MIRCEA ELIADE

La țigănci
nuvele fantastice

Prefață de Giovanni Casadio
Referințe critice de Oana Soare
Fișă biobibliografică de Lucian Pricop
Traducerea prefeței de Catrinel Popa

EDITURA CARTEX 2000

CUPRINS

Când povestirea e ca un dans:
Mircea Eliade, proza fantastică 1946-1959 7
Fișă biobibliografică 44
Referințe critice 51
Notă asupra ediției 61

Un om mare 65
Douăsprezece mii de capete de vite 90
Fata căpitanului 104
Ghicitor în pietre 125
La țigănci 154
O fotografie veche de paisprezece ani... 193

Când povestirea e ca un dans:
Mircea Eliade, proza fantastică 1946-1959

Înclinaţia către fantastic, către un soi de reverie, aparent iraţională, străbate ca un fir roşu întreaga proză a lui Eliade, de la nuvelele de tinereţe, publicate în perioada interbelică, precum: *Domnişoara Christina* (1936), *Şarpele* (1937), *Secretul doctorului Honigberger* (1940), *Nopţi la Serampore* (1940), până la ultima povestire amplă sau roman de mici dimensiuni, *Nouăsprezece trandafiri* (1980), fiind prezentă, în egală măsură, şi în acele proze ale lui Eliade ce ţin de registrul realist, inclusiv în romanul *Huliganii* (1935), fără doar şi poate cea mai realistă scriere a autorului.[1] Cele şase nuvele pe care le prefaţăm, scrise în patru locuri diferite, în timpul perioadei franceze şi în primii ani ai etapei americane (cu excepţia celei dintâi care apare la sfârşitul perioadei portugheze, îndată după cel de-al Doilea Război Mondial), sunt, în ordine cronologică, *Un om mare* (1945), *Douăsprezece mii de capete de vite* (1952), *Fata căpitanului* (1955), *Ghicitor în pietre* (1959), *La ţigănci* (1959) şi *O fotografie veche de paisprezece ani* (1959). Aceste texte formează un grup omogen din punct de vedere al temelor şi al viziunii, după cum, de altfel, demonstrează şi decizia scriitorului de

[1] „O cale nouă este de asemenea trasată pentru spaţiul fantastic, iar toate temele care stau la baza romanelor lui Mircea Eliade se îmbină într-un fel sau altul.“ Virgil Ierunca, „L'œuvre littéraire“, în *Mircea Eliade*, L'Herne, Paris, 1978, pp. 217-245 (222).

a le publica laolaltă într-un volum intitulat simplu *Nuvele*, tipărit de Cercul de Studii „Destin“ din Madrid, în anul 1963, pentru ca apoi să fie incluse (cu excepţia uneia) în volumul *La ţigănci şi alte povestiri*, publicat în 1969 la Editura pentru literatură din Bucureşti, cu o prefaţă intitulată „Dialectica fantasticului“, semnată de Sorin Alexandrescu (n. 1937), nepotul scriitorului. Acesta este primul volum al lui Eliade publicat în România după război, în contextul aşa-numitului dezgheţ ideologic comunist (consecinţă a numirii lui Nicolae Ceauşescu la conducerea Consiliului de Stat).[2]

În repetate rânduri şi cu variate rezultate, s-a încercat analiza prozei narative a lui Eliade – în special a celei „fantastice“, după cum scriitorul prefera să o numească[3] –, având ca punct de plecare lucrările lui ştiinţifice, încercându-se de multe ori descoperirea unor influenţe ale acestora din urmă asupra prozei,[4] dar în egală măsură s-a testat şi validitatea reciprocei (opera literară fiind folosită ca punct de plecare pentru ilustrarea şi interpretarea, dintr-un anumit unghi de vedere, a producţiei ştiinţifice, a concepţiilor filosofice sau chiar a parcursului biografic al istoricului religiilor[5]).

Analiza acestui grup de scrieri ce aparţin, fără excepţie, etapei de maximă tensiune creatoare şi de asiduă activitate ştiinţifică a istoricului religiilor (perioadă în care concepe, între altele, opere fundamentale ca *Mitul eternei reîntoarceri*, *Tratat de istorie a*

---

[2] În ceea ce priveşte contextul publicării ediţiei, a se vedea schimbul epistolar dintre Eliade şi Elena Beram, redactorul cărţii, din 15 iulie şi din 31 ianuarie 1969, în Mircea Eliade (M. Handoca, ed.), *Europa, Asia, America...*, *Corespondenţă*, vol. I, A-H, Humanitas, Bucureşti, 1999, pp. 48-49 şi 54, de unde se vede că autorul insistă ca, în cadrul volumului, nuvelele să fie ordonate cronologic, fără a include proza *Pe strada Mântuleasa.*

[3] Cf. Ştefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, pp. 37-38.

[4] A se vedea, în primul rând, teza Ancăi Popoacă-Giuran, *Mircea Eliade – Meanings. The Apparent Dichotomy: Scientist/writer*, The Department of Theology and Religious Studies, King's College, University of London, 1998.

[5] Cf. Bryan Rennie, „*Caveat Lector*: on reading Eliade's fiction as corroborating an understanding of religion“, *Storia, antropologia e scienze del linguaggio*, XXI, 2-3, 2016, pp. 37-68, ale cărui puncte de vedere lucide şi echilibrate le împărtăşim.

religiilor, Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului) poate ajuta la elucidarea acestui conglomerat de probleme[6] și, concomitent, poate înlesni cititorului descifrarea sensurilor pe parcursul lecturii. Considerăm util să oferim, pentru fiecare nuvelă în parte, un rezumat și o interpretare, în măsură să pună în lumină complexitatea tramelor narative ale acestor istorii în care componenta realistă cu greu ar putea fi separată de cea fantastică.[7]

1. *Un om mare*

Eliade a scris această povestire între 16 și 23 ianuarie, în anul 1945, la sfârșitul sejurului său portughez, la Cascais, un port de pescari din vecinătatea Lisabonei, într-o perioadă în care războiul nu

---

[6] Probleme care ar necesita o abordare pluridisciplinară sau (măcar) o dublă competență, aceea a istoricului religiilor care să se ocupe de ficțiune și aceea a criticului literar în măsură să se raporteze la texte ce abordează fie teme religioase (reflex al convingerilor personale ale autorului), fie teme de istoria religiilor (reflex al competenței sale istorice și fenomenologice). Cf. Valerio S. Severino, „Letteratura e religione. Linee programmatiche di studio", *Storia, antropologia e scienze del linguaggio*, XXI, 2-3, 2016, pp. IX-XIV, cu selecția intervențiilor succesive.

[7] După cum observa, pe bună dreptate, Constantin Abăluță, „Mircea Eliade în mileniul trei", în Mircea Eliade, *La țigănci: nuvele*, Tana, București, 2006, pp. 5-14, nuvelele lui Eliade, „cu galeria lor de personaje banal-extraordinare și de situații concomitent real-fantastice alcătuiesc un pestriț carnaval romanesc, un inconfundabil alai fizic-metafizic" (p. 9). În aceeași ordine de idei s-a recurs și la formula de „realism magic" (cf. Rennie, „*Caveat Lector*: on reading Eliade's fiction", op. cit., p. 40), preferată cu precădere în spațiul italian și argentinian (cf. Abăluță, „Mircea Eliade în mileniul trei", pp. 5-6), însă referința clasică nu poate fi alta decât scriitorul german E.T.A. Hoffmann (1776-1822), în ale cărui povestiri elementul supranatural apare pe neașteptate printre fisurile vieții de zi cu zi (cf. Virgil Ierunca, „The literary work of Mircea Eliade", în *Myths and symbols. Studies in honor of Mircea Eliade*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1969, pp. 343-363: 348, n. 21). În opinia lui Ioan P. Culianu, aceste șase nuvele, împreună cu romanul de mici dimensiuni *Pe strada Mântuleasa*, ar aparține celui de-al doilea ciclu al prozei fantastice a lui Eliade, denumit de el însuși „ciclul idiotului" (idiot în sensul de erou inocent și pur, în genul lui Parsifal): „L'albero della conoscenza. Invito alla lettura di Eliade", *Abstracta,* 35, 1989, pp. 38-42 (41); trad. rom. în Id., *Studii românești.* I, Nemira, București, 2000, p. 394.

contenise încă în Europa; a publicat-o în 1948, în revista literară *Luceafărul,* fondată de Eliade însuşi la Paris, în acelaşi an. Povestea este următoarea:

Într-o seară de iulie a anului 1933 naratorul primeşte vizita unui fost coleg de şcoală, Eugen Cucoaneş, pe care îl cunoscuse în primii ani de liceu. Cucoaneş, care între timp devenise inginer şi lucra la Bucureşti, îi mărturiseşte naratorului îngrijorarea sa provocată de constatarea că în ultima săptămână crescuse cam 6-7 cm, precum şi temerile că acest lucru ar putea fi simptomul unei maladii osoase. Vizitându-l pe Cucoaneş după câteva zile, prietenul său descoperă că ritmul lui de creştere s-a accelerat. Totuşi, acesta îşi păstrase proporţiile umane, noile dimensiuni armonizându-se de minune. În următoarele zile, deşi inginerul nu mai mănâncă aproape nimic, continuă să crească. Hainele îi rămân mici, îşi pierde pofta de mâncare, în vreme ce auzul începe să-i slăbească. Înţelegând că nu mai poate să trăiască de aici înainte ca un om normal, Cucoaneş îi cere naratorului să-l ajute să scape de medici, ziarişti sau simpli curioşi şi să se refugieze în munţi, ducând acolo o viaţă de pustnic. Cei doi pornesc cu un camion şi fostul inginer (acum înalt de peste trei metri) se opreşte în cele din urmă în apropierea piscului. A patra noapte după ce se despărţise de Cucoaneş, naratorul se întoarce pentru a-i aduce gigantului unelte şi materiale, astfel încât să-şi poată construi un adăpost. Nu vine singur, ci însoţit de Lenora, logodnica inginerului, care se înspăimântă când Cucoaneş, înalt de 6-7 metri, surd şi incapabil să articuleze vreun cuvânt, încearcă să o sărute. Facultăţile sale intelectuale rămân însă intacte; chiar le scrie pe o tablă vizitatorilor că totul „e bine", arătându-le cerul, în vreme ce naratorul şi Lenora pleacă, salutându-l pe uriaş pentru ultima oară.

În săptămânile următoare sunt organizate patrule care să-l captureze viu sau mort. Martorii susţineau că uriaşul ar fi avut deja între 15 şi 30 de metri. Ieşea să se plimbe doar în timpul nopţii pentru a nu strivi pe cineva şi pentru a i se pierde urma. La sfârşitul lunii, câţiva declarară că l-ar fi văzut pe ţărmul Mării Negre, la nord de Constanţa, şi că ar fi intrat să înoate în mare. După care nu s-a mai aflat nimic despre el.

Contextul biografic şi întâmplarea care a reprezentat punctul de plecare al nuvelei, scrise la două luni după grava criză depresivă

provocată de pierderea soţiei sale, Nina, pot fi reconstituite pornind de la câteva pagini din *Jurnalul portughez,* în special de la nota datată „29 iulie 1944, la Lousã“, unde vorbeşte despre o viziune avută în perioada de „întunecare a minţii“ din timpul bolii soţiei. Iată citatul: „Imaginea care m-a obsedat înainte de a adormi, a[stă-]noapte: macranthropia unui tânăr. Creşte până la doisprezece metri. Nu mai aude sunetele oamenilor. Cum îşi ia iubita pe palmă şi, când îi şopteşte tragedia lui, fata se cutremură (îi vede gura, monstruoasă etc.). Izolarea lui definitivă într-o cabană făcută de el, în munte. Macranthropia – o formulă concretă şi pitorească a geniului şi a izolării sale definitive. Poate ar fi amuzant să scriu o poveste pe această temă.“[8]

În reevocarea visului cu ochii deschişi din jurnal, ca şi în incipitul nuvelei, apare termenul „macranthrop“, care nu este altceva decât denumirea grecească pentru „uriaş“ sau „gigant“, având o conotaţie precisă în terminologia specifică istoriei religiilor. „Macranthropul“ desemnează, în diverse mitologii ale lumii, figuri cosmogonice, cum ar fi, Puruşa în cea indiană, Gayomart în mitologia iraniană, Pangu sau Pan-ku în mitologia chineză, Ymir în cea germanică etc., toate întruchipând omul primordial din a cărui dezmembrare ar fi luat fiinţă feluritele părţi ale cosmosului. Nu este locul aici să reamintim, după cum s-a procedat adeseori,[9] numeroasele legende din folclorul european în care apar figuri de uriaşi şi uriaşe (de exemplu energica Oana din *Pe strada Mântuleasa*), cărora le sunt străine însă dimensiunea tragică şi valenţele cosmice ale lui Cucoaneş, care aproape că atinge cerul, iar apoi se cufundă în mare,

---

[8] Mircea Eliade, *Jurnalul portughez şi alte scrieri*, ediție îngrijită și prefațată de Sorin Alexandrescu, vol. I, Humanitas, București, 2006, p. 241, Cf. Notele din ianuarie 1945, pp. 302-305, unde vorbește despre circumstanţele scrierii povestirii, lungă de cincizeci și una de pagini, în formatul celor din *Jurnal.*

[9] Asupra motivelor folclorice împrumutate din literatura populară românească insistă mai ales Sorin Alexandrescu, „Dialectica fantasticului“, în Mircea Eliade, *La ţigănci și alte povestiri*, Editura pentru literatură, București, 1969, pp. XXXII-XLIX (XXXIX); Eugen Simion, „Mircea Eliade (1907-1986)“, în Id., *Scriitori români de azi*, vol. I, Litera Internațional, București-Chișinău, 2002, p. 240 și Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Tipo Moldova, Iași, 2009, pp. 174-177.

într-o tentativă de autoanulare, după cum, mai înainte, era pe punctul de a se contopi cu muntele, integrându-se astfel în natură.[10] De altfel, autorul însuşi este cel care evocă figurile cheie ale mitologiei greco-romane ce personifică hierofanii ale cerului (Zeus-Jupiter) şi ale mării (Poseidon-Neptun), înainte de episodul ultimei întâlniri a lui Cucoaneş cu Lenora şi personajul-narator.[11]

Pe de altă parte, tentaţia de a descoperi aspecte biografice sau autobiografice ascunse în faldurile unei naraţiuni deschise către paliere suprapuse realităţii prezente s-a manifestat, din păcate, şi în acest caz. Se obişnuieşte a se căuta posibile coincidenţe între evenimente ale vieţii personajului şi biografia autorului sau cea a unui apropiat al acestuia. Poate să surprindă faptul că doi savanţi remarcabili de origine română, ambii apropiaţi ai lui Eliade în ultima perioadă a existenţei sale, la Chicago, Ioan Petru Culianu (1950-1991), istoric al religiilor şi scriitor, respectiv Matei Călinescu (1934-2009), critic literar şi teoretician al literaturii, s-au lăsat atraşi de acest gen de hermeneutică superficială, propunând speculaţii fanteziste, greu de susţinut cu argumente solide şi care contrazic chiar anumite norme ale esteticii şi ale teoriei literare avizate.[12] Conform opiniei lui Culianu, Cucoaneş ar reprezenta, la modul alegoric, figura istorică a lui Corneliu Zelea Codreanu (1899-1938), pentru care Eliade nutrea, după cum se ştie, o anumită simpatie. Dincolo de similitudinile onomastice cu poreclele Coco şi Cuconu', pe care le primise conducătorul

---

[10] A. Popoacă-Giuran, *Mircea Eliade*, op. cit., p. 254, vorbeşte despre „regressus into matter". Cf. *ibid.*, pp. 299-300.

[11] „Când şi-a ridicat umerii din vale, părea Neptun înălţându-se printre talazuri. [...] Aşteptai să-l vezi ridicând tridentul neptunic sau asmuţind fulgerele, ca Jupiter", p. X.

[12] După cum scrie Mihail M. Bahtin, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 1988 (ediția originală 1979), p. 9: „Se citează pasaje cu pretenţia că ar avea un sens, în vreme ce unitatea eroului şi cea a autorului sunt cu totul ignorate; prin aceasta se ignoră chiar momentul esenţial: forma raportului cu evenimentul, felul în care acesta este trăit în contextul de ansamblu al vieţii şi lumii"; şi la p. 12, unde se subliniază că unitatea eroului e conferită de conştiinţa creatoare a autorului, care, la rândul său este „conştiinţa unei conştiinţe, mai exact o conştiinţă care înglobează conştiinţa eroului şi lumea sa". Marele critic de origine rusă respinge categoric confuzia între autorul-creator şi autorul-real,

Mişcării legionare de la opozanţii, respectiv de la susţinătorii săi, se face aluzie la înclinaţia lui Codreanu către o atitudine mistică, până-ntr-acolo încât ar fi lăsat uneori impresia că pierde contactul cu realitatea şi cu semenii; în plus, este menţionată şi împrejurarea în care acesta s-a refugiat în munţi, căutând scăpare din calea patrulelor de poliţie puse pe urmele sale de regele Carol al II-lea.[13] Analizând ipoteza lui Culianu, Matei Călinescu ajunge la concluzia că indiciile acestea sunt prea vagi pentru a confirma identificarea lui Cucoaneș cu Căpitanul – pentru a nu mai pune la socoteală evidenţa că din profilul celui dintâi lipsesc atât trăsăturile de lider carismatic, cât şi înclinaţia către retorica de tip naţionalist. Căutând o altă pistă de interpretare, criticul lansează ipoteza conform căreia Cucoaneș ar putea să reprezinte un „autoportret simbolic“ al autorului, care în vara lui 1944 a experimentat un soi de convertire mistică, urmare a unei viziuni hierofanic-extatice. Eliade ar fi înţeles, în consecinţă, că are o „chemare“, că ascensiunea sa spirituală l-a îndepărtat de lumea profană. Această interpretare este întărită prin invocarea megalomaniei şi narcisismului atribuite lui Eliade, care îl făceau să creadă că nu e niciodată înţeles, devenind aproape o „vox clamantis in deserto“ pentru conaţionalii săi din exil.[14] În realitate, în nota de jurnal din dreptul datei de 16 ianuarie 1944, Eliade scrie pur şi simplu: „Acum înţeleg sensul visului (acela pe care i-l dau eu povestirii): singularitatea omului ales de Dumnezeu sau de soartă, a geniului, a Sfântului, a «individului» (în sens kierkegardian), singurătatea sa absolută, incoruptibilă, blestemata sa incapacitate de

---

convins că această strategie ar putea conduce la neînţelegeri şi la distorsionarea caracterului măştilor auctoriale (*dramatis personae*), şi chiar la distorsionarea personalităţii autorului. Cf. Antonino Buttitta, „Dei del crepuscolo di Tommasi e altro“, *Storia, antropologia e scienze del linguaggio*, XXI, 2-3, 2016, pp. 9-20 (11-14).

[13] Ioan P. Culianu, *Mircea Eliade*, ediția a III-a revăzută și adăugită, Polirom, Iași, 2004, pp. 253-254.

[14] Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Polirom, Iași, 2002, pp. 75-79. La această interpretare aderă, folosindu-și talentul de critic literar în sprijinul unei teze ideologice, Moshe Idel, *Mircea Eliade: de la magie la mit*, Polirom, Iași, 2014, p. 151, n. 141.

a putea comunica cu semenii săi etc. Mă întreb dacă acest vis, pe care l-am avut în iulie […] nu cumva îmi prevestea însingurarea de acum."[15]

Foarte convingătoare, în schimb, atât din punct de vedere estetic, cât şi din perspectiva istoriei religiilor mi se pare formula sintetică prin care acelaşi critic surprinde esenţa nuvelei *Un om mare*: „simplă şi misterioasă parabolă, poate povestirea cea mai memorabilă a lui Eliade".[16] O parabolă literară, am adăuga noi, care, aidoma parabolelor religioase, poate fi citită şi trăită în multe feluri de către *lector in fabula*,[17] fără a fi în mod direct tributară unui context politico-istoric sau psihobiografic.

2. *Douăsprezece mii de capete de vite*

Această povestire a fost scrisă la Paris, în decembrie 1952, după cum precizează autorul, atât la finalul scrierii, cât şi mai târziu, în memoriile sale. Scriitorul şi soţia sa, Christinel, locuiau de la sfârşitul lunii noiembrie într-un apartament situat în *Rue de la Tour*, 62 bis, care le fusese pus la dispoziţie de soţii Delia şi René Laforgue pentru patru luni, pe durata vacanţei proprietarilor. Apartamentul avea cinci camere, printre care un salon care le părea uriaş celor obişnuiţi să trăiască şi să lucreze în camere de hotel. Povestea se petrece pe o stradă din Bucureşti în timpul celui de-al Doilea Război Mondial.

La jumătatea lunii mai a anului 1944, într-o zi neobişnuit de caldă, negustorul Iancu Gore, sosit în Bucureşti de la Piteşti, pentru a obţine o autorizaţie de export de la Ministerul de Finanţe, intră într-o cârciumă pentru a afla adresa exactă a locuinţei funcţionarului ministerial Păunescu,

---

[15] Mircea Eliade, *Jurnalul portughez*, op. cit., p. 302.

[16] M. Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade,* op. cit., p. 75.

[17] Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979, unde este evidenţiată interfaţa dintre autor şi cititor, element ce intervine în descifrarea mecanismelor generative ale operei înseşi. Aşadar cititorul devine – aproape fără să-şi dea seama – un veritabil hermeneut al operei. Cf. Eugen Simion, *Mircea Eliade. Nodurile şi semnele prozei*, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2011, p. 243.

situată undeva în apropiere. Gore îi dăduse mită respectivului funcţionar pentru ca acesta să-i înlesnească eliberarea unui permis de export pentru 12.000 de capete de vite. Cârciumarul îi spune lui Gore că Păunescu se mutase imediat după bombardamentul din 4 aprilie 1944, iar casa în care stătuse el nu mai era locuită. Gore iese din local şi reperează casa lui Păunescu pe strada Frumoasei, dar, sunând la uşă, nimeni nu-i răspunde. Alarmat de sunetul unei sirene ce anunţa bombardamente ale aviaţiei inamice, Gore fuge de-a lungul străzii, găsind în cele din urmă un adăpost antiaerian în care se mai aflau două doamne şi un domn, Madam Popovici, camerista Elisaveta şi un bătrân chiriaş, fost judecător ieşit la pensie. Cei trei continuă să sporovăiască, de parcă nici nu ar fi remarcat apariţia nou-sositului.

După încetarea alarmei, Gore iese din adăpost şi se întoarce la cârciuma pe care o părăsise cu o oră în urmă. Îi povesteşte cârciumarului scena la care asistase şi e consternat când află că vecinii lui Păunescu îşi pierduseră viaţa în timpul bombardamentului din 4 aprilie 1944, aşadar cu mai bine de 40 de zile în urmă, după ce o bombă distrusese adăpostul antiaerian în care se aflau. Perplex, însă convins că nu visase, Gore pune rămăşag pe o damigeană de ţuică şi promite să îi conducă până la casa în care locuiau cele două doamne şi în a cărei curte interioară se găsea adăpostul. Pornesc împreună, negustorul e dezorientat, nu mai recunoaşte zona pe care o străbătuse cu doar câteva minute mai devreme. Unul dintre însoţitori îi arată casa doamnei Popovici, care fusese avariată de explozia provocată de bomba ce căzuse peste refugiul antiaerian. Nevenindu-i să creadă ceea ce vede şi convins că tovarăşii săi se înşală, Gore încearcă să se întoarcă în stradă, dar, la strigătele muncitorilor, revine furios în local şi le plăteşte rămăşagul pierdut. În acel moment trece Ionică, un puşti pe care o femeie îl căuta de mai bine de o oră şi care dispăruse îndată după ce Gore auzise alarma antiaeriană.

Nu are prea mult sens să căutăm sursele de inspiraţie ale lui Eliade printre impresiile puternice provocate de bombardamentul din 1940, de la Londra sau în cine ştie ce legendă urbană, după cum nu prea are temei nici să interpretăm această povestire (cum de altfel s-a mai întâmplat), ca pe o alegorie a destinului tragic al României în timpul şi după cel de-al Doilea Război Mondial; nu are rost nici

să căutăm întrepătrunderi între planul sacru (aici absent: timpul cu care avem de-a face în acest caz nu este nicidecum cel sacru sau mitic)[18] şi cel al banalităţii cotidiene. Însă este în afara oricărui dubiu faptul că protagonistul traversează în decurs de câteva ore un soi de „breşă temporală“, ieşind din timpul liniar al istoriei, problemă asupra căreia Eliade insistase îndelung şi în eseul său *Mitul eternei reîntoarceri*, publicat doar cu trei ani mai devreme, mai precis în 1949. Gore este proiectat într-un trecut misterios şi neliniştitor, asistând fără să vrea la întâmplări care se petrecuseră demult şi la care este nevoit să asiste, tăcut şi neputincios: recunoaştem aici tocmai mecanismul după care funcţionează visul.[19] Transgresarea limitelor temporale este considerată, de altfel, de către Eliade dimensiunea comună ficţiunii şi mitului. Se poate descifra şi în această nuvelă, chiar dacă substanţial atenuată, o anume revoltă a scriitorului împotriva tiraniei timpului istoric, dorinţa de a urma alte ritmuri temporale decât cele cărora suntem nevoiţi să ne conformăm, speranţa că într-o zi ne vom elibera de presiunea exercitată de ritmul inexorabil al ceasornicului care dă măsura timpului capabil să distrugă şi să ucidă.

Spre deosebire de povestirile fantastice din perioada interbelică (în special *Domnişoara Christina* şi *Şarpele*), întâmplările ieşite din

---

[18] Eugen Simion şi Nicolae Manolescu, în opere de sinteză notorii: doi critici literari de prestigiu, dar care probabil nu sunt îndeajuns familiarizaţi cu istoria religiilor. La această interpretare pan-mistică aderă şi A. Popoacă-Giuran, *Mircea Eliade*, op. cit., pp. 105 şi 308-309; grotescă ni se pare tentativa de a considera adăpostul antiaerian un spaţiu iniţiatic, iar pe naivul şi rudimentarul Iancu Gore, tipul individului banal, desacralizat, incapabil să intuiască miracolul.

[19] Cf. Günther Spaltmann, „Authenticity and experience of time“, în *Myths and symbols. Studies in honor of Mircea Eliade*, op. cit., p. 378, care insistă, pe bună dreptate, asupra caracterului involuntar al tranziţiei temporale, dar interpretează reacţiile protagonistului într-un mod inadecvat. Gore este dezamăgit şi furios din pricina înşelătoriei funcţionarului escroc, a căldurii insuportabile şi a datoriei pe care trebuie să o plătească, nu din cauza mirajului la care a participat. Cf. Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Tipo Moldova, Iaşi, 2009, op. cit., pp. 156-158.

comun din nuvelele postbelice se petrec accidental, fără să fi fost provocate de forţe exterioare. Călătoria în timp a lui Gore rămâne inexplicabilă, nu are o cauză concretă: experienţa lui pare un joc absurd în care individul devine victima inocentă a ironiei destinului. Alunecarea personajului din prezent spre trecut şi înapoi se produce fără transgresarea graniţei dintre real şi ireal. Este reiterată, într-un fel, experienţa călătoriei celor trei orientalişti din *Nopţi la Serampore* şi cea a naratorului din *Secretul doctorului Honigberger*, care, după câteva luni, nu este recunoscut în casa doamnei Zerlendi, casa fiind în cele din urmă demolată, îngropând astfel sub dărâmăturile ei şi secretul proprietarilor.[20]

Mai mult, la fel ca în *Nopţi la Serampore*, personajele se împart în două categorii: cele care au participat efectiv la evenimente (negustorul de vite) şi cele care au luat cunoştinţă de ele indirect (muncitorii). Tocmai această diferenţă între două perspective opuse asupra aceleiaşi realităţi este cea care facilitează intruziunea elementului fantastic. Prin faptul că nu oferă o explicaţie raţională a întâmplărilor, Eliade aproape îşi constrânge cititorii să accepte posibilitatea existenţei simultane a două dimensiuni temporale diferite în care se mişcă aceleaşi personaje. De remarcat şi prezenţa unui „cod“ meteorologic, pe care îl vom regăsi mai târziu şi într-o altă nuvelă (*La ţigănci*). Trecerea protagonistului din domeniul realului în cel al fantasticului şi revenirea ulterioară în spaţiul real este semnalată printr-o modificare de temperatură: Gore simte căldura plăcută a lunii mai atunci când iese din bodegă, ca apoi, mergând pe stradă, să fie orbit de lumina puternică a soarelui, rătăcind ameţit, cu faţa acoperită de sudoare, pentru ca la final să redescopere răcoarea umedă din interiorul cârciumii. S-ar părea că fantasticul este anunţat de prezenţa căldurii, în vreme ce percepţia realului este asociată cu răcoarea.

[20] Despre asemănările dintre această nuvelă şi cele două din perioada interbelică, cf. Sorin Alexandrescu, „Dialectica fantasticului“, op. cit., p. XXXIX.