

FORME ALE NARATIVITĂȚII PERSONALE ȘI APERSONALE ÎN PROZA FANTASTICĂ A LUI MIRCEA ELIADE

Elena AGACHI

Abstract

One of the features of narration in the 3rd person in Mircea Eliade's fantastic prose seems to be the following one: the distance towards the narration gives this prose a neuter tonality, a-personal. Eliade's essential feature of narration is *the scenic* and the 3rd person narrator likes more to direct than to organize the epic.

Reaching the area of 'autobiographic space' is typical of fantastic short stories, no matter the grammatical person used by the author (Ph. Lejeune). Eliade's style is a metaleptical one in its wholeness. The fictional work does nothing but calm the (daily) challenges of scientific work; 'surpassing the limit creates the style and this technique may constitute the real soteriology.

În tipul narativ neutru al prozelor lui Eliade „obiectivitatea”, „ochiul rece al camerei” lasă loc (și inițiativă) unui narator care *aderă* la lumea *eului- narat*, rămânând, totuși, *eu- narant*.

Specificul narațiunii eliadești fiind *scenicul*, naratorului la pers. a-III-a îi place mai mult să regizeze, realizând un tip de proză încadrabilă în ceea ce P. Lubbock numește „pure drama”.

Pe de altă parte, în nuvele, indiferent de persoana gramaticală folosită de către narator, este specifică crearea zonei de „spațiu autobiografic” (Ph. Lejeune). Stilul lui Eliade în marea parte a operei sale de ficțiune este unul metaleptic. Opera ficțională nu face decât să calmeze frământările (diurne) ale operei științifice; „trecerea pragului” este creatoare de stil și poate că această tehnică a constituit adevărata soteriologie.

Știut fiind că romancierul nu alege între două persoane gramaticale, ci între două „atitudini narative” ale căror forme gramaticale nu sunt decât o “consecință mecanică” (G. Genette¹), două atitudini analitice importante situează persoana a-III-a într-o postură narativă aparte: modul în care aceasta influențează sau nu instanța narativă.

Efasarea naratorului, pînă la inexistența sa, exprimată prin intermediul persoanei a-III-a gramaticale este afirmată de Émile Benveniste² care, din perspectiva dualității *istorie/discurs*, semnalează faptul că evenimentele din „istorie” sunt prezentate „ca și cum s-ar povesti singure; la drept vorbind, nici nu mai există narator...”, în vreme ce „discursul” presupune un locutor și un ascultător, „primul avînd intenția de a-l influența pe celălalt într-un fel oarecare” (*op.cit.*, p. 241 – 242). În concepția lui Benveniste, noțiunea de „persoană” este proprie tocmai „discursului”, în vreme ce „istoriei” îi este proprie *non – persoana*, adică pers. a-III-a:

„Quelle est donc la <réalité à laquelle se réfère *je* ou *tu*? Uniquement une réalité de discours, qui est chose très singulière. *Je* ne peut être défini qu'en termes de <locution>, non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. [...] La <troisième personne> représente en fait le membre non – marqué de la corrélation de personne. C'est pourquoi il n'y a pas truisme à affirmer que la *non – personne* est le seul mode d'énonciation possible pour les instances de discours qui ne doivent pas renvoyer à elles – mêmes... Ce qu'il faut considérer comme distinctif de la <3-è personne> est la propriété 1. de se combiner avec n'importe quelle référence d'objet ; 2. de n'être jamais réflexive de l'instance de discours ; 3. de comporter un nombre parfois assez grand de

variantes pronominales démonstratives ; de n'être pas compatible avec le paradigme des termes référentiels tels que *ici, maintenant, etc.*" (*op. cit.*, pp. 253 – 256)

Michel Butor³ consideră narațiunea la pers. a-III-a drept „forma cea mai naivă, fundamentală”, în așa fel încât, spune autorul, „de fiecare dată când autorul va utiliza o altă formă, va constitui, într-un anume fel, o <figură>”⁴.

Mai radicală, pornind de la afirmația lui Butor că o povestire la pers. a-III-a este o „dare de seamă fără narator”, Käte Hamburger în lucrarea sa, *Die Logik der Dichtung* (1977)⁵, este adepta înlăturării din discuție a conceptului de narator ca proiecție a autorului, fie el și „implicit”: „Il n'y a que l'auteur et ses narrations” (p.128), și, citînd-o pe Käte Friedemann, cu o lucrare din 1910 (*Rolul naratorului*), își însușește definiția metaforică a acesteia potrivit căreia naratorul este: „un médium qui évolue organiquement avec la fiction littéraire elle – même”⁶. Pentru Käte Hamburger, opera dezvoltă, în fapt, o „funcție narativă fluctuantă”, producătoare a unei povestiri din care „subiectul enunțării” a dispărut. Această funcție ar sta în sarcina naratorului care nu există ca atare decît la persoana I:

„On ne peut parler d'un narrateur fictif que dans le cas ou l'écrivain <crée> ce narrateur, ce qui correspond au narrateur à la première personne. [...]on n'a pas vu que, comme le dramaturge, l'auteur épique est un *mimètes*; il est le producteur de ses personnages, pas leur chantre, ni leur juge.” (*op.cit.*, p. 130)

Această teză este continuată cu ideea că *narațiunea ficțională* nu este „subiectivă” cu adevărat niciodată, ea constituindu-se în domeniul aristotelian „mimesis”, non – real, în timp ce genul liric i se opune tocmai prin senzația de „real”, de non – ficțional, pe care o degajă și narațiunile la pers. I. În virtutea „logicii literaturii”, Käte Hamburger restrînge, astfel, cele trei genuri literare la două, *epic și liric*, primul – ca gen mimetic, ficțional, al doilea (care înglobează și dramaticul) – ca gen discursiv, dominat de natura subiectivă și dialogică a eului liric.

Pe de altă parte, *existența unui narator* în care „autorul s-a metamorfozat” (Kayser⁷), a unui narator ce constituie însuși „spiritul povestirii” constituie postura critică îndeobște acceptată. După Roland Barthes,⁸ narațiunea cunoaște, ca și limba, două sisteme de semne, *personal și apersonal*, iar mărcile lor sunt în legătură cu persoana gramaticală, dar și cu timpurile verbale. Pers. a-III-a, „a-persoana” este considerată drept inițiatoare a modalității tradiționale a povestirii, *marcă a genului epic*.

Din cele 24 de proze „fantastice” ale lui Mircea Eliade, selectate și publicate de Eugen Simion în cele trei volume ale *Integrale*⁹, 17 sunt scrise la pers. a-III-a și restul la pers. I. Este vizibilă predilecția autorului pentru experimentul literar privit sub multiplele sale aspecte, între care și cel referitor la modalitățile narative, naratorul urmînd, în linii mari, modelul narativ realist, tinzînd către obiectivitatea *tipului narativ neutru*, într-o narațiune heterodiegetică.

Una dintre particularitățile narațiunii desfășurate la pers. a-III-a, așa cum ele rezultă din abordările textelor fantastice ale lui Eliade, ni se pare a fi aceea că obiectivitatea, distanța naratorului față de actul povestirii, dă acestor proze *tonalitatea neutră*, „a – personală”, de care vorbesc teoreticienii poeticii prozei.

Considerăm că specificul narațiunii povestirilor fantastice este *scenicul*, naratorului la pers. a-III-a îi place mai mult să *regizeze* decît *organizeze* epicul. De cele mai multe ori, prin intermediul timpurilor verbele ale „lumiî povestite” (Weinrich), *imperfectul și perfectul simplu*, naratorul dă veritabile *indicații de regie*:

„De cîteva zile, *ploua* mărunț, mohorît, ca printr-o ceață fumurie. Ieronim *se opri* pe trotuarul din fața casei și-și *scoase* absent bascul din buzunarul macferlanului. *Rămase* cîteva clipe cu bascul în mînă, privind cum cei trei lucrători de pe acoperiș *se pregăteau* să zvîrle în curte fișiiile mari, aproape pătrate, de tablă ruginită. Își *potrivi* bascul, trăgîndu-l ușor pe frunte. Apoi *căută* cu ochii un loc pe unde ar putea traversa strada, printre

băltoace și noroiul amestecat cu ulei negru pe care-l lăsaseră camioanele.” (*Integrala...*, vol. II, p. 315, s.n.E.A.)

Așa cum îndeobște se întâmplă, *imperfectul* construiește un plan – cadru („*ploua* mărunț”; o „scenă” creatoare de atmosferă), în interiorul căruia evoluează acțiunea, prin intermediul *perfectului simplu*; restul verbelor se referă cu precădere la *gestica* personajului, naratorul impersonal limitându-se la a descrie, didascalic, atitudinile acestuia: „Ieronim *se opri* ... și-și *scoase* absent bascul din buzunarul macferlanului. Rămase câteva clipe cu bascul în mână, privind ... Își *potrivi* bascul, trăgându-l ușor pe frunte. Apoi *căută* cu ochii un loc ...”; este un fragment tipic pentru modul în care Eliade construiește cu ajutorul verbelor la *imperfect* și *perfect simplu* o atmosferă rece, distantă, „regizată”.

Incipit-urile apersonale sunt relevante pentru tipul de implicare a naratorului. Gradul de implicare este, în textele selectate și în ansamblul operelor respective, limitat sau ambiguu, ele descriind o percepție externă a universului reprezentat. În tipul narativ *neutru*¹⁰ al prozelor lui Eliade „obiectivitatea”, „ochiul rece al camerei” lasă loc (și inițiativă) unui narator care *aderă* la lumea *eului-narat*, rămânând, totuși, *eu-narant*.

Incipit-urile sunt concludente pentru reprezentarea funcției regizorale, neconținut îmbunătățită cu noi elemente; în *incipit-urile* se poate observa nașterea ostentativă a acestei funcții și, mai apoi, a celorlalte, între care *funcția de reprezentare și control*. „Indicațiile scenice” se referă la câteva *atitudini fundamentale (incipit-uri de expresie)*, de regulă ale personajului, căruia, folosind un termen al lui Greimas, îi vom spune *actor*. Atitudinile sunt de naturi diferite: *acțiuni, gesturi, expresii, senzații*. Altele situează acțiunea într-o pseudo-determinare temporală (*incipit-uri temporale*); de regulă cele de expresie sunt dominante.

Incipit-urile de expresie trimit la *gesturile* actorilor. Acestea din urmă sunt *singulare* sau *colective*. Ele descriu o adevărată *scenografie*: „Sanda îl *opri*, *apucându-i* brațul. Era cel dintâi *gest familiar* pe care îl făcea...” (*Domnișoara Christina*); „Liza *se pregătea să aplaude*, presimțind sfârșitul romanței. Nădăjduia ca *gestul zgomotos...*” (*Șarpele*); „Omul *înălță sticla goală în aer și, clătînând-o cu înțeleș, făcu semn* cârciumarului să-i mai aducă vin. Apoi *scoase o batistă colorată din buzunarul hainei și începu să se șteargă, absent, pe frunte.*” (*Douăsprezece mii de capete de vite*); „Uneori *călca atent, aproape cu teamă, oprindu-se, privind stăruitor nisipul din jurul lui, parcă ar fi căutat ceva, apoi schimba brusc direcția, se îndrepta spre mare pășind pripit pe nisipul ud sau, dimpotrivă...*” (*Ghicitor în pietre*); „*se oprise lângă ușa, dezorientat*” (*O fotografie veche de 14 ani*); „*bătrînul se plimba prin fața casei neîndrăznind să intre*” (*Pe strada Mîntuleasa*); *Se adunaseră toți în fața ferestrei. Tăceau, ca și cum s-ar fi silit să pară indiferenți, privind ninsoarea. Și deodată tresărind, Maria da Maria începu să șteargă geamul cu palma stîngă, apropiindu-și fruntea și clipind repede din pleoape ca să vadă mai bine.*” (*Incognito la Buchenwald* s.n.E.A.) etc.

Incipit-urile temporale situează „lumea povestită” în cadrul unor repere, în aparență, definite: „*Cu patru ani înainte* i se întâmplase același lucru...” (*O fotografie...*); „*De câteva minute, bătrînul se plimba prin fața casei...*” (*Pe strada Mîntuleasa*); „*Aproape 39 de ani. De fapt, 39 de ani fără trei săptămîni.*” (*Les trois Grâces*); în fapt, reperele respective dau *iluzia temporalității* (rămânând doar mărci ale lumii ficționale), ele fiind raportate la un *hic et nunc* al actorilor.

Naratorul eliadesc nu se limitează la a transcrie fidel ceea ce „ochiul” său „vede”. El este *un regizor* care-și organizează actorii pe o „scenă” - „definită” cum s-a văzut, spațio – temporal. El nu se mulțumește doar cu acest „rol”, ci este și observator și comentator subtil, al actelor relatate: „*Ca de obicei, se adunaseră toți pe marginea râpei...*” (*Fata căpitanului*); „*Cu patru ani înainte* i se întâmplase același lucru” (*O fotografie...*); nu există în aceste texte nici perspectiva unui personaj, nici cea a unui narator reprezentat. Comentariul îi aparține în exclusivitate Naratorului generic, să-i spunem, celui care consemnase, neutru, *gestica* actorilor. Mai mult, el dezvoltă o *poetică a presupunerii*, prin intermediul modalizatorilor: „*De-abia cînd auzi clopotul Mitropoliei...*” (*Tinerete fără de tinerețe*); „*De-abia ajunși la capătul străzii...*” (*Dayan*); „*Abia ridicase degetul*” (*La umbra unui crin*).

Insistînd asupra statutului special al naratorului, de regizor al unei lumi imaginate, nu putem ignora frecvența cescută, chiar în *incipit*-uri, a verbelor pe care le-am numi *didascalice*. Ele orientează, la modul nu teatral, ci regizoral, atitudinea actorilor, trădînd *intenția auctorială de a face din narativă o lume a (re)cunoașterii*. Ele se combină cu bogata semantică gestuală. Dintre acestea, un statut și o pondere aparte le are verbul „a privi” – *verb narativ* prin excelență la Mircea Eliade: „L-a zărit întîi Zamfira.” (*Ivan*); „se adunaseră toți pe marginea rîpei *ca să privească* încrucișarea trenurilor” (*Fata căpitanului*); „Zărise un loc liber lîngă o fereastră deschisă, la celălalt capăt al vagonului” (*La țigănci*); „Îi văzu de departe, înaintînd agale pe plajă” (*Ghicitor în piatră*); „Tăceau, ca și cum s-ar fi silit să pară indiferenți, *privind* ninsoarea. Și deodată tresărind, Maria da Maria începu să șteargă geamul cu palma stîngă, apropiindu-și fruntea și *clipind repede din pleoape ca să vadă mai bine*.” (*Incognito...*); “De-abia ajunși la capătul străzii, și după ce *întoarse încă o dată capul, să vadă* dacă se află cineva în urma lor, Dobridor îl întrebă...” (*Dayan*) etc.

Punîndu-și actorii să se miște, *să privească* pentru a cunoaște, pentru a exista, Mircea Eliade realizează un tip de proză realistă diferită de cea a contemporanilor sau a marilor săi înaintași, oarecum încadrabilă în ceea ce Percy Lubbock numește „pure drama.”¹¹

Se știe că preocupările lui Eliade pentru teatru¹² traversează, obsesiv, întreaga sa operă literară și apar și în studiile teoretice ale anilor 60 – 70. Ceea ce dorim a demonstra este că, încă din 1936, datarea operei *Domnișoara Christina*, autorul avea cu sine, o *vizîune de tip scenic* asupra textului narativ care, mai apoi, va duce la „încercările dramaturgice” de mai tîrziu.¹³

Folosirea în narațiune a pers. I este un semn al „mistificării”, apreciază Michel Butor: „...chaque fois que l'on a essayé de faire passer une fiction pour un document, prenons par exemple le *Robinson Crusoe* ou le *Journal de l'année de peste* de Daniel Defoe, on a utilisé tout naturellement la première personne.”¹⁴

Reprezentant al autorului, al naratorului sau chiar al lectorului, naratorul la pers. I este o simplă ficțiune, ca și cel la pers. a-III-a. Singura distincție observabilă disociază cele două prestațe narrative în funcție de categoria timpului gramatical. Timpurile trecutului se combină, preferențial cu morfemele de pers. a-III-a (*le monde raconté*, Weinrich), în timp ce morfemele proprii pers. I sunt, de regulă, însoțitoare ale timpurilor prezent, viitor sau perfect compus (*le monde commenté*). Departe de a se constitui doar într-o simplă “persoană gramaticală”, fiecare “eu” trimite la ideea de identitate a naratorului cu personajul sau de identitate a naratorului cu el însuși: „Chaque *je* a sa référence propre, et correspond chaque fois à être unique, posé comme tel” (Benveniste, *op. cit.*, p. 252).

Plecînd de la teoria *Eului – origine* [Je – Origine], acel „Eu” – subiect al enunțării, punct zero al Eului concret, origine a sistemului de coordonate spațio – temporale (*hic et nunc*), K. Hamburger (*op.cit.*) stabilește dihotomia: *Eu – origine* / vs/ *Eu fictiv*. Cele două concepte au, ca relevanță în text, folosirea celor două temporalități opuse: *prezent* /vs/ *imperfect* (*preterit*, în germană), prima, caracteristică *modalității discursive* a actului vorbirii, cealaltă (imperfectul) fiind proprie *ficțiunii epice*. Deși K. Hamburger afirmă că numai în narațiunea la pers. a-III-a se poate vorbi de „ficțiune pură”, elemente ale genului mimetic prin excelență (epicul și dramaticul) apar și în narațiunile la pers. I: în „logica literaturii”, după care se conduce teza autoarei, acestea ar fi: discursul direct și indirect liber. Întrucît granițele dintre ficțiunea epică (narațiunile la pers. a-III-a) și „enunțul realității” (narațiunea la pers. I) sunt labile din acest punct de vedere, autoarea aduce în discuție, la nivel conceptual, noțiunea de „enunț al realității disimulat” („énoncé de réalité feint”) pentru acest tip de narațiune, el opunîndu-se atît ficțiunii epice, cît și genului liric.

Narațiunea la pers. I s-ar constitui, așadar, într-o „formă mixtă”, din care mai fac parte și alte „forme” referențiale, cum ar fi: romanul epistolar și jurnalul („le roman – mémoires”). Ne reține atenția acest concept, „disimulare” („feintise”), căci el aduce în planul lectorului și în scrieri cu un grad mare de veridicitate (jurnalul, autobiografia) tocmai senzația de *îndoială*,

provenită din subiectivitatea naratorului la pers. I, care este un „veritabil subiect al enunțării”, și în relație cu care celelalte personaje nu sunt decât niște „obiecte”:

„Le concept d`énoncé de réalité feint comporte un élément constitutif: ce qui est en cause c`est la forme de l`énoncé de réalité, c`est- à-dire une certaine corrélation sujet – objet, dont le trait décisif est que le sujet d`énonciation, le narrateur à le première personne, ne peut parler des autres personnages que comme d`objets. Il ne peut en aucun cas les faire sortir de son champ d`expérience propre, son Je – Origine est toujours présent; sa disparition...aurait pour conséquence qu`à sa place apparaîtraient des Je-Origine fictifs.”¹⁵

Faptul că naratorul nu poate ieși din propriul „câmp de experiență” face ca Eul său Origine să fie pretutindeni prezent. În romanul epistolar, de pildă, Eul narator are un sistem de referință fluctuant, el fiind prezent în narațiune la vârste și condiții diferite, dar într-un etern timp prezent, în timp ce jurnalul sau chiar romanul autobiografic sunt, după K. Hamburger, construite pe un Eu fix, nesupus schimbărilor, la care naratorul se raportează atunci când se „obiectivază”, pînă într-atît, încît distanța Eu – narator / Eu – personaj (de altădată) devine de luat în seamă: *naratorul la pers. I poate vorbi despre sine ca despre oricare alt personaj*.

Aceleași constatări sunt, în mare parte susținute, într-un studiu relativ recent de Iliana Gregori.¹⁶ Discursul „ne – ficțional” din jurnale face ca eul să se manifeste ca „spirit încarnat”, ceea ce face ca jurnalul să fie un „corp imaginar” (Lejeune), un text – obiect, dacă se au în vedere atît obiectivările „carnale” ale eului, cît și documentele (fotografii, „relicve”) ce însoțesc un jurnal.

În narațiunile fantastice se spune frecvent „eu”, acest aspect constituind, alături de altele, una dintre mărcile genului (Todorov). Raportat la opoziția *narator credibil /vs/ narator necredibil* (naratorul își „joacă” rolul astfel încît efectul obținut să contribuie la realizarea fantasticului; el se va considera, de aceea, lezat față de cei - alți naratori, personaje - care ar încerca să-i pună în discuție credibilitatea), modul în care naratorul spune „eu” ar demonstra, după Todorov¹⁷ apropierea /vs/ depărtarea de o narațiune fantastică tipică. Un narator cît se poate de „natural” și niște evenimente „supranaturale” ar constitui premise sigure ale apariției fantasticului.

Nu toate operele „fantastice” în care există narațiune la pers. I pot fi catalogate astfel. În cazul nuvelor fantastice ale lui Mircea Eliade, *indiferent de persoana (a-III-a sau I) folosită de către narator* - ca și în multe din romanele sale - există această particularitate observată, de altfel, de majoritatea exegeților săi: crearea zonei de „spațiu autobiografic”¹⁸. Opera de ficțiune eliadescă pare a invita lectorul să fie citită nu în întregime *drept ficțiune*, ci ca o preocupare („fantasmă”, spune Lejeune) care să fie revelatorie pentru lector, în legătură cu autorul implicat, ca și cum s-ar stabili între autor și lector „un pact”, o înțelegere în acest sens. În dialogul său cu Claude – Henri Roquet¹⁹, Mircea Eliade exprimă grija pentru latura *autenticistă*, referirile la propriile experiențe și studii pe de-o parte, existența unor personaje reale în operă, pe de altă parte.

Cele două nuvele cu subiect indian, *Secretul doctorului Honigberger* și *Noaptea la Serampore*, ambele scrise la pers. I, cu narator reprezentat, sunt elocvente în acest sens. Ele constituie mai degrabă profesiuni de credință ale tînărului Eliade, fascinat, la acea dată (1940), de „lecția Indiei”:

„Cred în realitatea experiențelor care ne fac să <ieșim din timp> și să <ieșim din spațiu>. În anii aceștia din urmă, am scris cîteva nuvele în care e vorba de această posibilitate de a ieși din momentul istoric, sau de a ne afla într-un alt spațiu, ca și Zerlendi. Descriind exercițiile de yoga ale lui Zerlendi, în *Secretul doctorului Honigberger*, am dat anumite indicații, bazate pe propriile mele experiențe, și pe care le-am trecut sub tăcere în cărțile mele despre yoga. (Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, pp. 46 – 47. s.n.E.A.)”

Dincolo de această asumare a experienței unor evenimente insolite, se citește dorința autorului de a-și ipostazia acel „Eu – origine”, în personajul/naratorul (eu – fictiv) cel mai bine

realizat al prozelor sale: tînărul neofit care are acces la adevăruri ultime, erou al unei istorii în care ar putea și ar dori să creadă cu fervoare.

Folosind ca pretext problematica filosofiei indiene și tehnicile soteriologice (yoga, tantra), naratorii la persoana I ai celor două nuvele „specialiști ai sacrului” (I.P. Culianu), reprezintă ipostazieri în ficțiune ale Savantului, prelungiri ale intențiilor acestuia de a-și continua, în libertate, cercetările, după propriile-i spuse (v. supra). Cele două nuvele, alături de micul roman *19 trandafiri*, pun într-un mod exemplar, aproape solemn, problema relației autor – narator /personaj în termenii unui înalt grad de *asimilare* a unuia de către celălalt/ceilalți: „Naratorul este deci Eliade”, afirmă, în interviul citat, Eliade însuși (p.47). În aceste nuvele la care ne referim în cele ce urmează, discursul naratorului este autodiegetic, în acord cu ceea ce îi declarase autorul lui Cl. H. Roquet; cităm acum din *Secretul doctorului Honigberger* :

„Mă ocupam pe vremea aceea, de filosofia și tehnicile Yoga și cercetasem cartea lui Honigberger mai ales pentru amănuntele asupra acestor practici oculte, pe care, pare-se, doctorul le cunoscuse îndeaproape.” (*Secretul..., Integrala...*, vol. I, p.221, s.n.E.A.)

Uneori naratorul pare a-și părăsi rolul ficțional și face *trimiteri directe*, într-un mod amical, naratorului ori chiar lectorului (avizat, inițiat, îi place să creadă, în opera sa științifică):

„De altfel, am dat unele lămuriri referitoare la asemenea practici în cartea mea despre yoga și nu mai revin în povestirea de față. (s.n. E.A.)” (*Secretul..., Integrala...*, p. 247)

Fragmentul citat este de o importanță deosebită pentru problema în discuție; în plină ficțiune, naratorul își oferă o pauză, iese din ficțional, captivat fiind de propriile-i idei teoretice pentru ca mai apoi, surprins totuși de *locul* în care scrie, își ia seama, și reintră în ficțiune, firesc, aproape fără a fi realizat „evadarea”: „și nu mai revin în povestirea de față”.

În altă parte a povestirii întâlnim o altă mărturisire care și-ar fi avut locul potrivit într-unul din *Jurnalele* lui Eliade:

„O rană veche, pe care o credeam de mult vindecată, a început să sîngereze, amintindu-mi lunile acelea petrecute în Himalaya, foarte aproape de granița Tibetului... mi-a fost scris să nu-l pătrund niciodată [tărîmul nevăzut, Shambala], ci să-l port pînă la moarte în melancoliile mele...” (*Secretul..., Integrala...*, p. 248 – 249. s.n. E.A.)

Stilul lui Eliade în marea parte a operei sale de ficțiune este unul *metaleptic*, în sensul în care definește G. Genette²⁰ această „figură” narativă: gr. *metalepsis* definind orice formă de permutație; Genette definește „metalepsa de autor” și în alte lucrări ale sale (*Nouveau Discours du récit, Figures III*) cu referire la intruziunea autorului în ficțiune, ca „transgression délibérée du seuil d'enchassement”. În cartea sa din 2004, Genette se referă pe larg la mai multe modalități metaleptice (în funcție de autorii vizați), redefinind această „figură” drept „une manipulation au moins figurale, mais parfois fictionnelle, de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son oeuvre, ou, plus largement, le producteur d'une représentation à cette représentation elle – même.” (Genette, *op.cit.*, p.14). Prin intermediul metalepsei, naratorul „scurt-circuitează” discursul, trecînd, fără menajamente, sau de la un narator prim la unul secund, sau, extinzînd termenul, spune Genette, prefăcîndu-se („feindre”) că neagă caracterul ficțional.

„Mișcările metaleptice” sunt posibile în ambele sensuri: atît autorul se insinuează în operă, cît și ficțiunea însuși se strecoară în viața sa personală, acaparîndu-l. Indiferent de sensul acestor mișcări figurale, ele au un caracter artificial, creînd ambiguitate.

Stilului metaleptic al lui Mircea Eliade i se poate doar reproșa exact acest din urmă element: sunt momente cînd scriitorul este confiscat de Operă (de opera științifică, în mare parte, pînă la obsesie); nu ne alăturăm ideii lui Ioan Petru Culianu că autorul este un mistagog care-și întemeiază demersul pe ideea *libertății absolute*, adică pe nimic²¹; practic, Eliade recurge, conștient sau nu, la acest tip de figură narativă (metaleptic) organizîndu-și discursul în funcție de un singur criteriu: *Opera – ca – întreg*. Opera ficțională nu face decît să calmeze frămîntările (diurne)

ale operei științifice; „trecerea pragului” este creatoare de stil și, cine știe, poate că pentru Eliade, această tehnică a constituit adevărata soteriologie.

Revenind la prozele indiene, din punctul de vedere al realizării fantasticului, cele două nuvele, greu de încadrat într-o tipologie anume, între *enigmatic*, *straniu* și *fantasticul propriu* – *zis*, sunt, ca și *19 trandafiri*, în primul rând prilejuri de a se afirma *latura pedagogică* (așa cum a remarcat și I.P. Culianu) a savantului Eliade. De aceea nota fantastică este forțată.

Romanul *19 trandafiri* este una dintre cele mai neverosimile proze „fantastice” ale lui Eliade, încadrabilă, asemeni majorității prozelor târzii, în mai multe tipuri de fantastic: întruchipează când un *fantastic degradat*²², explicat pînă în detaliile cele mai evidente (analogia, discutabilă, Orfeu=Isus), când un *pretext fantastic* (mesajele oculte, camuflate în real etc.); când un *spectacol fantastic*, ori un „basm alegoric” (Matei Călinescu). Este tipul de proză emblematic pentru stilul metaleptic al autorului. Ea exprimă punctul de vedere al lui Eusebiu Damian, secretar și colaborator al „maestrului” Anghel D. Pandele, acesta, ca și Ieronim Thanase – o altă ipostază a autorului!²³. Scriitor el însuși, nu doar biograf, Eusebiu Damian pleacă pe neașteptate în India, iar, cu atît mai mult, cu cît convenția pers. I îi este un excelent aliat, el pare a se abandona, metaleptic, unei „patologii narrative”, cum spune Genette, evocînd emoțiile autorului Eliade însuși, la plecarea în India: „Treceam pentru întîia oară frontierele Europei...”; el este, în roman, autor al unei cărți intitulată, cum altfel, *India*. Mai mult, mesajele autorului sunt atît de evidente în text, încît pare a-i fi indiferent care emițător le produce ; chiar și atît de neverosimilul Albini, securist inițiat în gnoze, devine un *alter* acceptabil: „<Evadezi> doar din timpul și spațiul în care ai trăit pînă atunci, timp și spațiu care, într-un viitor din nefericire destul de apropiat, vor echivala cu o existență perfect programată într-o imensă închisoare colectivă. Urmașii noștri, dacă nu vor ști să descopere tehnicile de evadare și să utilizeze *libertatea absolută*, care ne este *dată* în însăși structura condiției noastre, de ființe libere, deși încarnate, urmașii noștri se vor considera cu *adevărat* captivi pe viață într-o temniță fără uși și fără ferestre...” (Albini, *Integrala...*, vol. 3, p. 233;

Proza *Adio* ar putea fi considerată o culme a metalepticului, ea debutînd cu tema autorului: „Dacă mă voi hotărî vreodată să scriu o piesă de teatru, iată cum aș face: Un actor apare de după cortină și, apropiindu-se de rampă, strigă: <Adio!>...” (*Integrala...*, vol. II, p.82); tema Creatorului, cu toate conotațiile ei, de la Creatorul divin pînă la cel uman (savant / poet / dramaturg) constituie preocuparea tuturor alterilor fictivi ai prozei fantastice eliadești.

Un alt aspect caracteristic, de data aceasta atît naratorului apersonal / impersonal, cît și celui la pers. I este acela de observator al *stării surîzătoare*, pozitive, a personajului. Ea este aproape invariabil redată prin intermediul perfectului simplu, imperfectului sau gerunziului. Transcriem doar cîteva asemenea notații naratoriale: „...*Zimbea*, dar cînd dădu cu ochii de de el, figura i se împietri deodată” ; „Bătrînul *zimbi* încurcat, și, reșezîndu-și pălăria sub braț, porni mai departe.” ; „ – Îl cunosc de cînd era de-o șchioapă, făcu bătrînul *zimbind* și arătă cu palma.” ; „N-am luat ascensorul, pentru că nu prea îl suport. Prefer să urc cu piciorul. Încet, ca la munte, adăugă *zimbind*.” (*Pe strada Mîntuleasa*, s.n.E.A.).

Practic, în întreaga proză fantastică a lui Eliade, indiferent de perioadă de creație, există, acest demers narativ, ca una din cele mai importante modalități de a-și prezenta personajele: atitudinea zîmbitoare. De ce a ales Eliade tocmai acest verb ca principal vehicul narativ? Poate pentru că mesajul său este unul pozitiv, al Înțeleptului care aprobă lumea; poate pentru că mesajul este unul superior (personajele și în postură de naratori *zimbesc* în loc să comenteze; poate că zîmbetul este un răspuns, unul major pentru toți cei care caută prin proza eliadescă un cod, un cifru, o taină; personajul zîmbește pentru că ȘTIE, în orice caz știe mai mult decît lasă să se creadă, iar naratorul alege exact acest aspect drept definitoriu pentru personaj. Zîmbetul este creație (fundamentează o lume, este de esență divină) și atitudine față de creație. Oricum, în proza fantastică a lui Eliade, zîmbetul este o trăsătură a detașării de tip superior.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- CĂLINESCU, Matei, *The Function of the Unreal: Reflections on Mircea Eliade's Short Fiction*, reprodus în Norman J. Girardot / Mac Linscott Ricketts, *Imagination and Meaning*, New York, 1982.
- CĂLINESCU, Matei, *Despre Ioan Petru Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Polirom, Iași, 2001, 2002.
- CULIANU, Ioan Petru, *Mircea Eliade*, (1978), Nemira, București, 1995.
- CULIANU, Ioan Petru, *Secretul doctorului Eliade în Studii românești I. Fantasmemele nihilismului*, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, Nemira, București, 2000.
- GREGORI, Iliana, *Studii literare. Eminescu la Berlin; Mircea Eliade: Trei analize*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2002.
- IERUNCA, Virgil, *L'oeuvre litteraire [du M. Eliade]*, în <Cahier de l'Herne>, Ed. de l'Herne, 1978.
- MARINO, Adrian, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980.
- NEGOIȚESCU, Ion, *Mircea Eliade sau de la fantastic la oniric*, în "Viața Românească", nr.2, febr., 1970.
- PAMFIL, Alina, *Mircea Eliade: Poetica anamnezei în Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Ed. Dacopress, Cluj – Napoca, 1993.
- PETREU, Marta, „Salvatorul salvat” și enigma celor nouăsprezece trandafiri în „Caiete critice” Nr. 1 – 2 /1988, Ed. Revistei „Viața Românească” (apărut în 1990)
- PLEȘU, Andrei, *Mircea Eliade – Axa lumii și „spiritul locului” – componenta sud – est europeană a gândirii lui Mircea Eliade* în Revista „Secolul 20”, Nr. 282 – 283/1984.
- SIMION, Eugen, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Ed. Demiurg, București, 1995.
- TACOU, Constantin (coord.) <Cahier de l'Herne> nr.33/1978, Ed. l'Herne.

Opere teoretice

- BARTHES, R. ; KAYSER, W. ; BOOTH, W.C. ; HAMON, Ph., *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris, 1974.
- BOZZETTO, Roger, *Le fantastique moderne* în <Europe>, Revue Littéraire Mensuelle, Nr. 611 (*Les Fantastiques*), Europe et les Editeurs Français Réunis, Paris, 1980.
- BUTOR, Michel, *Répertoire I ; II ; III*, Paris, Ed. de Minuit, 1960 ; 1964 ; 1968 (*Repertoriu*, tr. rom. de Constantin Teacă, Univers, București, 1979).
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 2003.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998.
- DEBRAY – GENETTE, Raymond, *Traversées de l'espace descriptif* în <Poétique>, Revue de théorie et d'analyse littéraires, Nr. 51, Seuil, Paris, 1982.
- FABRE, Jean, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Corti, Paris, 1992.
- GREGORI, Iliana, *Povestirea fantastică. „Singura literatură esențială”. Balzac, Villiers de l'Isle - Adam, Pieyre de Mandiargues*, Ed. Du Style, București, 1996.
- MARIAN, Rodica, *Identitate și alteritate*, Ed. Fundației Culturale idea Europeană, 2005.
- MILNER, Max, *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire. 1772 – 1861*, Corti, Paris, 1960.
- MILNER, Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, PUF, Paris, 1982.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970 (trad. rom. de Virgil Tănase, Univers, București, 1973).
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, choix suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Seuil, Paris, 1971, 1978.

WEINRICH, Harald, *Tempus*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer GmbH, 1964 (tr. fr. *Le temps*, Seuil, Paris, 1973).

NOTE:

- ¹ G. Genette, *Figures III*, Paris, 1972, p. 252.
- ² Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, cap. *L'homme dans la langue*, Gallimard, Paris, 1966, p. 239.
- ³ Michel Butor, *L'usage des pronoms personnels dans le roman*, în *Essais sur le roman*, antologie Gallimard, 2003, ce reia edițiile *Répertoire* (Minuit, 1960 ; 1964), pp 73 – 88.
- ⁴ Traducerile textelor îmi aparțin.
- ⁵ Folosim trad.fr. *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986.
- ⁶ Kate Hamburger, *op. cit.* p. 129.
- ⁷ Wolfgang Kayser, *Qui raconte le roman?* în R. Barthes; W. Kayser; W.C. Booth; Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 76.
- ⁸ R. Barthes, *Poétique du récit*, p. 41.
- ⁹ Mircea Eliade, *Integrala prozei fantastice*, Moldova, Iași, 1994.
- ¹⁰ Franz K. Stanzel, (*Die typischen Erzahlsituationen im Roman*, Vienne – Stuttgart, 1955, p.29), în narațiunea neutră „centrul de orientare a cititorului se situează în scenă, în *hic et nunc* – ul unui moment al acțiunii. S-ar putea spune de asemenea că el se situează în *hic et nunc* – ul unui martor imaginar în scenă căruia cititorul îi adoptă, ca să zicem așa, poziția.” - în Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie și analiză*, Univers, București, 1994, p. 82, nota 15.
- ¹¹ P. Lubbock propune drept exemplu de „dramă pură” *Vîrsta ingrătă* de Henry James: ” nu găsim aici o privire interioară asupra gândirii nici unui personaj, un survol panoramic asupra scenei sau un rezumat retrospectiv asupra trecutului. Ansamblul romanului *se derulează scenic* înaintea cititorului și nimic altceva nu ni se oferă decît *fizionomia și cuvintele* personajelor într-o serie de ocazii alese. Într-adevăr, opera ar fi putut fi tipărită ca o piesă de teatru; *tot ce nu e dialog e pur și simplu un fel de indicație scenică amplificată, adăugînd dialogului efectul expresiv pe care un joc de scenă i l-ar fi putut conferi.* (s.n.E.A.) – cf. *op. cit.*, p. 190 în J. Lintvelt, *op. cit.*, p. 137.
- ¹² v. Maria Vodă Căpușan, *Mircea Eliade – Spectacolul magic*, Buc., Ed. Litera, 1991.
- ¹³ Mircea Eliade, *Coloana nesfîrșită*, în <Secolul XX>, nr. 10 – 12, 1976; *Idem*, *1214, act dramatic* în <Revista de istorie și teorie literară>, nr. 2-3, apr. – sept., 1986; *Id.*, *Iphigenia* în <Manuscriptum>, nr.1, ian. – martie, 1986.
- ¹⁴ Michel Butor, *op. cit.*, p.75.
- ¹⁵ Käte Hamburger, *op. cit.* p. 279.
- ¹⁶ Iliana Gregori, *Diaristica lui Mircea Eliade în Studii literare. Eminescu la Berlin. Mircea Eliade: Trei analize*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2002.
- ¹⁷ Tz. Todorov, *Discursul fantastic în Introducere la literatura fantastică*, Univers, Buc., 1973, pp. 95 – 112.
- ¹⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* în <Poétique>, *Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Nr. 14, Paris, Seuil, 1973, pp. 137 – 162.
- ¹⁹ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Dacia, Cluj – Napoca, 1990.
- ²⁰ Gerard Genette, *Métalepse*, Seuil, Paris, 2004.
- ²¹ Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, Nemira, București, 1995, p. 249.
- ²² Terminologia ne aparține și este definită în lucrarea noastră de doctorat, *Elemente de poetica prozei în nuvela fantastică a lui Mircea Eliade*, 2004, în curs de publicare.
- ²³ “Ca și mine, Ieronim crede că este posibilă o evadare prin tehnica <spectacolului> (în fond de natură „mioritică”). Asta e lecția pe care o învață A.D.P.: descoperă că scriind un nou fel de *Teatru* (în special piesele 3 și 4, despre care Eusebiu nu-și mai aduce aminte nimic!) reîncepe o nouă viață și începe o nouă creație” – scrisoare a lui Mircea Eliade către Matei Călinescu, din care a publicat un fragment în *op. cit.*, p. 58, s.n.E.A.