru [el] existența reală, autentică, începe în clipa în care primește comunicarea acestei istorii primordiale și își asumă consecințele ei.”, Mircea Eliade, *op. cit.*, p.87.

exemplaritate,¹⁶ mitul se deosebește de basm (în opoziția *mit/basm*, “*istorie adevărată*”/“*istorie falsă*”).

În acest sens, distincția *sacru / profan* operează atât la nivelul etic și existențial cât și la nivelul estetic, întrucât, așa cum afirmă Adrian Marino (1980: 378), “literatura își creează propriul său univers. Ea aduce, asemenea mitului *revelația unei alte lumi* (s.n.). Realitatea sa este ambiguă, instituită de semnificații nebănuite în existența de toate zilele...”. Această “altă lume” se insinuează în lumea profană, creînd efectul de fantastic. Pe de altă parte, este cunoscută această caracteristică importantă a mitului de *a organiza opera literară* (analizată de Northrop Frye în *Anatomia criticii*), idee preluată și dezvoltată de G. van der Leuw, V. Propp și, desigur, CL.Lévi-Strauss.

Asumîndu-și rolul de *narator exemplar*, Mircea Eliade construiește în nuvelele ale sale nu neapărat o *mistagogie*, ci o *lume transfigurată*, care, sub aparența normalității, păstrează relații cu transcendentul, cu sacralul. Ceva din talentul șamanului de a crea “scenarii fantastice”, de a-și convinge auditoriul de rolul soteriologic al acestor “povești” (adevărate pentru el și devenite “reale” pentru neinițiați), ceva din aura magică a acestor *medicin-men* și-a însușit autorul pentru ca, la rîndul lui, să poată fascina prin “istoriile” sale.

Fantasticul problematic („obtus”): *Pe strada Mîntuleasa*

Despre acest roman s-a scris mult; vom reține cele două (devenite marcante) repere critice, cel al lui Sorin Alexandrescu (1968) republicat în formă „corectă” abia în 1999 (cap. *Pe strada Mîntuleasa, pe la două și un sfert, două și jumătate*: 205 – 225) și nu mai puțin cunoscuta *Postfață* a lui Eugen Simion, reprodusă și în ediția *Integralei prozei fantastice* (1995, III, pp.310 - 358). Vom începe cu acest din urmă studiu care semnalează, cu pertinentă, ideile majore ale operei eliadiene în general și ale acestei opere în special.

Reținem, prin urmare, pentru coerența demersului nostru, din studiul lui E. Simion, *mitul Sherezadei*, aplicabil atât ca *structură narativă*, cât și ca inserție *tematică*, a *pactului victimei cu monstrul*: aflat captiv în beciurile Securității, fostul învățător Fărîmă scrie (cu patimă de autor) sute de pagini, drept „declarație”, apoi, audiat fiind de puternicii aparatului represiv, mărturisește în „interogatorii” povești incredibile din trecut, povești în care anchetatorii înțeleg a vedea semne ale unor întâmplări cât se poate de concrete; „Fărîmă este un tip eminent profan care, prin narațiunile lui, creează o lume fabuloasă, o lume ce supraviețuiește prin *semne* (un semn este și *povestirea* (s.a.) ca atare”. (Simion, 1995, III: 315)

¹⁶ “Funcția dominantă a mitului este de a înfățișa modele exemplare ale tuturor riturilor și ale *tuturor activităților omenești semnificative* (s.n.), cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 8.

Un alt aspect semnalat de Eugen Simion (*Id.*, :323) este cel *metadiegetic*, „lunga povestire” – cum o numește, în *Jurnal*, Eliade, - fiind o „fabulă a fabulei”, ilustrare a *patimii creației*: pe măsură ce a spus (și scris) mult din ce avea de spus, Fărîmă își pierde, de altfel, *ca autor*, interesul pentru cele spuse (scrise). Ori, poate, simțind că, oricum, ceea ce scrie nu este corect perceput, renunță a mai convinge prin scris, asemeni unui autor blazat:

„A doua zi se apucă să scrie din nou, dar concis, și cât putu mai clar, întâmplările din anii 1914 – 1915, pînă la dispariția lui Iози. Și de-atunci rezuma în fiecare zi, *din ce în ce mai sec, ca într-un raport ministerial*, o serie de evenimente...” (*Integrala...*, vol. II, p. 153)

Modul în care este perceput, de data aceasta, de către critică, efortul lui Fărîmă, este acela îndeobște legat de acea *tehnică a camuflajului* eliadiană, de dualitatea, semnalată și de E. Simion, *sacru/profan*, „*scenariu mitic*”/”*scenariu politic*”.

Pe aceeași structură duală își construiește prima interpretare asupra *Străzii Mîntuleasa* și Sorin Alexandrescu (1999: 209):

„Aș putea spune că acest roman este o sinteză poetică între *o intrigă detectivă și un basm*.(s.n) [...] În loc de bizare intervenții din afara vieții cotidiene a personajului principal, avem acum de a face cu o ambiguitate permanentă a acestui cotidian însuși. Coerența acestuia...poate fi explicată din două perspective diferite asupra cotidianului: cea profană sau cea sacră. Problematika scriitorului este lămurită de filosoful Eliade: sacrul este permanent ascuns *în cotidian*, obiectele cele mai banale ale acestuia posedă o valoare simbolică prin care individul care o sesizează „sare” brusc din condiția sa umană și înțelege brusc sensul fundamental al existenței sale.”

După ani, autorul citat simte, firesc, nevoia abordării prozei lui Eliade dintr-o perspectivă diferită, avînd ca mijloc de investigare *teoriile narativiității*¹⁷. Abordat astfel, „al doilea Eliade” este mai aproape de opțiunile lectorului modern. Interpretările lui S. Alexandrescu orientează unghiul percepției romanului eliadian spre problematica *recunoașterii* (1999: 213), avansînd ideea că firavul învățător *a mimat faptul* că-l (re)cunoaște pe fostul său elev, Borza, doar pentru a pătrunde în temutul aparat polițienesc și pentru a da, astfel, de urmele lui Lixandru. În acest fel, narațiunea despre trecut, afirmă autorul, este o „strategie”, „actul narațiunii nefiind niciodată inocent” (*Ibid.* : 222). Fărîmă ne apare, astfel,

¹⁷ „...încerc să-l înțeleg pe Eliade ca pe un autor contradictoriu, profund ancorat în vremea sa – care nu este și a mea! – dar un autor, în același timp, care ar trebui dezgropat de sub maldărul de scrieri monumentaliste sub care l-a îngropat o posteritate mult prea naiv respectuoasă. Mie Eliade mi se pare un autor viu, actual, viguros, original și toate șabloanele despre el, printre care și cel produs de mine însumi în 1969 – 1975, îmi par (acum) reprobabile.” – *Ibid.*, p. 210.

ca „manipulator” al unor instanțe care se cred (și sunt, pînă la un punct) subtile, iar celebra sintagmă „*pe la două și un sfert, două și jumătate*” se transformă, spune autorul, în parolă¹⁸.

Lectura lui S. Alexandrescu mută problematica romanului din *planul fantastic* în cel al *narațiunii – problemă*, de tip polițist. Deși nu s-a săvîrșit nici o crimă, anchetatorii investighează cu zel (și interes) un ipotetic deținător al unor secrete de mare importanță, politicul nefăcînd decît să complice totul.

Există, așadar, mai multe lecturi ale *Străzii Mîntuleasa*; de la o *lectură magico – mitică* (cu toposul mitic al Bucureștilui, la care autorul ține afit de mult¹⁹, cu traseul fabulos al poveștilor „țesute” de Fărîmă, ca replică la instituțiile vulgare ale nou – instauratului regim bolșevic), apoi o *lectură politică*, ce adîncește realitatea (orwelliană) unui sistem care se dorea infailibil.

De o *lectură fantasticantă*, în sensul în care am discutat pînă acum, este dificil, se pare, de discutat, în ansamblul operei, ci doar secvențial, în povestirile lui Fărîmă, și acolo fantasticul este puternic atenuat de *fabulosul folcloric sau magic*.

Teoria pe care o avansăm este aceea că, odată cu (*Pe*) *Strada Mîntuleasa*, autorul inaugurează un nou *model* de proză fantastică (vizibil, mai apoi, în nuvela *În curte la Dionis* sau *Pelerina*), alcătuit dintr-o succesiune de *rapeluri*, acestea alcătuiind o paradigmă a *enigmaticului și mistificării*. *Poetica ocultării*, prezentă în întreaga creație literară eliadiană, abia acum se afirmă cu forță, relizînd ceea ce autorul însuși numește „romanul – roman”, adică o *narațiune* (devenită) *sacră*: romanul, nu numai că înglobează în sinele său mitul, ci îl înlocuiește²⁰.

Cu toate acestea, o *lectură în sensul fantasticului* nu este, nici în ansamblul operei, de ignorat. Deși „fărîmițat” în zece părți, romanul are o coerență intrinsecă: demersul unui singur personaj devenit narator îi dă unitate, în timp ce prezența mai multor *naratori expliciți* (anchetatorii devin, la rîndu-le naratori ai celor *scrise* de Fărîmă) îi conferă acea diversitate care înlătură monotonia unui singur punct de vedere. În această construcție, Naratorul impersonal (pe care îl vom nota cu majusculă) se rezumă la a transcrie (în stil neutru, la pers. a IIIa), folosind tipul de narațiune *heterodiegetică*, împlîrile traversate de personajul său.

¹⁸ „...este clar că [Fărîmă] așteaptă răspunsul adecvat la această deschidere, parola.” – *Ibid*.

¹⁹ “La Casa Gabriella, în iulie, am scris nuvela *Fata Căpitanului*. Aici am început o lungă povestire, *Pe strada Mîntuleasa*, care mă pasionează. Scriu uneori opt – nouă ceasuri pe zi, ca în tinerețea mea. Mă afund pe nesimțite într-o *mitologie bucureșteană rămasă în adormire cincisprezece ani* (s.n.E.A.).” Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I, Buc., Humanitas, 1993, p.269.

²⁰ “Susțin, ca de atîtea ori, <neînlocuibilitatea> romanului – narațiune, a romanului – roman care suplinește, în lumea modernă, miturile.” Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 205.

Asupra punctului de vedere al acestui narator ne vom opri în cele ce urmează, încercînd a nu ne lăsa seduși de intervențiile *intradiegetice* ale personajului – narator²¹.

Așa cum îndeobște procedează, Naratorul prezintă, realist, portretele personajelor, cu detalii puține, dar esențiale, ce rareori își propun o lectură psihologizantă, aproape standardizate (în sensul apariției lor în întreaga proză): alură, față (ochi, buze), îmbrăcăminte:

„Era un bărbat destul de înalt și foarte slab, cu o figură prelungă, osoasă, ștearsă, cu ochii cenușii, fără expresie; mustața, crescută neîngrijit, era aproape albă, ușor îngălbenită de tutun. Avea o pălărie veche de paie și era îmbrăcat în haine de vară, decolorate, foarte largi...” (portretul lui Zaharia Fărîmă, vol. II, p. 99)

„Din prag îl privea un bărbat oacheș, voinic, aproape gras, cu obraji purpurii, cu părul negru, cu sprîncenele groase și apropiate, și cu ochii foarte mici, oțeliți, ascunși între pleoapele umflate, vinete, pătate. Era în cămașă și bretele, cu mînele suflecate” (portretul lui Borza, p. 103)

Rolul Naratorului fiind, masiv, regizoral, personajele vor fi privite din perspectiva gesturilor sau a replicilor lor.

Continuitatea cu celelalte proze fantastice, Naratorul o realizează prezentînd aceleași mărci ale elementului neobișnuit: *căldura*²², *oboseala*²³, *vorbăria aparent confuză sau obsesivă*²⁴, *gesturile*²⁵ și *amneziile* personajelor.

Toate acestea nu sunt, însă, suficiente pentru a construi fantasticul, de aceea, ultima parte a romanului vine să completeze acest gol, prin revenirea la o *stare fantastică, ce păstrează în interior enigmaticul, ezitarea ca surse ale fantasticului*.

Spre deosebire de Sorin Alexandrescu, noi considerăm că în această parte, a zecea, se află *mesajul lecturii fantasticante* și nu neapărat un posibil final al demersului (detectivistic) lui Fărîmă în încercarea lui de a-i găsi pe Lixandru sau Darvari²⁶.

²¹ Personaj care are o amplasare deosebită în proza eliadiană, culminînd cu nuvela *Podul*, în care e dificil de detectat rolul Naratorului (la pers. I), într-atît de redus este ca pondere în text, față de rolurile personajelor – naratori.

²² „Pe trotuar, castanii păstrau încă oarecare umbră dar strada era *încinsă; soarele lovea din plin, cu puterea nămiezii de vară*.” (p. 99); „În acel an, vara a venit neașteptat de timpuriu. Cînd Fărîmă pornea să se plimbe, la începutul după – amiezii, se ținea tot pe lîngă garduri, la umbra pomilor...” (p. 172)

²³ „ – Ați fost foarte *obosit*, reluă celălalt, dar îngrijirea specială care vi se dă își va arăta foarte curînd efectele...” (p. 167); „Într-o după – amiază fierbinte de la începutul lui iulie, văzu de departe banca goală și se bucură. Căci se simțea *obosit*.” (p. 172)

²⁴ „ – Îmi puteți spune *cît e ceasul?* Întrebă el extrem de politico.” (p. 99); „Pot spune că fac parte din familie...” (p. 101)

²⁵ „Bătrînul își scoase batista și și-o *înfășură în jurul gîtului*...” (p. 99); „Bătrînul se așeză zîmbind pe canapea și *începu să-și mîngîie fericit genunchii cu palmele*...” (p. 103); „Fără să-și dea seama, Fărîmă *începu să-și frece nervos genunchii*...” (p. 161)

²⁶ „...institutorul era clar în căutarea lui Lixandru, eventual și a lui Darvari...” Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 222.

Considerăm că marea aventură a căutării lui Fărîmă („the quest”) este doar un pretext al *autorului implicit* de a construi și dezvălui o *lume trecută*, miraculoasă, tocmai pentru a o opune unei lumi în *descompunere*, degradării la toate nivelele, sub imperiul politizării de tip totalitar.

Finalul, în schimb, oferă o „cheie” care ar conveni lecturii de tip fantastic: prins parcă într-o *bucă temporală* (asemeni lui Adrian din *În curte la Dionis*), personajul își reîncepe demersul obositor din care nu există ieșire. Așadar, sintagma „Am întâlnire pe la două, două și un sfert, două și jumătate” nu este, în opinia noastră, o „parolă” la care se așteaptă un răspuns, ci *un semn naratorial al reluării unui demers fără ieșire*. De altfel, romanul se termină „obtus”, fără nici o certitudine: „– Și cu toate acestea, vorbi celălalt, foarte încet, trebuie să-i recăpătăm încrederea...Trebuie să mai încercăm o dată...” (p.174)

„A recăpăta încrederea”, „a încerca încă o dată” semnifică o istorie care se repetă și care nu are șanse de a lua sfârșit. Nu întâmplător, Naratorul ne prezintă *aceiași* personaj în *aceiași* cadru, pe *aceeași* vreme toridă cu *aceiași* replici care și deschid romanul²⁷; deși, la final, situația este *inversată* (un pretins fost elev crede că-și recunoaște fostul învățător), acest aspect nu face decât să confirme faptul că *finalul romanului este un posibil alt început al romanului*, într-o tehnică a revelării/ocultării pe care am numi-o *morganatică* și care este caracteristică întreg ansamblului romanesc.

Revenind la structura operei, noi nu o vedem decât tehnic, ca pe un *ansamblu de încastrări* cu efect haotic asupra lectorului, ci, dimpotrivă, ca pe un *efort al personajului – narator de a păstra o coerență și o logică literară, în dauna celei literale*. Povestirile lui Fărîmă urmează un fir narativ detectabil cronologic (departe fiind de acroniile proustiene!) al unor momente miraculoase (inventate?) din viața unor personaje înrudite prin descendență sau prin soartă (blestem), încă de la 1700, până pe la 1930, adică până la un moment relativ apropiat de cel al povestirii. Ceea ce complică acest fir narativ nu sunt atât incoerențele lui Fărîmă, cât, din punct de vedere narativ, utilizarea de către personajul – narator a numeroase *incipit* – uri pentru aceeași fabulă. Astfel, una din cele mai apreciate (de către anchetatori) istorii, povestea Oanei, se introduce și completează prin *incipit* – uri numeroase:

„– Când am cunoscut-o eu, începu el deodată, în 1915, avea treisprezece ani și aproape doi metri.” (p. 120)

„...e o poveste care ține aproape o sută de ani. Dar să zicem că cunoașteți începutul și că suntem acum în 1915, în anul când am cunoscut-o eu. Băieții o întâlniseră...” (p. 121)

²⁷ „Dacă se mai afla cineva, își scotea pălăria de pai și, politicos, își cerea voie să se așeze și el pe bancă. După câteva clipe întreba cât e ceasul, mulțimea tot atât de politicos, dar nu încuraja convorbirile...” (p. 172)

„– Despre el voiam și eu să vă povestesc, zîmbi încurcat Fărîmă. Pentru că în vacanțe, și mai ales în vacanța de vară 1919 și cea de Paște din 1920, Darvari era nelipsit de la plimbările cu Oana. ” (p. 129)

„– Era frumoasă ca o statuie de zeiță. Era ca Venus. Avea părul... ” (p. 132)

„– Într-o bună zi s-a dus la taică-său și i-a spus: < Acum, că s-a apropiat sorocul, eu urc la munte, că de acolo are să-mi vină bărbat!>. ” (p. 133)

„– La asta mă gîndeam și eu..., la nunta Oanei. Dar, ca să înțelegeți cum a fost, trebuie să știți că vara lui Dragomir, fata aceea frumoasă...ce-și zicea Zamfira, prinsese mare slăbiciune de Oana... ” (p. 151)

„– S-a întîmplat așa, începu el deodată. În noaptea aceea, adică sîmbătă., înainte de nuntă, Oana a avut acest vis... ” (p. 162)

Le rămîne cititorilor să gîndească asupra *nucleului* povestirii, să lege firele tuturor istoriilor *incipit*-urilor. Paradoxal, coerența acestor istorii vine tocmai din „fărîmițarea” lor (idee pe care am dezvoltat-o și în legătură cu alte povestiri).

Funcțiunile cardinale (Barthes) sunt relativ puține în istorisirile personajului – narator și ele au o trăsătură semică ce le este comună: *miraajul faptului extraordinar al vremurilor apuse*. Nucleele principale pot fi structurate în funcție de dominantă temporală astfel:

Nucleu cardinal al temporalității trecutului îndepărtat: *povestea preafrumoasei Arghira*, prințesa mioapă și mare iubitoare de teatru și a soțului ei, Iorgu Calomfir, cel ce căuta prin pivnițe să găsească o cale spre tărîmul Blajinilor.

Nuclee cardinale ale temporalității trecutului apropiat:

- *povestea lui Iozî*, băiatul rabinului care a dispărut într-o pivniță de lîngă Biserica cu Tei, dispariție despre care colegii lui spun că era în legătură cu tărîmul celălalt;
- *povestea lui Lixandru*, cel cere trăgea cu arcul și a cărui săgeată n-a mai căzut pe pămînt;
- *povestea lui Darvari*, care a fugit cu un avion nu se știe unde;
- *povestea băiatului pașei din Silistra* care, pe la 1840 a fost trădat de un bunic al Oanei; blestemul s-a împlinit în destinul excepțional al Oanei, fata lui Fănică Tunsu.

Dincolo de aceste nucleee, apar, grefate pe ele, ca *funcții catalize (indici)*:

- *povestea Doftorului*, fachir și scamator de geniu;
- *povestea tătarului Abdul* care vrăjea muștele dintr-o cameră, încât acestea nu mai reveneau o săptămîină;
- *povestea Marinei*, femeia cu vîrstă schimbătoare și a vărului ei, Dragomir Calomfirescu.

Funcțiunile au în comun *personaje* (care circulă de la un nucleu la altul) și *semnificații*: credința potrivit căreia există un spațiu de trecere (camuflat de *pivniță*) spre

tărîmul celălalt – credință îmbrățișată de Iози (care găsisе „semnele” și locul), Lixandru, Darvari, Calomfirecu și, în vechime, de boierul Iorgu Calomfir.

Constanta tuturor acestor istorii este *acceptarea fără rezerve a miraculosului (sacralui) ca mod de existență*: Oana vorbește cu zînele („Mătrăgună, doamnă bună, mărită-mă într-o lună!” – p. 122), Lixandru și Darvari cred în lumea de sub pămînt („Dacă aș ști unde a dispărut săgeata și unde se află Iози, aș ști tot” – p. 142), Marina deține secretul tinereții veșnice etc.

Aceste semnificații se opun celei cu referire la cotidian: lipsa oricărei credințe și suspiciunea generalizată.

Citit astfel, romanul își afirmă, dincolo de ambiguitățile din planul expresiei, aderența la un demers *analeptic* (Genette), orientat spre tradiție, basm, mit, adică spre valoare.