# FORME ALE NARATIVITĂŢII PERSONALE ŞI 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 (şi iniţiativă) unui narator care *aderă* la lumea *eului- narat*, rămînînd, totuşi, *eu- narant*.

Specificul naraţiunii eliadeşti fiind *scenicul*, naratorului la pers. a-III-a îi place mai mult să regizeze, realizînd un tip de proză încadrabilă în ceea ce P. Lubbock numeşte „pure drama".

Pe de altă parte, în nuvele, indiferent de persoana gramaticală folosită de către narator, este specifică crearea zonei de „spaţiu autobiografic" (Ph. Lejeune). Stilul lui Eliade în marea parte a operei sale de ficţiune este unul metaleptic. Opera ficţională nu face decît să calmeze frămîntările (diurne) ale operei ştiinţifice; „trecerea pragului" este creatoare de stil şi poate că această tehnică a constituit adevărata soteriologie.

Ştiut fiind că romancierul nu alege între două persoane gramaticale, ci între două "atitudini narative" ale căror forme gramaticale nu sunt decît o "consecinţă mecanică" (G. Genette[1]), două atitudini analitice importante situează persoana a-III-a într-o postură narativă aparte: modul în care aceasta influenţează sau nu instanţa narativă.

Efasarea naratorului, pînă la inexistenţa sa, exprimată prin intermediul persoanei a-III-a gramaticale este afirmată de Émile Benveniste[2] care, din perspectiva dualităţii *istorie/discurs*, semnalează faptul că evenimentele din „istorie" sunt prezentate „ca şi cum s-ar povesti singure; la drept vorbind, nici nu mai există narator...", în vreme ce „discursul" presupune un locutor şi un ascultător, „primul avînd intenţia de a-l influenţa pe celălalt într-un fel oarecare" (*op.cit.*, p. 241 – 242). În concepţia lui Benveniste, noţiunea 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 refère *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 correlation 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 renvoier à elles – mêmes… Ce qu`il faut considérer comme distinctif de la <3-è personne> est la proprieté 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



BDD-A23722 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:13 UTC)

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

Michel Butor[3] consideră narațiunea la pers. a-III-a drept „forma cea mai naivă, fundamentală", în așa fel încît, 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 *mimètès*; il est le producteur de ses personages, 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" (Kayser[7]), 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 *Integralei*[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 "lumii povestite" (Weinrich), *imperfectul* și *perfectul simplu,* naratorul dă veritabile *indicații de regie*:

„De cîteva zile, *ploua* mărunt, 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 fîșiile 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



BDD-A23722 © 2007 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:13 UTC)

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

Aşa cum îndeobşte se întîmplă, *imperfectul* construieşte un plan – cadru („*ploua* mărunt"; o „scenă" creatoare de atmosferă), în interiorul căruia evoluează acţiunea, prin intermediul *perfectului simplu*; restul verbelor se referă cu precădere la *gestica* personajului, naratorul impersonal limitîndu-se la a descrie, didascalic, atitudinile acestuia: „Ieronim *se opri* ... şi-şi *scoase* absent bascul din buzunarul macferlanului. *Rămase* cîteva clipe cu bascul în mînă, privind ... Îşi *potrivi* bascul, trăgîndu-l uşor pe frunte. Apoi *căută* cu ochii un loc ..."; este un fragment tipic pentru modul în care Eliade construieşte cu ajutorul verbelor la *imperfect* şi *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 şi în ansamblul operelor respective, limitat sau ambiguu, ele descriind o percepţie externă a universului reprezentat. În tipul narativ *neutru*[10] al prozelor lui Eliade „obiectivitatea", „ochiul rece al camerei" lasă loc (şi iniţiativă) unui narator care *aderă* la lumea *eului- narat*, rămînînd, totuşi, *eu- narant*.

*Incipit*-urile sunt concludente pentru reprezentarea funcţiei regizorale, necontenit îmbunătăţită cu noi elemente; în *incipit*-uri se poate observa naşterea ostentativă a acestei funcţii şi, mai apoi, a celorlalte, între care *funcţia de reprezentare şi control.* „Indicaţiile scenice" se referă la cîteva *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: *acţiuni, gesturi, expresii, senzaţii*. Altele situează acţiunea 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*, *apucîndu*-i braţul. Era cel dintîi *gest familiar* pe care îl făcea..." (*Domnişoara Christina*); „Liza *se pregătea să aplaude*, presimţind sfîrşitul romanţei. Nădăjduia ca *gestul zgomotos*..." (*Şarpele*); „Omul *înălţă sticla goală în aer şi, clătinînd-o cu înţeles, făcu semn* cîrciumarului să-i mai aducă vin. Apoi *scoase o batistă colorată din buzunarul hainei şi începu să se şteargă, 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 direcţia, se îndrepta spre mare păşind pripit* pe nisipul ud *sau, dimpotrivă*..." (*Ghicitor în pietre*); „*se oprise lîngă uşă, dezorientat*" (*O fotografie veche de 14 ani*); „bătrînul *se plimba prin faţa casei neîndrăznind să intre*" (*Pe strada Mîntuleasa*); *Se adunaseră toţi în faţa ferestrei. Tăceau, ca şi cum s-ar fi silit să pară indiferenţi, privind ninsoarea. Şi deodată tresărind, Maria da Maria începu să şteargă geamul cu palma stîngă, apropiindu-şi fruntea şi 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 aparenţă, definite: "*Cu patru ani înainte* i se întîmplase acelaşi lucru..." (*O fotografie*…); „*De cîteva minute*, bătrînul se plimba prin faţa 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 temporalităţii* (rămînînd doar mărci ale lumii ficţionale), 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-şi organizează actorii pe o „scenă" - „definită" cum s-a văzut, spaţio – temporal. El nu se mulţumeşte doar cu acest „rol", ci este şi observator şi comentator subtil, al actelor relatate: „*Ca de obicei*, se adunaseră toţi pe marginea rîpei..." (*Fata căpitanului*); „*Cu patru ani înainte* i se întîmplase acelaşi lucru" (*O fotografie*…); nu există în aceste texte nici perspectiva unui personaj, nici cea a unui narator reprezentat. Comentariul îi aparţine 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..." (*Tinereţe fără de tinereţe*); „*De-abia* ajunşi la capătul străzii..." (*Dayan*); „*Abia* ridicase degetul" (*La umbra unui crin* ).



BDD-A23722 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:13 UTC)

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

Punîndu-şi actorii să se mişte, *să privească* pentru a cunoaşte, pentru a exista, Mircea Eliade realizează un tip de proză realistă diferită de cea a contemporanilor sau a marilor săi înaintaşi, oarecum încadrabilă în ceea ce Percy Lubbock numeşte „pure drama."[11]

Se ştie că preocupările lui Eliade pentru teatru[12] traversează, obsesiv, întreaga sa operă literară şi apar şi în studiile teoretice ale anilor 60 – 70. Ceea ce dorim a demonstra este că, încă din 1936, datarea operei *Domnişoara Christina*, autorul avea cu sine, o *viziune de tip scenic* asupra textului narativ care, mai apoi, va duce la „încercările dramaturgice" de mai tîrziu.[13]

Folosirea în naraţiune 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 utilizé tout naturellement la première personne." [14]

Reprezentant al autorului, al naratorului sau chiar al lectorului, naratorul la pers. I este o simplă ficţiune, ca şi cel la pers. a-III-a. Singura distincţie observabilă disociază cele două prestanţe narative în funcţie de categoria timpului gramatical. Timpurile trecutului se combină, preferenţial cu morfemele de pers. a-III-a (*le monde raconté,* Weinrich), în timp ce morfemele proprii pers. I sunt, de regulă, însoţitoare 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 însuşi: „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 enunţării, punct zero al Eului concret, origine a sistemului de coordonate spaţio – temporale (*hic et nunc*), K. Hamburger (*op.cit.*) stabileşte dihotomia: *Eu – origine* / vs/ *Eu fictiv*. Cele două concepte au, ca relevanţă în text, folosirea celor două temporalităţi opuse: *prezent* /vs/ *imperfect (preterit, în germană)*, prima, caracteristică *modalităţii discursive* a actului vorbirii, cealaltă (imperfectul) fiind proprie *ficţiunii epice*. Deşi K. Hamburger afirmă că numai în naraţiunea la pers. a-III-a se poate vorbi de „ficţiune pură", elemente ale genului mimetic prin excelenţă (epicul şi dramaticul) apar şi în naraţiunile la pers. I: în „logica literaturii", după care se conduce teza autoarei, acestea ar fi: discursul direct şi indirect liber. Întrucît graniţele dintre ficţiunea epică (naraţiunile la pers. a-III-a) şi „enunţul realităţii" (naraţiunea la pers. I) sunt labile din acest punct de vedere, autoarea aduce în discuţie, la nivel conceptual, noţiunea de „enunţ al realităţii disimulat" („énoncé de réalité feint") pentru acest tip de naraţiune, el opunîndu-se atît ficţiunii epice, cît şi genului liric.

Naraţiunea la pers. I s-ar constitui, aşadar, într-o „formă mixtă", din care mai fac parte şi alte „forme" referenţiale, cum ar fi: romanul epistolar şi jurnalul („le roman – mémoires"). Ne reţine atenţia acest concept, „disimulare" („feintise"), căci el aduce în planul lectorului şi în scrieri cu un grad mare de veridicitate (jurnalul, autobiografia) tocmai senzaţia de *îndoială*,



BDD-A23722 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:13 UTC)

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

> „Le concept d`enoncé 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 apparaitraient des Je-Origine fictifs."[15]

Faptul că naratorul nu poate ieși din propriul „cîmp 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 vîrste 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 cînd se „obiectivează", 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 Ilina 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 Todorov[17] 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 nuvelelor 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 implicit, ca și cum s-ar stabili între autor și lector „un pact", o înțelegere în acest sens. În dialogul său cu Claude – Henri Roquet[19], 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 *Nopți 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



BDD-A23722 © 2007 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:13 UTC)

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

Folosind ca pretext problematica filosofiei indiene şi tehnicile soteriologice (yoga, tantra), naratorii la persoana I ai celor două nuvele „ specialişti ai sacrului" (I.P. Culianu), reprezintă ipostazieri în ficţiune ale Savantului, prelungiri ale intenţiilor acestuia de a-şi 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 relaţiei autor – narator /personaj în termenii unui înalt grad de *asimilare* a unuia de către celălalt/ceilalţi: „Naratorul este deci Eliade", afirmă, în interviul citat, Eliade însuşi (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; citǎm acum din *Secretul doctorului Honigberger* :

> „*Mă ocupam pe vremea aceea, de filosofia şi tehnicile Yoga* şi 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-şi părăsi rolul ficţional şi face *trimiteri directe*, într-un mod amical, naratarului ori chiar lectorului (avizat, iniţiat, îi place să creadă, în opera sa ştiinţifică):

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

Fragmentul citat este de o importanţă deosebită pentru problema în discuţie; în plină ficţiune, *naratorul îşi oferă o pauză*, iese din ficţional, captivat fiind de propriile-i idei teoretice pentru ca mai apoi, surprins totuşi de *locul* în care scrie, îşi ia seama, şi reintră în ficţiune, firesc, aproape fără a fi realizat „evadarea": „*şi nu mai revin în povestirea de faţă".*

În altă parte a povestirii întîlnim o altă mărturisire care şi-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 graniţa 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 ficţiune este unul *metaleptic*, în sensul în care defineşte G. Genette[20] această „figură" narativă: gr. *metalepsis* definind orice formă de permutaţie; Genette definise „metalepsa de autor" şi în alte lucrări ale sale (*Nouveau Discours du récit, Figures III*) cu referire la intruziunea autorului în ficţiune, ca „transgression délibérée du seiul d`enchassement". În cartea sa din 2004, Genette se referă pe larg la mai multe modalităţi metaleptice (în funcţie de autorii vizaţi), redefinind această „figură" drept „une manipulation au moins figurale, mais parfois fictionnelle, de cette rélation 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 ficţional.

„Mişcările metaleptice" sunt posibile în ambele sensuri: atît autorul se insinuează în operă, cît şi ficţiunea însăşi se strecoară în viaţa sa personală, acaparîndu-l. Indiferent de sensul acestor mişcări figurale, ele au un caracter artificial, creînd ambiguitate.

*Stilului metaleptic* al lui Mircea Eliade i se poate doar reproşa exact acest din urmă element: sunt momente cînd scriitorul este confiscat de Operă (de opera ştiinţifică, în mare parte, pînă la obsesie); nu ne alăturăm ideii lui Ioan Petru Culianu că autorul este un mistagog care-şi întemeiază demersul pe ideea *libertăţii absolute*, adică pe nimic[21]; practic, Eliade recurge, conştient sau nu, la acest tip de figură narativă (metaleptic) organizîndu-şi discursul în funcţie de un singur criteriu: *Opera – ca – întreg*. Opera ficţională nu face decît să calmeze frămîntările (diurne)



BDD-A23722 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:13 UTC)

ale operei ştiinţifice; „trecerea pragului" este creatoare de stil şi, cine ştie, 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* şi *fantasticul propriu – zis*, sunt, ca şi *19 trandafiri*, în primul rînd prilejuri de a se afirma *latura pedagogică* (aşa cum a remarcat şi I.P. Culianu) a savantului Eliade. De aceea nota fantastică este forţată.

Romanul *19 trandafiri* este una dintre cele mai neverosimile proze „fantastice" ale lui Eliade, încadrabilă, asemeni majorităţii prozelor tîrzii, în mai multe tipuri de fantastic: întruchipează cînd un *fantastic degradat*[22], explicat pînă în detaliile cele mai evidente (analogia, discutabilă, Orfeu=Isus), cînd un *pretext fantastic* (mesajele oculte, camuflate în real etc.); cînd 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 şi colaborator al „maestrului" Anghel D. Pandele, acesta, ca şi Ieronim Thanase –o altă ipostază a autorului![23]. Scriitor el însuşi, nu doar biograf, Eusebiu Damian pleacă pe neaşteptate în India, iar, cu atît mai mult, cu cît convenţia pers. I îi este un excelent aliat, el pare a se abandona, metaleptic, unei „patologii narative", cum spune Genette, evocînd emoţiile autorului Eliade însuşi, la plecarea în India: „Treceam pentru întîia oară frontierele Europei...."; el este, în roman, autor al unei cărţi intitulată, cum altfel, *India*. Mai mult, mesajele autorului sunt atît de evidente în text, încît pare a-i fi indiferent care emiţător le produce ; chiar şi atît de neverosimilul Albini, securist iniţiat în gnoze, devine un *alter* acceptabil: „<Evadezi> doar din timpul şi spaţiul în care ai trăit pînă atunci, timp şi spaţiu care, într-un viitor din nefericire destul de apropiat, vor echivala cu o existenţă perfect programată într-o imensă închisoare colectivă. Urmaşii noştri, dacă nu vor şti să descopere tehnicile de evadare şi să utilizeze *libertatea absolută*, care ne este *dată* în însăşi structura condiţiei noastre, de fiinţe libere, deşi încarnate, urmaşii noştri se vor considera cu *adevărat* captivi pe viaţă într-o temniţă fără uşi şi 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 aş face: Un actor apare de după cortină şi, apropiindu-se de rampă, strigă: <Adio!>…" (*Integrala...,* vol. II, p.82); tema Creatorului, cu toate conotaţiile ei, de la Creatorul divin pînă la cel uman (savant / poet / dramaturg) constituie preocuparea tuturor alterilor fictivi ai prozei fantastice eliadeşti.

Un alt aspect caracteristic, de data aceasta atît naratorului apersonal /impersonal, cît şi 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 notaţii naratoriale: „...*Zîmbea*, dar cînd dădu cu ochii de de el, figura i se împietri deodată" ; „Bătrînul *zîmbi* încurcat, şi, reaşezîndu-şi pălăria sub braţ, porni mai departe." ; „ – Îl cunosc de cînd era de-o şchioapă, făcu bătrînul *zîmbind* şi arătă cu palma."; „N-am luat ascensorul, pentru că nu prea îl suport. Prefer să urc cu piciorul. Încet, ca la munte, adăugă *zîmbind*." (*Pe strada Mîntuleasa,* s.n.E.A.).

Practic, în întreaga proză fantastică a lui Eliade, îndiferent de perioadă de creaţie, există, acest demers narativ, ca una din cele mai importante modalităţi de a-şi 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 Înţeleptului care aprobă lumea; poate pentru că mesajul este unul superior (personajele şi în postură de naratori *zîmbesc* în loc să comenteze; poate că zîmbetul este un răspuns, unul major pentru toţi cei care caută prin proza eliadescă un cod, un cifru, o taină; personajul zîmbeşte pentru că ŞTIE, în orice caz ştie mai mult decît lasă să se creadă, iar naratorul alege exact acest aspect drept definitoriu pentru personaj. Zîmbetul este creaţie (fundamentează o lume, este de esenţă divină) şi atitudine faţă de creaţie. Oricum, în proza fantastică a lui Eliade, zîmbetul este o trăsătură a detaşării de tip superior.



BDD-A23722 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:13 UTC)

## 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 şi Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecţii*, Polirom, Iaşi, 2001, 2002.
CULIANU, Ioan Petru, *Mircea Eliade*, (1978), Nemira, Bucureşti, 1995.
CULIANU, Ioan Petru, *Secretul doctorului Eliade* în *Studii româneşti* I. *Fantasmele nihilismului*, traduceri de Corina Popescu şi Dan Petrescu, Nemira, Bucureşti, 2000.
GREGORI, Ilina, *Studii literare. Eminescu la Berlin; Mircea Eliade: Trei analize*; Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 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.
NEGOIŢESCU, Ion, *Mircea Eliade sau de la fantastic la oniric*, în "Viaţa Românească", nr.2, febr., 1970.
PAMFIL, Alina, *Mircea Eliade: Poetica anamnezei în Spaţialitate şi temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Ed. Dacopress, Cluj – Napoca, 1993.
PETREU, Marta, *„Salvatorul salvat" şi enigma celor nouăsprezece trandafiri* în „Caiete critice" Nr. 1 – 2 /1988, Ed. Revistei „Viaţa Românească" (apărut în 1990)
PLEŞU, Andrei, *Mircea Eliade – Axa lumii şi „spiritul locului" – componenta sud – est europeană a gîndirii lui Mircea Eliade* în Revista „Secolul 20", Nr. 282 – 283/1984.
SIMION, Eugen, Mircea Eliade, spirit al amplitudinii, Ed. Demiurg, Bucureşti, 1995.
TACOU, Constantin (coord.) <Cahier de l`Herne> nr.33/1978, Èd. 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, Bucureşti, 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. Essay sur la littérature fantastique*, Corti, Paris, 1992.
GREGORI, Ilina, *Povestirea fantastică. „Singura literatură esenţială". Balzac, Villiers de l`Isle - Adam, Pieyre de Mandiargues*, Ed. Du Style, Bucureşti, 1996.
MARIAN, Rodica, *Identitate şi alteritate*, Ed. Fundaţiei Culturale ideea 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, Bucureşti, 1973).
TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, choix suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Seuil, Paris, 1971, 1978.




BDD-A23722 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:13 UTC)

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 personels dans le roman*, în *Essais sur le roman*, antologie Gallimard, 2003, ce reia ediţiile *Répertoire* (Minuit, 1960 ; 1964), pp 73 – 88.
[4] Traducerile textelor îmi aparţin.
[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, Iaşi, 1994.
[10] Franz K. Stanzel, (*Die typischen Erzahlsituationen im Roman*, Vienne – Stuttgart, 1955, p.29), în naraţiunea neutră „centrul de orientare a cititorului se situează în scenă, în *hic et nunc* – ul unui moment al acţiunii. 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 aşa, poziţia." - în Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie şi analiză*, Univers, Bucureşti, 1994, p. 82, nota 15.
[11] P. Lubbock propune drept exemplu de „dramă pură" *Vîrsta ingrată* de Henry James: " nu găsim aici o privire interioară asupra gîndirii nici unui personaj, un survol panoramic asupra scenei sau un rezumat retrospectiv asupra trecutului. Ansamblul romanului *se derulează scenic* înaintea cititorului şi nimic altceva nu ni se oferă decît *fizionomia* şi *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 şi simplu un fel de indicaţie 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 Căpuşan, *Mircea Eliade – Spectacolul magic*, Buc., Ed. Litera, 1991.
[13] Mircea Eliade, *Coloana nesfîrşită*, în <Secolul XX>, nr. 10 – 12, 1976; *Idem, 1214, act dramatic* în <Revista de istorie şi 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] Ilina Gregori, *Diaristica lui Mircea Eliade* în *Studii literare. Eminescu la Berlin. Mircea Eliade: Trei analize*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 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, Bucureşti, 1995, p. 249.
[22] Terminologia ne aparţine şi 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 *şi mine, Ieronim crede că este posibilă o evadare prin tehnica <spectacolului>* (în fond de natură „mioritică"). Asta e lecţia pe care o învaţă A.D.P.: descoperă că scriind un nou fel de *Teatru* (în special piesele 3 şi 4, despre care Eusebiu nu-şi mai aduce aminte nimic!) reîncepe o nouă viaţă şi începe o nouă creaţie" – scrisoare a lui Mircea Eliade către Matei Călinescu, din care a publicat un fragment în *op. cit*., p. 58, s.n.E.A.



BDD-A23722 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:13 UTC)