

GHEORGHE GLODEANU

**COORDONATE ALE IMAGINARULUI
ÎN OPERA LUI
MIRCEA ELIADE**

Ediție revăzută și adăugită

Galaxia Gutenberg
2026

CUPRINS

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI	5
MIRCEA ELIADE. REPERELE UNEI BIOGRAFII DE EXCEPȚIE	8
I. POETICA FANTASTICULUI.....	19
TEORETICIENI AI FANTASTICULUI	21
CONCEPTUL DE LITERATURĂ FANTASTICĂ	
LA MIRCEA ELIADE.....	47
PRECURSORI ȘI FILIAȚII	95
TIMP SACRU ȘI TIMP PROFAN.....	126
STĂPÂNIREA RITUALICĂ A TIMPULUI	135
EFFECTUL MAGIC AL MEMORIEI	144
CĂUTĂTORII PARADISULUI PIERDUT.....	165
IEȘIREA DIN TIMP CA ARTIFICIU FANTASTIC	189
ÎNTRE FANTASTIC ȘI SCIENCE-FICTION.....	210
ORFEU SAU FUNCȚIA RITUALICĂ A SPECTACOLULUI	232
THEATRUM MUNDI.....	268
REGIMUL DIURN ȘI REGIMUL NOCTURN AL IMAGINARULUI.....	294
PROIECȚII ÎN UNIVERSAL:	305
METAMORFOZELE TIMPULUI LA.....	305
JORGE LUIS BORGES ȘI MIRCEA ELIADE	305
II. MORFOLOGIA ROMANULUI EXISTENȚIAL.....	315
POETICA AUTENTICITĂȚII.....	317
ȘANTIER - UN „ROMAN INDIRECT”	321
ROMANUL ADOLESCENTULUI MIOP.....	326
MAITREYI.....	333
O FASCINANTĂ POVESTE DE DRAGOSTE	333
1. ÎN ARȘIȚA DRAGOSTEI. POEME PENTRU MIRCEA.....	337
2. CORESPONDENȚA MAITREYI DEVI – MAC	
LINSCOTT RICKETTS	351
NUNTĂ ÎN CER.....	385
ÎNTOARCEREA DIN RAI.....	391
HULIGANII	396
VIAȚĂ NOUĂ	401
DUBLA EXISTENȚĂ A LUI SPIRIDON V. VĂDASTRA	409
III. UN ROMAN TOTAL.....	421
NOAPTEA DE SÂNZIENE	423
NOTE	457
BIBLIOGRAFIE	472

TEORETICIENI AI FANTASTICULUI

Prin dificultatea de a o delimita cu exactitate, literatura fantastică poate fi comparată cu romanul sau cu poezia. După cum a relevat G. Călinescu în studiul intitulat *Universul poeziei*, aceasta (poezia) nu poate fi definită, ci suntem în măsură să spunem doar cum este ea. Același lucru este valabil, credem, și pentru fantastic, orice definiție riscând să devină de la bun început incompletă, neîncăpătoare, pentru faptul că, situându-se sub zodia lui Proteu, însușirea de bază a fantasticului o reprezintă varietatea, multitudinea de aspecte sub care el se poate manifesta. Pe cât de greu e de definit, pe atât de ușor e însă de recunoscut, căci, până și un cititor destul de puțin avizat reușește să îl identifice numai după câteva pagini. Este foarte simplu, prin urmare, să arătăm *cum* este literatura fantastică, dar nu ne prea vine la îndemână să spunem *ce* este ea. Și totuși, definițiile nu au întârziat să apară, unele, cum ar fi cele oferite de Tzvetan Todorov și de Roger Caillois, fiind repede asimilate și de critica literară românească. Deși aceste tentative sunt deosebit de ingenioase, ele rămân limitate, rezumarea la anumite aspecte – chiar dacă esențiale – fiind generată de însăși complexitatea fenomenului și de metamorfozele lui succesive de-a lungul timpului.

Încercând să stabilească principalele coordonate ale artei fantastice, Marcel Brion, unul dintre cercetătorii avizați ai problemei, insistă asupra caracterului proteic al „formelor în care neliniștea seculară a omului, hăituit de spaimă și de frică, a proiectat imaginile anxietății sale, încercând poate să se elibereze astfel de ele, și chiar, în anumite cazuri, să le «exorcizeze»”.¹ Multitudinea de aspecte pe care le îmbracă fantasticul îngreunează delimitarea lui exactă, făcând imposibilă emiterea unei definiții universal-valabile. Asemenea lui Roger Caillois, Marcel Brion consideră drept esențial în circumscrierea conceptului elementul terifiant, prezența unei angoase ce scandalizează imaginea noastră cotidiană asupra realității obiective. Traducând o stare de spirit specifică, o neliniște existențială, fantasticul se metamorfozează o dată cu evoluția societății, preluând mereu noi înfățișări. Este, de altfel, ceea ce explică viabilitatea fenomenului, permanenta lui actualitate.

Tot pe ideea de spaimă își clădește eșafodajul teoretic un alt interpret de marcă al fantasticului, René de Solier: „O parte însemnată a lumii imaginilor s-a născut fără doar și poate din ideea de teamă și de potrivnicie a elementelor, noaptea. Totul a iscat spaimă - totul pare a fi fost reprezentat. Omul a dat formă «demonilor săi», puterilor vrăjmașe.(...) Arta fantastică îngăduie surprinderea, parțială, a rețelei de terori, a anumitor urme ale unei stări pe care nu o pricepem bine - dar calea misterioasă unde teama ne pândește la tot pasul, precum scrie André Breton, nu poate fi contestată. Frica impune o lege, și orice înaintare, în acest domeniu, prin tenebre, se lovește de superstiții, de obstacole naturale, de focare; partea de lumină din depărtare reprezintă nădejdea; devine un centru ocult, iar întunericul rămâne ca un fel de lume dușmănoasă pe care căutăm să o ocolim”.² Înfățișarea agresivă pe care o îmbracă fantasticul s-ar datora „somniaului rațiunii”, absenței unei explicații logice în măsură să spulbere „monștrii tenebrelor”. După René de Solier, arta fantastică este generată de absența luminii, de regimul nocturn al imaginarului, ceea ce declanșează o perpetuă stare de nesiguranță.

Se pare că întâlnirea cu pictura a influențat în mod decisiv și opiniile unui alt cercetător al fantasticului, Roger Caillois. Dacă în artele plastice accentul este pus într-adevăr pe elementul terifiant, literatura aduce, prin însăși mijloacele sale diferite de expresie, o serie de aspecte inedite, fantasticul literar neputând fi redus la „povestirile de groază”. Accentul nu mai este pus exclusiv pe plămuierea unor imagini șocante, ci se deplasează înspre atmosferă, pe crearea unor stări de spirit insolite. Roger Caillois reușește să facă o foarte convingătoare delimitare între literatura fantastică și cele două frontiere ale sale, *feeria* și *literatura științifico-fantastică*. Adoptând însă fără discernământ cele spuse de criticul francez, riscăm să ne restrângem doar la unul din numeroasele aspecte ale fantasticului (chiar dacă acesta este, se pare, cel mai răspândit în literatura universală), și anume la *fantasticul terifiant*: „E important să distingem între aceste noțiuni apropiate și foarte des confundate. Feericul e un univers miraculos care i se suprapune lumii reale fără să-i pricinuiască vreo pagubă sau să-i distrugă coerența. Fantasticul, dimpotrivă, vădește o amenințare, o ruptură, o rupere insolită, aproape insuportabilă, în lumea reală”.³ Dacă în universul basmului supranaturalul nu îngrozește deoarece „face parte din ordinea lucrurilor”, constituie „însăși substanța universului, legea, climatul său”, în domeniul fantasticului manifestarea supranaturalului „apare ca o spăr-

„tură în coerența universului”.⁴ Miracolul nu mai este asimilat ordinii cosmice, ci reprezintă o agresiune ce amenință însăși stabilitatea lumii, „e imposibilul care survine pe neașteptate într-o lume de unde imposibilul e prin definiție izgonit”.⁵ Fantasticul se va găsi, prin urmare, în imediata vecinătate a realului, deoarece manifestarea lui presupune existența „unui univers perfect determinat, de unde se credea că misterul fusese izgonit pentru totdeauna”. Spre deosebire de iruperea brutală a insolitului în banalitatea cotidiană pe care se bazează fantasticul, ferea se situează de la bun început într-o metarealitate, unde prezența miracolelor nu scandalizează, ci face parte din însăși esența acestei lumi. „Jocul cu frica”, tentația spaimei apare – precizează Roger Caillois – „ca o compensație a excesului de raționalism”, ceea ce motivează manifestarea lui în literatura europeană o dată cu eflorescența romantismului. Potrivit cercetătorului francez, fantasticul presupune „o agresiune, o amenințare, distrugând stabilitatea unei lumi ale cărei legi erau până atunci socotite drept riguroase și imuabile”.⁶ Din cele enunțate decurge în mod absolut necesar prezența unei atmosfere de groază, dispariția elementului perturbator având drept consecință firească revenirea la „normal”, la obișnuit. Parcurgând cu atenție cunoscuta antologie de proză fantastică realizată de Roger Caillois, observăm că nici criticul francez nu a rămas consecvent cu propria lui definiție, creațiile selectate depășind sfera fantasticului terifiant. Mai mult, studiul său introductiv se dovedește lacunar, deoarece nu ne oferă nicio sugestie despre locul unde trebuie să plasăm o proză mitico-filosofică precum cea cultivată de Mircea Eliade. Atât studiul lui Roger Caillois cât și cel al lui Tzvetan Todorov, de altfel, pun un mare accent pe tehnica narativă și neglijează conținutul operelor, semnificațiile lor adânci. E destul ca într-o lume în care domnește ordinea să apară un factor puternic perturbator, în măsură să răstoarne legea impusă de tradiție, pentru ca acea narațiune să fie etichetată drept fantastică. Ordine, ruptură, revenire la ordine, iată cele trei momente ale oricărei scrieri fantastice, aceasta după definiția lui Caillois. Ce ne facem însă cu proza de meditație filosofică sau cu parodiile povestirilor cu strigoi, la fel de „fantastice” și ele ca și variantele lor „grave”? Fantasticul nu poate fi redus doar la aspectul lui terifiant, ar fi deci greșit și inoperant să aplicăm ingenioasa teorie a criticului francez la întreaga operă a lui Mircea Eliade.

Un cercetător de marcă al fenomenului, Tzvetan Todorov⁷, pune un mare accent pe ezitarea cititorului și a personajelor în privința naturii fenomenului perturbator. Dacă cititorul (sau personajul care trăiește

ezitarea) optează pentru o soluție rațională, atunci narațiunea intră în sfera straniului, dimpotrivă, dacă el acceptă o explicație supranaturală, se pătrunde în domeniul miraculosului. Fantasticul este deci identificat cu efemerul răgaz al ezitării cititorului și/sau a personajului (de cele mai multe ori reacțiile acestora se suprapun): „Așa cum am văzut, fantasticul nu durează decât doar atât cât ține ezitarea: ezitarea comună a personajului și a cititorului, aceștia fiind chemați să decidă dacă ceea ce percep ține sau nu de realitate, așa cum se înfățișează ea opiniei curen-te. La sfârșitul povestirii, cititorul, dacă nu personajul însuși ia o hotărâre, optează pentru o soluție sau pentru cealaltă și prin însuși acest fapt părăsește sfera fantasticului. Dacă el conchide că legile realității sunt neștirbite și că ele permit explicarea fenomenelor descrise înseamnă că, opera aparține unui alt gen: straniu. Dacă, din contră, el conchide că numai admitând noi legi ale naturii, fenomenul poate fi explicat, pă-trundem într-un alt gen, în sfera miraculosului”.⁸ Definit în raport cu *realul* și cu *imaginarul*, fantasticul îi apare lui Tzvetan Todorov drept „ezitarea cuiva care nu cunoaște legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural”.⁹ Punând un accent deosebit pe indecizia celui care trăiește un eveniment insolit, criticul de fapt insistă asupra fragilității fantasticului care, în felul acesta, apare incidental într-o anumită operă, fiind practic imposibilă manifestarea lui pe tot parcursul unei narațiuni, deoarece „încrederea absolută ca și totala ne-încredere ne scot dinlăuntrul hotarelor fantasticului; ceea ce-i dă viață este ezitarea”.¹⁰ Dintre condițiile necesare afirmării fantasticului, Tzve-tan Todorov enumeră trei, prima și ultima fiind obligatorii, iar cea de a doua facultativă. Este vorba mai întâi despre acceptarea de către cititor a convenției propuse de către prozator, în sensul considerării personaje-lor „drept o lume a ființelor vii astfel încât el să ezite între o explicație naturală și una supranaturală a evenimentelor evocate”. Cea de a doua clauză implică identificarea cititorului cu personajul-martor, cel care trăiește ezitarea. Ultima condiție îi pretinde lectorului adoptarea unei atitudini specifice față de text, adică „să refuze atât interpretarea alego-rică cât și pe cea poetică”.

În mod paradoxal, prin faptul că până la urmă se alege o soluție, cri-ticul de fapt neagă persistența fantasticului, susținând că el se transfor-mă fie în straniu, fie în miraculos, lucru cu care nu putem fi de acord. Aceasta pentru că există o serie de creații fantastice în care problema ezitării nu se pune deloc, cititorul acceptând de la bun început con-venția propusă de către scriitor, oricât de neobișnuită ar fi aceasta. Este

vorba, în primul rând, de creațiile filosofice sau de cele care prelucrează mituri străvechi, dar am putea aminti și celebra poveste cu strigoi a lui Mircea Eliade, *Domnișoara Christina*, aparținând unui fantastic folcloric autohton. Pe de altă parte, există și narațiuni în care demitizarea din final (echivalentă cu sugerarea unei explicații raționale privind natura întâmplărilor extraordinare) distruge atmosfera creată cu migală de către prozator, ceea ce duce nu numai la subminarea efectului fantastic, ci a întregii narațiuni. În literatura română, cazul lui Ion Agârbiceanu cu povestirile sale inspirate din mitologia Apusenilor rămâne elocvent. Cele mai reușite creații fantastice sunt cele care au un final deschis, în care cititorului nu i se oferă nici o explicație logică, rațională, nici una supranaturală, păstrându-se astfel ambiguitatea textului. Dincolo de limitele ei, lucrarea lui Tzvetan Todorov se impune ca o operă de referință în interpretarea conceptului de literatură fantastică. Teoreticianul literar are meritul de a fi atras atenția asupra existenței unui „gen” fantastic, pe care încearcă să îl definească stabilindu-i diferențele specifice față de basm (alegorie) și poezie.

Tot asupra efectului terifiant insistă și alți cercetători ai problemei precum P.-G. Castex, Louis Vax, Marcel Schneider sau H. P. Lovecraft, citați și în cartea lui Tzvetan Todorov. P.-G. Castex, de exemplu, în *Le conte fantastique en France* (Paris, José Corti, 1951) consideră fantasticul drept „o irumpere brutală a misterului în cadrul vieții reale”. Pentru Louis Vax (*L'Art et la Littérature fantastique*, Paris, P.U.F., col. „Que sais-je?”, 1960) povestirea fantastică „vrea să ne prezinte niște oameni asemenea nouă, locuitori ai lumii reale în care ne aflăm și noi, azvârlîți dintr-o dată în inima inexplicabilului”. Pornind de la examinarea unor experiențe estetice comune, aceste definiții par să se repete una pe cealaltă, relevând cel mult nuanțe inedite ale problemei, dar trădând aceleași „limite ale interpretării”. Fără a nega rolul acestor teorii, nu putem neglija faptul că, deși apare adesea, spaima, teroarea nu reprezintă condiții obligatorii ale manifestării fantasticului. Fenomenul este mult mai complex decât reiese din aceste teoretizări destul de vulnerabile datorită caracterului lor unilateral. Definiția „ideală” a fantasticului încă nu a fost găsită și e puțin probabil să se găsească vreodată una în măsură să-l circumscrie sub toate aspectele sale. Motivele trebuie căutate în caracterul deschis și proteic al genului, trăsături ce îl apropie de extraordinara capacitate de metamorfoză a romanului. Fapt cert, o mai atentă investigare din partea cercetătorilor din Occi-

dent a particularităților fantasticului oriental sau a celui de tip latino-american ar fi nuanțat sensibil conceptul.

Adoptând definiția lui P.-G. Castex, Marcel Schneider insistă în *La littérature fantastique en France* (Fayard, 1964) asupra explorării psihicului uman și relevă legăturile fantasticului cu imaginarul: „Fantasticul explorează spațiul lăuntric; el este legat de imaginație, de angoasa de a trăi și de speranța izbăvirii”. În viziunea criticului, identificarea povestirilor fantastice cu narațiunile despre fanteome, vampiri și strigoi constituie o prejudecată moștenită de la romantism, când o asemenea perspectivă circumscria destul de bine opera unui scriitor de talia lui E.T.A. Hoffmann, socotit creatorul genului. Meritul lui Marcel Schneider constă în faptul că, spre deosebire de Roger Caillois, el nu reduce fantasticul la aspectul său terifiant, la povestirile cu strigoi, ci insistă asupra caracterului său interior, psihologic: „În mod esențial interior și psihologic fantasticul nu se confundă cu fabulația convențională a narațiunii mitologice sau a feeriilor, care implică o derută a spiritului. El se caracterizează dimpotrivă printr-o intruziune brutală a misterului în cadrul vieții reale; el este legat în general de stările morbide ale conștiinței care, în fenomenele de coșmar și de delir proiectează în fața ei imagini ale angoaselor sau ale terorilor sale”.

Cunoscut drept unul dintre cei mai importanți autori de literatură fantastică, Howard Phillips Lovecraft este și un bun teoretician al genului. Scriitorul a consacrat o lucrare supranaturalului în literatură¹¹, unde insistă asupra rolului esențial al creării unei atmosfere specifice. Nu contează atât intriga cu structura și mecanismele ei, cât intensitatea tensiunii emoționale pe care ea o provoacă. Acesta este motivul care face din sentimentul de frică sau spaimă resimțit de către cititor criteriul esențial al delimitării fantasticului. Vorbind despre *Nașterea povestirii fantastice*, Lovecraft relevă faptul că „deși îndemnul și atmosfera spre literatura fantastică sunt vechi de când lumea, ca gen literar trebuie să recunoaștem că nu este decât copilul secolului XVIII”. Scriitorul remarcă fascinația exercitată din cele mai vechi timpuri de tot ce este mistic și morbid, frica, îngrozitorul și macabru formând datele esențiale ale problemei deja la pionierii genului. Moștenirea unor epoci precum Evul Mediu sau Renașterea generează apariția unor mituri și legende care vor alimenta repertoriul literaturii fantastice. Lovecraft distinge un lucru esențial, și anume distanța existentă între fantasticul occidental și cel de tip oriental. Dacă în tradiția Europei apusene literatura fantastică se bazează pe efectul de spaimă dozat în mod savant de către

scriitor, în Orient, el a evoluat pe o altă cale, „devenind încetul cu încetul o superbă și fascinantă melodie plină de culoare și poezie, depășind aproape orice spaimă prin strălucirea fanteziei imaginative”.

O perspectivă interesantă asupra literaturii fantastice din secolul XX ne oferă Jean-Baptiste Baronian în lucrarea intitulată *Un nouveau fantastique* (1977).¹² Intenția criticului belgian este aceea de a circumscrie condiția literaturii fantastice de azi și de a-i releva principalele metamorfoze. El tinde să demonstreze faptul că literatura fantastică nu numai că există, dar, în zilele noastre, ea are o arhitectură singulară și o tematică sensibil diferită de tot ceea ce a existat înainte, îndeosebi de marea tradiție romantică. Proza onirică a cunoscut o serie de metamorfoze succesive și evoluează fără încetare, îndepărtându-se de schemele narative întâlnite la autorii de referință ai genului ca Poe, Hoffmann, Gautier, Gogol sau Maupassant. Sub influența unor scriitori ca Henry James, Robert Louis Stevenson, Franz Kafka, o dată cu scriitorii moderni de limbă germană, cu Bulgakov și curentul rus din secolul XX, cu Borges, Cortazar, Calvino și mulți alții, ea și-a schimbat profund înfățișarea, fără să-și piardă însă originalitatea sau identitatea prin interferențele ce au loc, de exemplu, cu literatura S.F. Studiul lui J.-B. Baronian trasează principalele coordonate ale acestei evoluții și demonstrează că fantasticul evoluează pe noi direcții, constituind atât una din cele mai înalte manifestări ale literaturii, cât și una din cele mai imperioase necesități ale omului. Poate niciodată nevoia de fantastic nu a fost atât de acută ca în prezent, afirmă criticul, ideea actualității literaturii fantastice fiind susținută, în mod fervent, și de Mircea Eliade. Am putea afirma că literatura fantastică se schimbă o dată cu lumea pe care ea o reflectă. Temele tradiționale au fost abandonate pentru a se lansa, cu alte efecte și alte procedee narative, o nouă interogație asupra condiției umane și a existenței cotidiene. Scriitorul de azi creează, cu un instrumentar adecvat (o nouă psihologie și o nouă scriitură, conforme unei gândiri și unor realități moderne), o nouă literatură fantastică. Baronian observă că cititorul a fost obișnuit să asimileze fantasticul cu o serie de noțiuni sau de arhetipuri în afara cărora el nu ar putea exista. Cu alte cuvinte, mulți nu văd fantasticul decât prin intermediul unora din însușirile sale și nu prin ceea ce îl determină în mod fundamental. Pentru unii exegeți, simpla prezență a unor teme se dovedește suficientă pentru ca opera respectivă să fie inclusă în categoria fantasticului. Criticul nu este de acord cu grila propusă de către Roger Caillois, operațională în măsura în care ea este aplicată la textele clasice, dar care