



Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
„Lucian Blaga” University from Sibiu, Faculty for Letters and Arts

Mitologii nominale în fantasticul de tip *call*

Nominal Mythologies in the Fantastic of the “Call” Type

The idea of the study results from the adoption of the etymo-mythological point of view, based on the axiomatic belief regarding the transparency of the both common and proper names; more exactly, the thesis of this study applied on Mircea Eliade's short stories states that each name of every character represents an etymological confirmation of the respective work's idea. The main examples subsequently analyzed are the theophanical machranthropos from “A Great Man”, Saint Dmitri from “A 14-Year Old Potography”, or the common narcissistic individual Iancu Gore, name whose power effects act as a boomerang. The conclusions of these analytical exercises prove the adequation between the secret or latent implications and derivations of the character's name/surname and his/her nature and function within the narrative's fictional universe, inherently validating the etymo-mythological approach of Eliade's works.

Keywords: etymo-mythology, fantastic, desacralization, semiotics, name transparency

Institution's address: Bd-ul Victoriei, nr. 5-7, Sibiu, 550024, România, tel: +40-(269) 21.55.56, fax: +40-(269) 21.27.07, e-mail: litere@ulbsibiu.ro, web: <http://litere.ulbsibiu.ro>

Personal e-mail: cristinamonicabors@yahoo.com

In câteva articole precedente destinate analizei numelor personajelor eliadești, vorbeam de o motivare internă realizată în interiorul sistemului lingvistic, prin trimitere la monemele lexicale care alcătuiesc numele/semnul lingvistic¹. În felul acesta, datorită caracterului motivat al numelui, personajul este plasat într-un univers original, aflat sub semnul semnificativului, inteligibilului și al adevărului; numele au funcție de identificare și de evocare, convertind înțelesul lingvistic denotativ în înțeles logic, argumentativ și sensul în semnificație de gradul al doilea, în sensul că “desemnata din planul real este absorbită de arhetip. Numele devine un argument al logicii povestirii și desemnează funcțiile personajelor, împlinind în text condițiile aristotelice ale verosimilului și necesarului”².

Pornind de la funcția cel mai greu de explicat, aceea de a fi valabil ca nume propriu³, aceste etimomitologii⁴ sau „mituri” ale cuvintelor (în interpretarea dată de C. Noica dialogului

platonician, *Cratylus*) sunt definite ca soluții de *ars combinatoria*, de *temura* (de la *Temura*, în esoterismul iudaic, știința permutațiilor și a combinațiilor de litere), destinate a curăți numele derivate de balastul propriei lor derivări. Departe de a considera etimologiile platoniciene drept un simplu joc lingvistic, așa cum fac cei mai mulți comentatori (cauza fiind identificată în „ruptura de nivel” dintre înțelegerea platoniciană a limbii și gândirea lingvistică de azi), A. Pleșu pornește de la însuși semantismul numelor lui Cratylus și al lui Socrate (*krátos*, *kratis*, putere, tărie, capacitate de a domina; *krás*, *kratós*, cap, vârf de munte, limită, extremitate, limbajul fiind căutat la limita lui și dincolo de ea) - omofonia a fost sesizată și de G. Genette, care vorbea de „socratylisme” - indiciu că ne aflăm în fața unei vorbiri „în care cuvintele sunt tatonate nu atât pe linia semnificației lor curente, ci pe linia <puterii> lor intime, a forței, complex stratificate, pe care ele o conțin, chiar dacă au uitat-o. Nu cu <etimologii> ne întâlnim aici, ci cu încercarea lui Platon de a contempla limba ca pe o kratofanie (...) Limba originală e kratofanie,

după cum numele <originar> (ónoma) e ființă (ón), înainte de a fi „sens” (nóema)⁵. Analiza semică a numelor proprii trimite tot la dialogul platonician; Platon caută rădăcinile cuvintelor, „numele primitive” instituite de nomothet/onomaturg („nomothétes”, „onomatoórgos”, „demiourgns onomáton”, „ta onómata poion”, „onomastikós”), nume despre care nu se știe nimic și care apoi au fost *corupte prin uz*, „derivate”. Dacă primele sunt date de zei, având ca specificitate motivația, inaccesibilă naturii umane, numele derivate sunt date de oameni, iar în lumea lor domnește arbitrarul lingvistic; discursul platonician tinde spre o limbă alcătuită numai din „nume primitive”, „numele derivate” fiind rezultatul limbii de azi care „a întors” cuvintele, a răsturnat sensul auroral al cuvintelor, mutând accentul de pe adevărat pe eufonic⁶. Cuvintele derivate, însă, au încărcătura pragmatică, arată spre realitate, spre natura lucrurilor, sunt indici sau semne indiciale (Ch. Peirce)⁷.

În studiul care urmează am încercat o analiză a numelor proprii în ciclul de tip *call*, teoretizat de I.P.Culianu ca „alunecarea” planurilor temporale, discontinuitatea timpului și de o nouă tipologie a personajului eliadesc, cu o altă atitudine și un alt mod de a se raporta la lume: își face apariția „idiotul”; termenul este pur descriptiv, fără conotație peiorativă, corespunzând unei noi estetici și unei modalități noi prin care sacrul se dezvăluie în lumea modernă. Astfel că, dacă în ciclul indian, personajul eliadesc era un „specialist al sacrului” în grupajul de nuvele publicate în 1963, „specialistul” este înlocuit de „idiot” care persistă și în cel de al treilea ciclu, „al spectacolului și al criptografiei”⁸.

Cu privire la același grupaj de nuvele, Eugen Simion, caracterizându-le „prin unitate de stil și de atmosferă” și, deși „programatic «mediocre» ca limbaj” ilustrând „mai bine decât altele originalitatea fantasticului eliadesc”, observă același „maniheism”, clasificând personajele în: 1. cei care *știu*, dar nu spun (fostul marinar Beldiman, Brânduș, Dumitru, Gavrilesco) și 2. cei care *nu cred*, agenți ai istoriei profane (Agripina, căpitanul Lopată, intelectualii snobi și existențialiști din *O fotografie veche de 14 ani*)⁹. Ștefan Borbely distinge două tipologii personale¹⁰: a celor care vorbesc întruna, generând imagini sau mituri (și exemplul clasic este, evident, Zaharia Fărâma) și tipologia celor care nu înțeleg ce anume se întâmplă cu ei, „idiotul” sau „aiuritul”, abulicul candidat ratat în proba inițierii, tipologie care îl include și pe Eusebiu Damian din *Nouăsprezece trandafiri*.

1. 1. *Un om mare*: macrantropul teofanic; teroarea sacră; geografia sacră; originea sacră

Din categoria fantasticului anticipativ, nuvela *Un om mare* abordează „un lucru pe care nu-l înțelege nimeni și care te scoate din rândul oamenilor”¹¹, fenomenul macranthropiei, definit drept „o formulă concretă și pitorească a geniului și a izolării sale definitive”. Eliade redă imaginea macranthropiei unui tânăr care „crește până la doisprezece metri. Nu mai aude sunetele oamenilor. Cum își ia iubita pe palmă și, când îi șoptește tragedia lui, fata se cutremură (îi vede gura, monstruoasă etc.). Izolarea lui definitivă într-o cabană făcută de el, în munte”¹².

Cel care trăiește această experiență limită este Eugen Cucoaneș, un fost coleg al naratorului, inginer cu o existență liniștită care nu vrea sub nicio formă să iasă din aurita lui mediocritate și pe care îl sperie sentimentul că e un ales: „Pe mine mă interesează un singur lucru: să fiu ca înainte. Nu vreau să mă singularizez! Nu vreau să mi se întâmple mie lucruri extraordinare! Să se întâmple asta celor care *le vor* și *le caută*”¹³. Cazul unic „nu numai în analele medicinei... ci chiar pentru capacitatea de înțelegere a științei moderne” pe care Eliade îl va relua în *Tinerete fără de tinerețe... se explică aici prin faptul că personajul principal posedă o glandă dispărută în pleistocen*” pe care mamiferele doar ar fi încercat-o și apoi ar fi abandonat-o pentru că mai mult le încurca¹⁴; așadar specifică naturii umane. Mitologia și tipologia macrantropului, pe care naratorul o are în vedere mai apoi în *Pe strada Mântuleasa...* („uriașii jidovi” etc.), semnifică o depășire a „condiției umane”, trecerea la un „alt model ontologic”; „personajul stă sub semnul nostalgiei de a *mai fi*”¹⁵. În acest sens, o serie de indicii se constituie în semne care avertizează lectorul: „în liceu se tot plângea că va rămâne scund”¹⁶, „Asta înseamnă că ai să ajungi un „om mare”¹⁷, „cresc înainte, cresc mereu, crește-mi-ar numele de nu s-ar mai auzi”¹⁸, „pentru mama-natură, nimic nu-i imposibil”¹⁹.

Ritmul neobișnuit de rapid cu care crește Cucoaneș, transformându-l într-un uriaș, îl determină să dispară în munți. Alegerea nu este întâmplătoare, autorul circumscriind elementele unei geografii sacre, în care - spune Dan Botta citat de Eliade în *Memoriile sale* - pe plaiurile și munții aceștia oamenii întâlneau pe Apollo și Dionysos, pe Orfeu și Zamolxis. Bucegi unde evadează uriașul constituie mito-geografia adolescenței lui Eliade („munții Bucegi, de care mă îndrăgostisem din adolescență și care îmi amintisem de atâtea ori în Himalaya”), dar și o geografie simbolică

(asimilați fiind munților cosmici) în care definitorii sunt corespondențele, omologia dintre cer și pământ, iar, pe de altă parte, în conștiința arhaică, ascensiunea unui munte are sensul trecerii în celălalt tărâm, muntele fiind un simbol al realității absolute. Plecarea lui se întâmplă „la două după-amiază”, ora șamanilor (v. analiza la *Pe strada Mântuleasa...*), ora posibilei transcenderi într-o lume în afara istoriei. Cucoaneș pleacă având complicitatea naratorului prieten pentru a putea vedea limitele macrantropiei sale. Fantasticul nu mai reprezintă aici o „intruziune violentă în teritoriul normalității”, ci „o permanență în datul real, el dublează pur și simplu realitatea. Prozatorul îl concepe nu ca pe o pătrundere secvențială și temporară în real, în acceptarea căreia lectorul va ezita continuu, ci ca o sincronizare perfectă cu realul ce apare firească cititorului”²⁰

Dezechilibrul biologic pe care îl trăiește Cucoaneș înseamnă pierderea unor nevoi fiziologice, ca foamea, și a capacității de a percepe sunetele umane; compensatoriu, aude *altceva*, „lucruri stranii”, ceva care bate „ca un puls”, are impresia că i s-au „schimbat simțurile”, „nu-și schimbă numai statura, își schimbă și firea: îi aude pe zei vorbind. Dar ce spun ei? Noi, cei de jos, nu mai înțelegem zgomotul care îi iese din gură...”²¹, așadar reușește să comunice cu miticul, fără a putea transmite lumii comune. Folosind termenii lui Sorin Alexandrescu aplicați povestirii *La umbra unui crin*, Cucoaneș, aflat în postura preaplinului semiotic, percepe semnificatul sacru, dar nu îl poate numi. Sacrul nu poate fi tradus în limbaj profan. Limbajul lui Cucoaneș este limbajul auroral, de aceea comunicarea cu umanul s-a încheiat; sunetele pe care povestitorul le aude au un „caracter onomatopeic”²²: „transcriu de altfel cu totul aproximativ sunetele pe care le auzeam”, așa cum cu aproximație pot fi redată, în semne alfabetice „ciocănitul într-o ușă, spargerea unui cristal, căderea unei bombe”²³. În preajma prietenului său uriaș naratorul simte o „teroare sacră”, deoarece Cucoaneș are „aerul unui profet de spaimă apocaliptică”²⁴. Pierderea limbajului articulat, imaginea sacră de „Neptun înălțându-se printre talazuri”, ca și „o stranie mirare care te scotea din timp, proiectându-le într-o auroră mitologică”, „limba de balaur”, figura transformată „în teofanie”²⁵ scot definitiv personajul din lumea comună, integrându-l generoasei mame-naturi. Întrebările pe care i le adresează omul obișnuit reprezentat prin povestitorul prieten, despre existența lui Dumnezeu, despre viața de după moarte, „Spune-ne ceva! Învață-ne!...” se rezumă în întrebarea finală: „ce este acolo?”. Răspunsul lui

Cucoaneș: „*Totul este*”²⁶ redă prin acest verb de existență revelația ontofanic-universală²⁷. Deoarece cuvintele își pierd semnificațiile, Cucoaneș va recurge la semne și simboluri²⁸ ca în episodul înmânării ramurilor înverzite prietenului-narator, logodnicei și șoferului. Episodul este cu atât mai semnificativ cu cât creanga verde este un simbol al victoriei vieții și a iubirii²⁹. Frenezia lui Cucoaneș în noua sa condiție – E bine! – este de esență dionisiacă; el are revelația bruscă a tainelor ultime³⁰.

În ultimele două apariții soarele îl lovește deasupra „ca pe un munte”³¹, apoi ultima oară când îl întâlnește îi dă impresia unei apariții de sfârșit de lume ”argintat în bătaia lunii”³², o zeitățe lunară, o forță a naturii.

Numele personajului principal a avut, înainte de toate, o interpretare strict biografică: I. P. Culiuanu considera nuvela o alegorie care îl are ca obiect pe Corneliu Zelea Codreanu, evidentă chiar în numele personajului, *Cucoaneș* „cel retras în considerațiile-i mistice până la pierderea simțului realității – a celei de toate zilele (lui Codreanu i se spunea *Coco* de către adversari și *Cuconu*’ de către țărani)”³³. În ciuda unor aluzii posibile la Codreanu (creșterea vertiginoasă și fără motiv a lui Cucoaneș, la București, în iulie 1933, din ce în ce mai mare față de lumea de pitici în care trăiește posibila echivalare a profesorului de medicină cu profesorul de metafizică, Nae Ionescu etc. Numele Codreanu are evidente sugestii metaforico-poetice, etimonul *codru* se explică în text în episodul pierderii vocii – ca atribut uman – a lui Cucoaneș: sunetele pe care le scoate nu mai au nimic omenesc, semănând cu „exploziile infra-fonice, cu șuierul, șoaptele și gemetele familiare în lumea naturală”³⁴, „râsul lui e cu totul schimbat, începând să nu mai semene a râs omenesc, căpătase o rezonanță ciudată, de copac care trosnește, de pădure îndoită de vânt”³⁵). Matei Călinescu respinge această teză, considerând aluziile prea vagi și alegoria Cucoaneș-Codreanu lipsită de confirmări în vreuna din scrierile lui Eliade (memorii, jurnale, publicistică etc.). Rămâne, în schimb, posibilă o interpretare prin grila unor teme și idei recurente în proza lui Eliade, povestea putând fi citită fără referință la evenimente istorice, deoarece „geniul transcende istoria”. Cucoaneș este un *élu*, „un chemat împotriva voinței sale, o țintă individuală a miraculosului”. Tânăr și „mulțumit cu anonimatul său”, este lovit pe neașteptate de macranthropie, metaforă a „chemării profetice”. Mesajul lui Cucoaneș, deciptat cu greu de povestitor, <vox clamantis in deserto> se referă la inutilitatea profesiilor sale. Posibila identificarea cu Eliade „într-o încercare de autoportret simbolic” ar

aproxima alegoric o cotitură interioară, urmare a unei conversiuni mistice sau a unei puternice epifanii în vara anului 1933. În astfel de condiții, eroul s-ar fi retras în el însuși, în munții din suflet, în sinele sau inconștientul său jungian, reprezentându-și drama „chemării”. Această interpretare ar fi întărită de anumite trăsături narcisiste ale personalității lui Eliade și ar fi compatibilă cu sentimentul său că a fost mereu greșit înțeles sau obiectul unor speculații senzationalist-jurnalistice care l-au forțat să devină o *vox clamantis in deserto*, adică în exil.³⁶ (Lucrul este confirmat de însemnarea lui Eliade din ianuarie 1945, unde sensul nuvelei este „singularizarea omului ales de Dumnezeu sau de soartă, a geniului, a sfântului, a <individului> (în sens kierkegaardian), singurătatea lui absolută, incoruptibilă, incapacitatea lui blestemată de a comunica cu semenii”³⁷).

Această grilă de interpretare permite înțelegerea numelui personajului principal ca un „nume generic cu conotații aristocratic-boierești și de basm, într-o ordine pur-spirituală - derivație posibilă de la *coconaș-cuconaș*”. (În Dicționarul lui Candrea se subliniază că, până în anii 1930, sensul acesta se păstra <încă în limba basmelor și în unele regiuni>.) Cele două lumi care se ciocnesc și se întrepătrund neașteptat (conform regulii generale a genului fantastic) ar fi lumea modernă cotidiană a Bucureștiului și lumea basmului și totodată a naturii (mitizate): metaforele silvestre - sonore, vizuale - ar decurge firesc din logica internă asociativă a povestirii și n-ar avea, decât prin coincidență, o legătură cu nume sau pseudonime istorice.³⁸ Am putea adăuga faptul că procedeul este dublat prin semnificația prenumelui, *Eugen*, al cărui sens originar este „de neam bun, nobil”, conferind celui ales o origine sacră; Eugenios se încadrează într-o largă serie de antroponime, cunoscute la multe popoare vechi, care se refereau inițial la originea nobilă a purtătorului.³⁹

Numele Lenorei trimite la o altă logodnică părăsită de cel pe care îl iubește, dar care aparține unei lumi iremediabil opuse; dacă în balada lui Bürger lumile opuneau viul mortului, aici normalul, comunul se opune miticului. Episodul determinant este reacția de groază a Lenorei la încercarea uriașului de a o îmbrățișa, reacție care revelează amândurora diferența ireconciliabilă a lumilor lor, eșecul dialogului dintre lumile incompatibile.

2. 2. Douăsprezece sau șase mii de capete de vită?

În *Douăsprezece mii de capete de vită*, numele

personajului este un hipocoristic desacralizat al lui *Grigore*, a cărui semnificație era clară pentru lumea greacă postclasică: verbul *gregoréo* însemna „sunt complet treaz”, *egrégora* „m-am trezit, veghez”, iar forma adjectivală are sensul „treaz”, fie în accepția concretă de „sculat din somn”, fie în aceea figurată, „cu mintea trează, activ” (ngr. *Grégoros* „rapid, jute”)⁴⁰. Numele aduce în discuție două probleme. În primul rând, semnificația numelui referă la experiența ieșirii din profan pe care o trăiește individul fără a ști ce a fost real în experiența sa și trimite, în același timp, la teme gnostice (somnia, ignoranța etc. v. mai jos). În al doilea rând folosirea voit banalei variantei hipocoristice, *Gore*, care desemnează individul obișnuit, banal corespunde teoriei eliadești a sacralului camuflat în profan. Eliade alege deliberat individul comun, cu atribute asemănătoare eroului caragialian (dorință patologică de comunicare, de a mărturisi oricui ce i s-a întâmplat, graba/mistica deplasării, faptul că se ține de cuvânt, deși într-un alt plan decât cel pe care îl prevăzuse etc.)⁴¹. Orgoliul cu care își clamează numele, natura narcisistă („Eu sunt Gore...Iancu Gore, om de încredere și de viitor”⁴², „Ai să mai auzi dumneata de mine, îi spuse. Ai să mai auzi de Iancu Gore.”⁴³, „Unu-i Gore, Iancu Gore!”⁴⁴, „nimeni nu se joacă cu Iancu Gore”⁴⁵, „vino la Pitești, ca să-ți spună lumea cine e Iancu Gore”⁴⁶), sentimentul că stăpânește timpul (simbolizat prin impresionantul ceas de aur al țarului, ceas cumpărat de Gore de la Odesa și expus ostentativ), toate acestea în opoziție cu originea umilă, sunt trăsăturile „idiotului” din fantasticul eliadesc de tip *call* (cel pentru care fantasticul este o ademenire, o chemare, spre deosebire de fantasticul de tip *quest*, căutare, pe care-l regăsim în *Secretul dr. Honigberger*⁴⁷). Iancu Gore din Pitești, venit la București pentru a rezolva o afacere de patruzeci de milioane - „domnul Păunescu de la Finanțe” l-a escrocat de trei milioane, și, profitând de bombardamentul din 4 aprilie, a dispărut din București - trăiește experiența reîntoarcerii în timp, la episodul bombardamentului. Sunetul „neverosimil” al sirenei marchează trecerea în teritoriul Irealului, traducând un anumit tip de fantastic specific nuvelor postbelice⁴⁸: lumea Irealului nu este percepută ca diferită de cea a Realului, ci ca „un singur *continuum*, prin care se trece liber, nestânjenit, în ambele direcții (...) Gore trece din prezent în trecut”. Gore intră în pivnița-subsol cu rol de adăpost antiaerian, unde întâlnește pe madam Popovici, cu servitoarea ei Elisaveta și un bătrân judecător, chiriaș al doamnei Popovici. Așa cum afirmă Gh. Glodeanu⁴⁹, jocul naratorului, care îl induce în eroare pe cititor, făcându-l să

creadă că Iancu Gore intră în dialog cu aceste personaje, se datorează potrivirii insolite rezultate din subiectul comun dezbătut. Eliade recurge la tehnica universurilor paralele care se suprapun sau se substituie reciproc; Iancu Gore trăiește o dereglare a planurilor temporale în care “totul este verosimil, dar neconcordanț”⁵⁰ și de aici discrepanța dintre imaginea pe care și-o cultivă cu mândrie: “Voi nu știți cine e Iancu Gore... N-ați auzit de Iancu Gore, om de încredere și de viitor... Dar o să auziți, adăugă. O să auziți de Iancu Gore.”⁵¹ și imaginea sa în ochii celorlalți atunci când râd de “nebunia” lui. Tehnica lui Eliade, care devine evidentă abia după consumarea episodului din adăpostul antiaerian și care dezvăluie o particularitate absconsă a narațiunii, revelând “condiția ontologică a celor trei personaje” este aceea că bătrânul și femeile vorbesc doar între ei⁵². Astfel, Gore salută, dar nimeni nu îi răspunde la salut, în timp ce bătrânul le spune că este doar un exercițiu aerian. Gore salută dând de mai multe ori din cap, își cere voie să se așeze pe bancă, dar nimeni nu-i răspunde. La următoarea intervenție, când le povestește despre afacerile sale, “parcă nimeni nu l-ar fi ascultat”⁵³. La afirmația că avioanele trec mai departe, spre Ploiești, “nu-i răspunse nimeni”⁵⁴. Când se laudă cu ceasul împărțescumpărat de la Odessa, “bătrânul, care parcă nici nu-l auzise, se adresa doamnei”⁵⁵, iar când îl întreabă pe bătrânul judecător dacă îl cunoaște pe Păunescu, acesta “se mulțumi să ridice din umeri, fără să-l privească”⁵⁶. La sfârșit când Gore îi asigură că, de fapt, n-a fost bombardament, ci un exercițiu aerian care a luat sfârșit, “nimeni nu se hotărâ să-i răspundă”⁵⁷. Adăpostul, “teritoriu al morții” cu non-umanul care îl populează, este “surd și orb”, sau mai degrabă indiferent la prezența umanului⁵⁸; la rândul său, Gore, pentru că nu înțelege nimic, se apără de insolitul situației cu replica: “Mama voastră de nebuni”. Replica este refuzul oricărei discontinuități în coerența realității sale.

Există o intenționalitate a autorului în ceea ce privește numele titlului nuvelei. *Douăsprezece mii de capete de vită* se referă la afacerea lui Gore de a transporta vitele peste graniță, cu un profit de câteva zeci de milioane (“Douăsprezece mii de capete de vită, de cea mai bună calitate. Avem și permis de export, avem tot ce ne trebuie...”⁵⁹) și denotă un anumit “mecanism numeric”⁶⁰: înainte de a intra în adăpost “se trezi gândind: șase mii de capete de vită”⁶¹, după ce intră afirmă că sunt “douăsprezece mii de capete de vită, de cea mai bună calitate”⁶². La ieșire, când își dă seama “că-l orbise lumina soarelui și că umblase în neștire, fără să se uite unde calcă” (“căldura mare” este, în planul

profan, factorul explicativ al trecerilor în lumi contrafactice, v. și E. Simion), “își amintește” “șase mii”. În convorbirea cu cârciumarul, Gore are în gând tot șase mii, dar cârciumarului îi spune “aceas parale serioase. Douăsprezece mii de capete de vită.”, pentru ca în episodul căutării adăpostului bombardat cu patruzeci de zile în urmă, când toată lumea râde de “nebunia” lui, revine la numărul inițial⁶³. Dublarea numărului în dialogul fantastic menținută în dialogul real cu cârciumarul face din titlul nuvelei un “simbol al intruziunii imaginarului în datul real”⁶⁴. Finalul nuvelei restabilește ambiguitatea textului, lectorul reintră în spațiul ezitării prin folosirea unei replici care inaugurează aventura personajului⁶⁵: “- Ionică! Unde mi-ai fost, Ionică! Te caut de un ceas, diavole!”⁶⁶

3. 3. Brânduș, copilul din flori și “fata căpitanului”

Nuvela *Fata căpitanului* atrage, mai întâi, prin insolitul numelui băiatului de doisprezece ani, Brânduș, copilul găsit din Breaza, care se lasă bătut de adversarul său, Valentin, fiul căpitanului, la fiecare meci de box, și apoi plătit de către căpitan, tocmai pentru a se pregăti pentru marele viitor care îl așteaptă (“nu mi-e frică de durere, pot îndura oricât... Eu mă oțlesc întruna, mă învăț cu relele, mă tot pregătesc. Căci eu nu sunt ca ceilalți, eu sunt copil găsit.... Eu știu ce știu”⁶⁷); este o natură care are acces la înțelegerea mitică a lumii. Condiția personajului care, după cum se exprimă pedant Agripina, trăiește în folclor, sensul existenței lui fiind nedesprinsă încă de fabulosul folcloric (Brânduș povestește cum motanul său, Vasile, scoate rufele din cazan și calcă pe jăratic), formula de basm “măria ta” cu care i se adresează Agripina asemeni Leanei lui Adrian din nuvela *În curte la Dionis*, accentuează semnificația numelui încadrat în seria antroponimelor provenite din nume de plante, format de la femininul Brândușă, prin derivare regresivă (substantivul comun este, probabil, un cuvânt autohton traco-dacic)⁶⁸. Existența succesivă în lumi imaginate datorită “intuiției suprafirești” și “substructurii folclorice” (copilul găsit, născut din vegetale sau copilul din flori cu ascensiune miraculoasă, ideea selecției suprafirești – copilul este un ales, instrumentul voinței divine) sunt semnele unui bovarism folcloric, opus bovarismului livresc pe care îl trăiește urăta, locvacea, fantezista Agripină⁶⁹. Autorul opune omul naturii (băiatul de doisprezece ani) omului culturii (fata de șaptesprezece ani); simbolul cultural este exprimat și de numele fetei, identic cu cel al mamei lui Nero din piesa *Britannicus* a lui Racine, precum și de titlul nuvelei

care amintește de romanul omonim al lui Pușkin⁷⁰.

Proiectarea lui Brânduș în Alexandru Macedon ("Eu n-am să fiu om de rând, eu am să ajung o dată foarte mare, mai mare ca Alexandru Machedon. Am să stăpânesc într-o zi lumea toată") este redevabilă cultului popular pentru *Alexandrie* și eroul ei. Numele este și un sinonim al substantivului mucenic, sfințișor, a căror sărbătoare este celebrată în calendarul popular la 9 martie.

Dialogul dintre Brânduș, cel care are sensul revelației, *cel care știe*, care are acces la sacru și Agripina, care se lasă "pradă unei fantezii livrești", repetă/anticipează pe acela dintre Dumitru și doctorul Martin⁷¹. Din seria inițiaților, Brânduș este cel care știe ("eu știu ce știu"), calchiind celebra formulă de identificare prin tautologie: *Eu sunt Cel ce sunt*, nume divin care sugerează "totalitatea ființei și a existentului"⁷².

Într-o analiză semiotică a textului, Florina Rogalski⁷³ observă că în această nvelă personajul fantastic nu este nici Brânduș, nici Agripina, ci cuvântul, integrând scrierea în fantasticul mitic - mitul logosului. Confruntarea dintre Agripina și Brânduș este de fapt confruntarea dintre locvacitatea golită de sens și rostirea interioară ce păstrează plinul semnificației. Personaje ca Valentin și tatăl acestuia, căpitanul, reprezintă "treapta inferioară a limbajului, folosit în deplina lui ignorare". Numele căpitanului Lopată sugerează "strivirea, comprimarea învelișului fragil al cuvintelor"; Valentin reține din cuvinte doar sonoritatea, așa cum l-a învățat Agripina cea fermecată de frumusețea cuvintelor ca instrumente sonore, cea care predică primatul muzicalității asupra sensului: "te-aș învăța cum să pronunți cuvintele grele și nestemate, cuvinte grecești și persane (...) Te-aș învăța să rostești: apodictic, choeforic, șalimar... (...) Să te înveți să-ți placă cuvintele, Brânduș. Să iubești cuvintele"⁷⁴. De aceea în meciul cu Brânduș, Valentin alege ca formulă de atac prețiosul "virtuoso" și numele poetului persan, Hafiz, cuvinte al căror înțeles nu îl cunoaște și care nu pot avea nicio legătură cu meciul de box, dar a căror rezonanță îl impresionează. Pentru Brânduș, instituirea sensului armonizează omul cu lumea, rostirea cuvântului pune lumea în mișcare; de aceea, Brânduș, pentru care cuvântul se află în orizontul misterului, refuză să rostească vreo formulă de atac, iar când o face (le spune că Agripina, fata căpitanului, a rămas repetentă), îi convinge pe ceilalți de importanța cuvântului rostit.

Recompunând careul semiotic trasat de Sorin Alexandrescu după modelul greimasian, putem afirma că Brânduș se situează în preaplinul semiotic (unui semnificant îi corespund mai mulți

semnificați), iar Agripina în situația de neîmplinire semiotică, în care semnificantul oscilează în mod liber (fata căpitanului nu este interesată de realizarea semiozei, ci doar de natura decorativă a semnificantului). Conform normei semiozei sacre⁷⁵, semnificatul sacru nu poate fi numit, căci, în felul acesta, ar deveni profan; Brânduș, din categoria inițiaților lui Eliade, nu poate numi misterul la care participă: "Acum se întâmplă altele și mai frumoase, dar nu ți le pot spune. Toate câte mi se întâmplă mie, și numai mie, sunt secretele mele. Nu le pot spune."⁷⁶ În rândul inițiaților a fost și Agripina, care conștientizează taina care i s-a revelat - *ceva, evenimentul*, mai presus de puterea de înțelegere a naturii umane - și păcatul pe care îl ispășește: "S-a întâmplat *evenimentul* (mai târziu, personajele eliadești vor spune "se întâmplă lucruri"-n.n). Nu-l știe nimeni, și chiar dacă l-ar ști, nu l-ar putea înțelege. E inexprimabil, ai să înțelegi mai târziu ce vrea să spună cuvântul acesta. E cu adevărat o taină: nu mi-a fost revelată decât mie, și mi-a fost revelată printr-un act gratuit, un act de har"⁷⁷.

4. 4. Timpul oprit al fotografiei și transparența numelor; cea prin care se arată gloria lui Dumnezeu, „Sf. Dumitru” și recuperarea identității unui farseur.

În *O fotografie veche de 14 ani* modalitatea de numire este destul de transparentă și lămurită spre final: protagonistul nuvelei este un „nou sfânt, Sfântul Dumitru”, „un făcător de minuni” care cu credința lui „naivă” „e mai aproape de Dumnezeu adevărat decât noi toți”⁷⁸. Patronul spiritual al acestui țaran de la Dunăre ajuns în America este Sf. Dimitrie, întemnițat și ucis de împăratul Maximilian pentru pentru propovăduirea credinței creștine; Sfântul, „Izvorătorul de mir” este cunoscut pentru vindecările date celor care, suferinzi fiind, se ungeau cu mirul izvorât din moaștele sale. „Numele banal” este pus în relație de către Nicolae Steinhart, în „Jurnalul fericirii”, și cu hramul bisericii românești din New York. „Folcloric de simplu, dezarmat și candid”, „simbol viu al unui popor fără acces la o <limbă universală>, dar cu intuiția directă a marilor adevăruri elementare și veșnice”⁷⁹, Dumitru vine să mărturisească „în barul hemingwayano-huxleyan” „Logosul, întruparea lui Dumnezeu și mântuirea” și să respingă tocmai „marile descoperiri (ori marile iluzii) ale occidentului: spiritul universal (Hegel! Noica!), semiologia, zenul (asiatismul! Eliade însuși!), televiziunea, limba universală (Cioran! care

nu concepe culturi exprimate în limbi periferice), Istoria, semantica și sociologia (tot structuralismul!)⁸⁰. Opunându-se îndoielii sistematice a apostatilor tovarăși ai doctorului Martin, scepticismului lor, Dumitru amintește de fervoarea religioasă a primilor creștini („Să vă dea Dumnezeu noroc, doctore Martin.... Dar degeaba încercați să mă speriați dumneavoastră cum că Dumnezeu ar trage să moară”) care „rușinează” pe „ritorii cei mult grăitori”, „zadarnici în cuvinte și înțelepți”, despre care vorbește literatura psalmică. Dumitru pare cel ales dintre „cele neînțelepte ale lumii, ca să rușineze pe cei înțelepți”, dintre „cele slabe ale lumii, ca să le rușineze pe cele tari”, dintre „cele de neam de jos ale lumii”, „nebagate în seamă”, dintre „cele ce nu sunt, ca să nimicească pe cele ce sunt” (Epistola întâi către Corinteni a Sfântului Apostol Pavel, 1, 27-28).

Ocultismul, contestația tip hippy, sofistica subțire în marginea filosofiei budhiste specifică unor medii intelectuale occidentale din anii '50⁸¹ sunt jaloanele acestui microunivers care proclamă moartea lui Dumnezeu (unul dintre reprezentanții acestei lumi desacralizate, cu un nume de o sonoritate evocatoare, Lucio, îi neagă lui Dumitru orice posibilitate de a accede la cultură – „cum să faci cultură cu interjecții arhaice și vocabular de parohie danubiană” –, la mistere, pe care nu le poate exprima, chiar având acces la o limbă universală, iar în secvența finală îl proclamă, în derâdere, „un nou sfânt”), având dirijor pe fostul doctor Martin care dezvoltă „o doctrină a lui Dumnezeu construită exclusiv pe escatologie⁸²” (în fapt, teoria lui Eliade expusă în tratatele sale, despre „creatorul care devine *deus otiosus* și se îndepărtează treptat de creația sa⁸³): „Pentru că, dacă am înțeles un lucru în pușcărie, dacă am înțeles ceva din cele o sută de volume de teologie pe care le-am citit acolo, în pușcărie, am înțeles asta: că Dumnezeu *nu* intervine în lume.”⁸⁴ Există, deci, pe de o parte, raționalistii sceptici specialiști, în „semantică sociologie și zen”, care „reconstituie accesul lui Dumitru spre Spiritul Universal, trecerea de la Natură la Cultură prin intermediul limbii engleze (limba universală), limbă a cărei cunoaștere nu i-a dat totuși posibilitatea de a exprima misterele în care trăiește” și, pe de alta, credința neclintită a lui Dumitru în minunea săvârșită care îl reconvertește pe falsul taumaturg⁸⁵. Drumul parcurs de Dumitru de la natură la cultură, de la sacru la profan, care înseamnă „evoluție” însoțită de o inerentă degradare, nu-l atinge pe țaranul de la Dunăre: el nu se îndepărtează însă de mit⁸⁶.

Cea prin care se arată gloria lui Dumnezeu este Thecla, din gr. Theókleia, nume ale cărui moneme lexicale sunt theós, „Dumnezeu” și kleos, „glorie”⁸⁷.

Întrebarea lui Dumitru: „Nu e pentru mine, e pentru soția mea, Thecla. Suferă îngrozitor de astmă. *Puteți face ceva* (s.n) pentru ea? și răspunsul preotului: „Eu nu pot face nimic, mi-a răspuns. Dar Dumnezeu e atotputernic⁸⁸” pare o imitare a dialogului biblic unde tatăl copilului lunatic îi cere lui Isus: „de *poți ceva* (s.n.), ajută-ne”. Pentru Dumitru, imaginea lui Dumnezeu este cea pe care trebuie să o fi avut creștinii primelor veacuri care *au înțeles* („Când am văzut atunci, în biserică, adunarea aceea de oameni îngenunchind, plecându-și capetele și rugându-se pentru Thecla, atunci pot spune că, în sfârșit, *am înțeles*”) că, așa cum a spus Isus tatălui copilului lunatic „toate sunt cu putință celui ce crede” (*Marcu 9,17-31*) sau femeii cananeence a cărei fiică era chinuită de un demon: „O femeie, mare este credința ta; fie ție după cum voiești! (Matei, 15, 22-28).

Transparența numelor personale se aplică și toponimelor: locul unde se înfăptuiește minunea este *Biserica Mântuirii*; aici, Dumitru ajunge din întâmplare, căutând un festival al asociațiilor culturale baltice și îl găsește pe doctor Martin vorbind „înflăcărat și sincer, ca un profet... predica și făcea miracole⁸⁹.” Data la care avusese loc festivalul fusese înainte cu șapte zile (există o simbolistică a numărului; minunea are loc grație confuziei de date: „așa s-a întâmplat minunea: dintr-o greșeală de dată⁹⁰.” Dumitru se întoarce după patru ani să-i mulțumească „marelui predicator și taumaturg” „pentru miracol” (numărul simbolizează „infiniatea punctelor cardinale sugerate de cele patru brațe ale crucii, dar și aspirația la totalitate, la absolut⁹¹”). Toposul sacru, biserica intră în opoziție cu barul *Three Hundert*, unde doctorul Martin a devenit barmanul Dugay.

Numele bisericii se leagă de credința simplă și puternică a lui Dumitru, credința care mântuiește, care eliberează. Dumitru ilustrează ceea ce, în aceeași parabolă a copilului lunatic, Isus le spune ucenicilor: „Dacă veți avea credință în voi cât un grăunte de muștar, veți zice muntelui acestuia: Mută-te de aici dincolo, și se va muta; și nimic nu va fi vouă cu neputință”. De aceea atributul toponimic are ca echivalent sinonimic vindecarea - v. episodul învierii fiicei lui Iair, „crede numai și se va mântui fiica ta” (*Luca. 8, 41-56*), al cerșetorului orb din Ierihon și al femeii bolnave cărora Isus le spune: „credința ta te-a mântuit.” (*Luca, 8, 41-56; Luca 18, 35-43*). Ca și în cazul acestor eroi biblici, credința lui Dumitru este una totală, în care tămăduirea Theclei nu se realizează „segmential”, „din punctul a al vieții în punctul b al vieții”; „restaurarea pe care o presupune minunea lui Dumnezeu este una integrală, al cărei capăt este

orientat în sus, spre lauda Dumnezeului Care face minunea⁹².

Schimbarea numelui doctorului de la răsunătorul Martin amintind de celebrul reformator religios și fondator al protestantismului/ luteranismului, la Dugay, marchează trecerea de la sacrul de circumstanță la apostazia personajului. Vina tragică pe care și-a asumat-o falsul taumaturg și din care încearcă să iasă prin studiile de teologie, eșecul celei de a doua treziri care ar fi însemnat declanșarea procesului de anamneză, declinul mitologiei prin proclamarea ideii de *deus otiosus* marchează pierderea comunicării cu sacrul și decăderea doctorului Martin din categoria inițiaților⁹³. Apariția lui Dumitru recuperează „ruptura ontologică” pe care o trăiește Dugay, prin anamneză; acest mesager sacru reface legătura dintre lumea desacralizată și univesul primordial⁹⁴, îi dezvăluie „prezența duhului divin într-însul”: „Nu știți oare ai cărui duh sunteți?” (Luca 9, 55), „îl revelă pe Dugay-Martin sieși⁹⁵”. Pentru Dugay care și-a pierdut memoria și identitatea („Asta a fost înainte... Azi nu mai sunt nimic. Nu mai am nicio identitate.”), Dumitru are rol de factor anamnetic, este puntea între „înainte” și „azi”. Tămăduirea Theclei de astm, miracol pe care l-a făcut „doctorul” prin intermediul unei fotografii vechi de zece ani și apoi miracolul întineririi ei, al asemănării ei cu fata de optsprezece-nouăsprezece ani din fotografie este, de fapt, miracolul de a o face „să semene cu ea însăși... a făcut-o să semene cu ea din fotografie⁹⁶” și îl plasează pe Dumitru într-un „timp fotografic”, într-un „timp al privirii”. „A privi cu ochii minții înseamnă a te plasa în esența lucrurilor, adică a gândi vizual⁹⁷”. Fotografia reprezintă imaginea miniaturizată, arhetipală a posesorului ei, reprezintă împietrirea acestei imagini, echivalată cu oprirea timpului, un mijloc de a ne sustrage efectelor malefice ale timpului, o „ideogramă concentrată” (Sartre), adică o modalitate de reînviere a trecutului⁹⁸.

Revelația finală, când atât credinciosul, cât și ateul sunt învăluiți sub aceeași lumină - fie ea și artificială, a reflectorului - are funcția recuperatoare a identității lui Dugay („Vorbește doctor Martin. Vorbește înflăcărat și sincer, ca un profet⁹⁹”) și făgăduința fericirii promise celui „curat cu inima”: „Și tot el are să-l vadă cel dintâi, când Dumnezeu adevărat îi va arăta din nou fața nu în biserică, nici în universități, ci se va arăta pe neașteptate, deodată, aici între noi...”¹⁰⁰.

Note:

1. v. Paul Miclău, *Semiotica lingvistică*, Editura Facla, 1977, cap. *Motivarea*; articolele în care încercăm să teoretizăm numele ficționale eliadești sunt *Numele proprii în proza mitică a lui Mircea Eliade în Transilvania*, anul XXXVI (CXII), nr. 7/2007, *Numele ficționale sau despre remotivarea semnului lingvistic*, în *Literaturi și culturi locale*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2007; *Pe strada Mântuleasa - nume proprii și mitologie românească*, în *Transilvania*, anul XXXVI (CXII), nr. 11/2008, p. 18-21.
2. Sabina Fânaru, *Eliade prin Eliade*, București, Editura Univers, 2003, p. 232.
3. C. Noica, *Interpretare la Cratylos*, în *Platon, Opere III*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 160.
4. În articolul *Limba păsărilor. Note pe marginea unui dialog platonician*, în *Secolul XX*, 325-326-327, nr. 1-2-3/1988, p. 70, A. Pleșu folosește acest termen, de etimologie, preluat de la M. Bucellato.
5. A. Pleșu, *op. cit.*, p. 65, 73.
6. idem, p. 67, 77.
7. Ioan S. Cârâc, *Teoria și practica semnului*, Institutul European, Iași, 2003, p. 56-57.
8. I.P. Culiianu, *op. cit.*, p. 254-255.
9. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 190-192.
10. Ștefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade, complexul gnostic*, Cluj Napoca, Biblioteca Apostrof, 2003, p. 43.
11. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 97.
12. Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 68; Ștefan Borbély, *Dosar Eliade*, Apostrof, Anul XVIII, 2007, nr. 4(203).
13. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 99.
14. *ibidem*, p. 96.
15. Florina Rogalski, *op. cit.*, p. 134.
16. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 93.
17. *ibidem*, p. 94.
18. *ibidem*, p. 95.
19. *ibidem*, p. 96.
20. Florina Rogalski, *op. cit.*, p. 127.
21. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Editura Dacia, 1990, p. 155.
22. Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 179.
23. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 106.
24. *ibidem*, p. 103.
25. *ibidem*, p. 110.
26. *ibidem*, p. 112.
27. Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 72-73, nota 30.
28. Florina Rogalski, *op. cit.*, p. 132.
29. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 384.
30. Gheorghe Glodeanu, *op. cit.*, p. 180.
31. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 113.



32. *ibidem*, p. 114.
33. I.P.Culianu, *op. cit.*, p. 234-235.
34. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 103.
35. *ibidem*, p. 97.
36. Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 70-71.
37. *ibidem*, p. 72-73, nota 30.
38. *ibidem*, p. 73-74 Sugestii despre natura urieșească sugerată prin nume a celui căruia i se refuză împlinirea sub semnul destinului omenesc aduce și Florina Rogalski, *op. cit.*, p. 129.
39. Christian Ionescu, *op. cit.*, p. 128.
40. *ibidem*, p. 155.
41. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 194.
42. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 118.
43. *op. cit.*, p. 119.
44. *ibidem*, p. 121.
45. *ibidem*, p. 124.
46. *ibidem*, p. 125.
47. clasificare instituită de I.P.Culianu, *op. cit.*, p. 281; v. și Ștefan Borbély, *op. cit.*, p. 122.
48. Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 191.
49. Gheorghe Glodeanu, *op. cit.*, p. 160.
50. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 193.
51. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 129.
52. Florina Rogalski, *op. cit.*, p. 142-143.
53. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 121.
54. *ibidem*, p. 121.
55. *ibidem*, p. 122.
56. *ibidem*, p. 122.
57. *ibidem*, p. 123.
58. Florina Rogalski, *op. cit.*, p. 142.
59. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 121.
60. Florina Rogalski, *op. cit.*, p. 142-143. v. și argumentația care urmează.
61. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 120.
62. *ibidem*, p. 121.
63. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 124.
64. Florina Rogalski, *op. cit.*, p. 142.
65. Florina Rogalski, *op. cit.*, p. 143.
66. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 128.
67. *ibidem*, p. 149.
68. Christian Ionescu, *op. cit.*, p. 69.
69. Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 189-190.
70. Florina Rogalski, *op. cit.*, p. 178-179.
71. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 205-206.
72. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I, *De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis*, București, Editura Științifică, 1991, p. 182.
73. Florina Rogalski, *op. cit.*, p. 183.
74. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 148.
75. Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 236.
76. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 145.
77. *ibidem*, p. 146.
78. *ibidem* p. 170.
79. Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 188.

80. Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, p. 266.
81. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 196.
82. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 163.
83. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I, *De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis*, București, Editura Științifică, 1991, p. 155.
84. *idem*, *Proză fantastică*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 195.
85. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 195-196.
86. Gheorghe Glodeanu, *op. cit.*, p. 172.
87. Christian Ionescu, *op. cit.*, p. 276-277.
88. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 153.
89. *ibidem*, p. 151.
90. *ibidem*, p. 152.
91. Gheorghe Glodeanu, *op. cit.*, p. 173.
92. Constantin Necula, *Predica la Duminica a XXXI-a după Rusalii*, în *Iubesc, Doamne, ajuta neubirii mele!*, accesibil la adresa http://www.crestinortodox.ro/predica_la_duminica_a_xxxi_a_dupa_rusalii_c481-p5-new.html, accesat la 16 august 2008.
93. Gheorghe Glodeanu, *op. cit.*, p. 176.
94. *Ibidem*, p. 176-177.
95. Nicolae Steinhardt, *op. cit.*, p. 372.
96. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 165.
97. Florina Rogalski, *op. cit.*, p. 114.
98. Gheorghe Glodeanu, *op. cit.*, p. 175.
99. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 170.
100. *Ibidem*, p. 170.

Bibliography

1. Ștefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade, complexul gnostic / Eliade's Fantastic Prose, The Gnostic Complex*, Cluj Napoca, Biblioteca Apostrof, 2003.
2. Ioan S. Cârâc, *Teoria și practica semnului / Theory and Practice of the Sign*, Institutul European, Iași, 2003.
3. Sabina Fânaru, *Eliade prin Eliade / Eliade via Eliade*, București, Editura Univers, 2003.
4. Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade / Coordinates of the Imaginary in Mircea Eliade's Work*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
5. Paul Miclău, *Semiotica lingvistică / Linguistic Semiotics*, Editura Facla, 1977.