

## Mitul ofițerului acoperit: Jocurile lui Fărâmbă

Lect. univ. dr. Nicoleta Crînganu  
"Dunarea de Jos" University of Galati

**Résumé :** Notre article propose une analyse de la nouvelle de Mircea Eliade, *Pe strada Mântuleasa / Rue Mântuleasa*, dont la double lecture permet l'identification, d'une part, d'un itinéraire fantastique, dans le sens de la redécouverte spirituelle du personnage Fărâmbă, mais aussi, d'autre part, celle d'un autre trajet, celui de l'imposition de la police secrète roumaine en tant que forme de pseudo-religiosité dans un pays où l'on avait aboli toute transaction avec le sacré, dans le but de l'instauration de ses propres représentants au lieu (désert) de Dieu. Les jeux de Fărâmbă, des jeux de la mémoire, ne sont plus donc, seulement les jeux du personnage, mais aussi ceux de ses interlocuteurs, qui cherchent des clés et des modèles dans le sens de l'usurpation du sacré.

**Mots-clés :** double lecture, transgressif, sacré, officier, camouflé

Fascinația misterului nu este nouă, nici limitată în literatura română. Ea s-a manifestat încă de la primele scrieri, prin motivul intrigantului (D. Cantemir), al poporului exotic (I. B. Deleanu), al călătoriei transgresive (M. Eminescu etc.), căpătând o turnură specifică după instaurarea comunismului, după 1945, când zeul ocultat a căpătat chipul monstruos al securității și al ofițerului acoperit. De aceea, nu de puține ori, în textele vremii se vor găsi aluzii la beciurile securității, la anchetele acesteia sau la întâmplările inexplicabile – uneori interpretări multiple – petrecute în viața cutărui personaj, dacă vorbim despre literatură, sau în existența altora, în afara literaturii. Dacă formele de manifestare nonliterară au căpătat mai multă greutate și consistență după 1989, când presa se hrănea din „dezvăluirile” perioadei anterioare, în literatură apelul la viața secretă a ofițerilor acoperiți presupunea nu doar transfigurarea unei realități greu de înțeles, ci și configurarea unei existențe inteligibile într-un șir de evenimente absurde.

Răspunsul intelectualului român la agresiunea comunistă a generat, după al doilea război mondial, recuperarea paradisiului pierdut al unei generații romantice, insuficient manifestate în literatura noastră, sub forma ei conservatoare, paseistă, „prerafaelită”, după o vorbă a lui Dimitrie Popovici.

Viziunea unui trecut mitic nu s-a sedimentat în conștiința artistică românească în asemenea măsură încât să constituie o *forma mentis*. Excepție face desigur Mihai Eminescu. Chiar și atunci când apare, evadarea în trecut a romanticilor este mai degrabă o formă de aderare la o conștiință europeană ce evoluase între timp, iar ecourile care ajung în literatura română sunt adeseori conjugate cu alte tendințe ale vremii.

Explicația, dacă ar fi să căutăm una, rezidă în estetica poetului cetățean (Paul Cornea), preocupat mai degrabă de schimbarea ordinii sociale decât de refuzul acesteia sau, cel puțin, așa cum observa Sorin Alexandrescu, de preluarea unei noi ordini odată cu nevoia de distrugere a ei. O generație dezamăgită de evoluțiile sociale, precum cea franceză, România nu a avut. Au fost mai degrabă mărunte forme de dezgust, sublimite într-un tragic minor, cotidian, ce nu dă glas unor trăiri exacerbate, ca în cazul literaturilor occidentale. S-ar mai putea invoca viziunea lui George Călinescu din *Istoria literaturii române până în prezent*, asupra tipurilor sociale care au fondat literatura (micii boiernași, spiritele plebeiene etc), ce nu se raliază tipurilor reprezentative ale literaturilor vestice.

După războiul mondial însă, lucrurile s-au schimbat, agresiunea subtilă sau pe față, dezgustul față de lupta pentru putere, față de inconsistența noilor conducători, ajung să conducă la o formă nouă de romantism întârziat, ce a generat „resurecția baladei” și a literaturii fantastice. Efort de ignorare a cotidianului, dar și de explorare a sa și a formelor de exprimare totodată, de căutare de resurse noi, într-un gen cărui i s-a prezis moartea (e drept că mult mai târziu). Ocultarea rămâne, în acest context, un motiv important, chiar dacă va căpăta forma concretă a ofițerului acoperit, a securității cu beciurile sale, a arestării pentru motive kafkiene.

Scrise în străinătate, cele mai multe dintre nuvelele lui Eliade s-au conjugat cu întoarcerea la estetica ezitării a celor rămași în țară: Ștefan Bănulescu, Vasile Voiculescu, Ana Blandiana.

Noile texte fantastice apăreau însă în plin curent existențialist și, apoi, absurd, în acest sens cu greu putându-se trage o linie de demarcație față de evoluția vremii. Oricât de închise și de închistate deveneau literele românești. Cu atât mai mult cu cât agresiunea comunistă chiar făcea să înflorească temele existențialiste, angoasa, neantul (care se vor regăsi în cărțile apărute după 1960), mecanismele sociale repetate și repetabile fiind contemplate de spiritele nesubordonate politicului, cu tot absurdul manifestării lor rutiniere și lipsite de sens.

Ca urmare, fantasticul românesc își schimbă, în această perioadă, formele de manifestare, fuzionând cu formule noi, precum absurdul, și renunțând la cea mai mare parte a formelor consacrate de perioada romantică. Mulți dintre condeieri renunță, spre exemplu, la instanța unică a naratorului reprezentat, desuetă deja probabil, în favoarea unei narațiuni stratificate, *à tiroirs*, deseori, în care povestitorul extradiegetic se conjugă cu prestația unuia sau a mai multor naratori reprezentați și cu alții, metadiegetici.

*Pe strada Mântuleasa* pare, la început, un text în ramă. Zaharia Fărâmbă vizitează un presupus fost elev, ajuns maior de securitate, și, a doua zi, este ridicat tocmai de organul pe care avusese imprudența să îl stânjenească. Este interogat, iar declarațiile pe care le scrie au parfum de Halima, poveștile directorului fiind, ca și în cazul istoriilor Șeherezadei, încercări de salvare. Întrebarea pe care o suscită imediat textul este dacă Fărâmbă ar trebui să se salveze de abuzurile securității, de propria persoană sau de ratare, moarte, eșec existențial, căci eroul și-a pierdut inocența pe care caută să o regăsească prin povestire, rătăcind astfel calea de acces către adevărurile ființei.

Finalul nuvelei reia tehnica fantastică a ezitării, căci coincidența dintre ora două, la care avea întâlnirea, și ora două de la sfârșitul întâmplărilor prin care trece, conjugată cu deseale opriri în scara blocului (la început) – semn al unui rău organic – sugerează că toate întâmplările ar putea fi o halucinație sau un vis (în final, directorul chiar ațipește pe bancă). Și totuși, consecvent politiciii sale, naratorul strecoară un nume, Lixandru, în cadrul unui dialog între două personaje, nume al unui fost elev, cel pe care îl căuta Fărâmbă, nume des pomenit în declarații și protagonist al întâmplărilor de pe strada Mântuleasa. Personaje transgresive, ocultate sau... ofițeri acoperiți? Nu i se oferă niciun răspuns lectorului, fiindcă orice răspuns ar fi superfluu. Întâmplarea din viața lui Fărâmbă nu poate căpăta sens, nici chiar dacă ar fi citită în grila securisto-pecuniară, a căutării tezaurului.

Tehnic vorbind, toată povestea s-ar putea relua în momentul final, semn al mecanismului absurd, repetabil, similar mitului lui Sisif, în care este angrenat individul obligat să trăiască într-o societate care nu-și găsește nicidecum sensul. Eroul eseului camusian nu evadează însă, ci, uitându-se o clipă în urmă, la muntele pe care îl are de urcat, își contemplă propria existență, fericirea (pe care o invocă Albert Camus) venind din această contemplare, care conduce la înțelegerea propriei condiții.

Narațiunea cadru conține în sine, chiar de la început, o sumă de aluzii care induc ezitarea. Acțiunea sa se petrece vara, atât incipitul, cât și finalul, conținând motivul căldurii (și amintind de *Căldură mare*, de Ion Luca Caragiale, ca și de *La țigănci*, aparținând lui Mircea Eliade) și situând astfel dialectica povestirii între absurd (Caragiale) și fantastic (Eliade).

Înainte de vizita la maior, naratorul obiectiv nu se pierde în amănunte descriptive, ochiul auctorial înregistrând doar clădirea cu multe etaje, „sobră, aproape severă, așa cum se clădea pe la începutul secolului”, „casă boierească”, amintind de casele bântuite ale lui Poe, chiar dacă atmosfera din interiorul acesteia este mai degrabă de Kafka decât de poescul Usher. Se mai consemnează „strada încinsă”, „vaga umbră a castanilor”, „ochii cenușii” ai protagonistului. Fărămă pare o arătare din alte vremuri, îmbrăcat cum este, în haine decolorate, foarte largi, „parcă nu ar fi fost ale lui”. Chiar explicația pe care o dă vizitatorul portarului în momentul în care își declină identitatea este stranie: „sunt o parte a familiei (...) copilăria”, stârnind nedumerirea paznicului. Tot urcușul celor patru etaje induce ideea rupturii în ordinea cosmică: bătrânul refuză ascensorul, preferând, cel puțin când intră în casă, să urce scările. Apariția sa în clădire trebuie să fie stranie, de vreme ce locatarii pe care îi întâlnește se comportă bizar: femeia de la etajul I rămâne împietrită, dă să coboare pe scări, se oprește și se întoarce, sună scurt și nervos la ușă, dispare în casă, ca și cum s-ar fi temut de ceva; ofițerul de la etajul II îi pune o întrebare cel puțin nelalocul ei – „ce căutai la etajul II” – ca și cum s-ar fi așteptat ca oaspetele să sară direct la etajul IV, iar, la sosirea ascensorului, povestitorul consemnează cu Fărămă zărește, în treacăt, „o figură palidă, cu ochi mari, vineți”, care îl privesc pătrunzător, ca o aparență spectrală, un tânăr pe care îl întâlnește apoi la etajul III; la același etaj, comportamentul unei perechi dă de gândit: întorc capetele ca să-l privească și toată locvacitatea sa de la început se opune tăcerii din final. Presupunul maior însuși „se întunecă deodată”, dând cu ochii de fostul profesor, ba chiar îl întreabă furios cum de i-a dat drumul portarul. Borza nu vrea să recunoască sau nu își amintește că ar fi urmat școala în strada Mântuleasa. El are dese accese de amnezic, iar cititorul, care se dorește complice, nu știe sigur dacă aceste pusee amnezice sunt reale sau simulate, de teama că s-ar putea deconspira cine știe ce întâmplare dintr-un trecut care ar putea să nu placă regimului. Amnezia lui Borza poate avea însă și alte cauze, legată fiind de aventurile din copilărie, când, alături de Lixandru, Iozii, Darvari și Oana căuta pivnițele cu apă în care s-ar putea ascunde trecerea spre tărâmul celălalt. Textul nu decodează natura acestei amnezii, ba chiar complică lucrurile, căci aparent fără legătură cu statutul

lui Fărâmbă, maiorul îi spune musafirului „am îngropat regimul dumneavoastră”, întărind sugestia discontinuității, nu doar sociale, a lumii. Tocmai această ezitare todoroviană a textului instaurează un spațiu dual, transparent și ocultat, în care eroul – antierou – se manifestă haotic, căci este departe de a avea instrumentele necesare parcurgerii traseului inițiativ care l-ar conduce la o reinstaurare a unui echilibru de mult pierdut.

Când, a doua zi, Fărâmbă este dus la Securitate, diegeza reține coridoarele labirintice, urcușurile și revenirile, drumul absurd la capătul căruia nici măcar povestirea nu-și mai află rostul. Stranie este și întâlnirea cu primul funcționar securist, care, după ce îi află identitatea, exclamă „curios”, apoi dispare. Lucrurile sunt încurcate, o recunoaște Fărâmbă, de aceea începe să povestească (sau să fabuleze) o sumă de întâmplări pe care le-a auzit, prin care a trecut sau la care a fost chiar martor. Încăstrată în textul-ramă, narațiunea metadiegetică mai păstrează temele povestirii fantastice: dispariția misterioasă, femeia uriașă, magicianul (șamanul). I se adaugă altele, venite din bogata cultură mitologică a autorului: împăratul muștelor. Toate acestea se suprapun unor teme de așa-zisă actualitate: securitatea, beciurile, anchetele, ofițerii despre care nu se știe nici cine sunt, nici ce urmăresc.

Sintactic, Eliade abandonează însă modalizarea ca metodă de obținere a ezitării perechii narator-cititor. El preferă încurcarea lucrurilor, cum spune Fărâmbă, suprapunerea planurilor spațio-temporale, repetarea poveștilor, de fiecare dată într-o analepsă parțială.

Prima istorie se leagă de misteriosul Abdul, cel ce își câștigă existența omorând muște. El le spune copiilor, la Tekirghiol, că în pivnițele cu apă s-ar găsi semnele trecătorii către lumea de dincolo. Sacrul este așadar camuflat în profan, cine îi recunoaște semnele are acces la epifanie. Copiii caută și găsesc, în inocența lor, pivnița, se scufundă și, în mirajul apei, descoperă peștera de diamant. Fărâmbă nu are acces însă la miracol, el nu poate afla de existența peșterii diamantine decât indirect, de la copii. Lixandru coboară în apă și, ridicându-se, povestește cât este de frumos acolo, dar că, dacă ar mai fi rămas, nu s-ar mai fi putut întoarce. Pentru Fărâmbă, căutarea ar presupune, cum vom vedea, altă configurare a lumii.

Tătarul care îi învață pe copii să caute în pivnițele cu apă trebuie să aibă ceva șamanic în el, căci descântă insectele care intră singure în traista lui. Conform *Dicționarului de simboluri* [Chevalier & Gheerbrant, 1994, II: 326], musca e raportată la Apollo și Zeus, fiind simbol al sacralității, dar și al solidarității. Gestul de a le aduna este sugestiv, îi adună și pe copii, pe însuși Fărâmbă, care mărturisește că dorea să-l cunoască de multă vreme. În

alt plan, musca simbolizează agitația inutilă, pseudo-omul de acțiune. Dualitatea insectei amintește și de dualitatea planurilor socio-temporale. Ca personaj, Fărâmbă este angrenat într-un mecanism plin de asemenea personalități, duale, cum duală este și realitatea. Dacă lipsește solidaritatea, acest lucru se datorează lipsei stăpânului și putem presupune că este vorba despre un stăpân de prisos, pe care omul l-a alungat prin pactul diabolic ce i-a adus libertatea.

Oricum, Abdul reușește să-i adune pe băieții de la școala din Mântuleasa, în traista sa, ideea unică a căutării trecătorii stăpânindu-i pe toți în egală măsură. Povestea lui Abdul este spusă cu o întrerupere, o divagație în care Fărâmbă povestește despre Lixandru, Iozi și Darvari. Naratorul Fărâmbă devine aici extradiegetic. El povestește ceea ce i-a spus Lixandru, cât i-a spus. Nu știe totul. Află că pe fundul pivniței este o peșteră de diamant, că Abdul a văzut-o și a pierdut-o, în timp ce Lixandru, dacă mai rămânea în apă, dispărea. Explicațiile lipsesc însă, așa cum lipsesc și pentru dispariția lui Iozi, care – alte spații albe pe care naratorul nu le poate umple – știe că va pleca definitiv și așa că rămâne în lumea scufundată, în basm.

Căutarea care urmează întretaie destine, suprapune povești și personaje. Elementele din narațiunea-cadru coincid cu altele, din cea metadiegetică, mărinz ambiguitatea și, prin aceasta, ezitarea: Borza susține că el a copilărit în Tei, pivnița în care a dispărut Iozi e pe lângă Biserica cu Tei. Coincidență spațială? Și, dacă e așa, cine este Borza, despre care aflăm totuși că ar fi un impostor? El recunoaște totuși că, elev fiind, trăgea, alături de Lixandru, cu arcul, fără a-și mai aminti nimic altceva, deznădăjduit de această stranie amnezie. El îi reproșează lui Fărâmbă că a uitat, dar recunoaște și el că a uitat, iar Dumitrescu îl declară amnezic. Borza vine cu o explicație: și-a pierdut memoria în beciurile Prefecturii, dar pune faptul pe seama bătailor. Dar dacă el este fiul dispărut al rabinului, care odată scufundat, își pierde memoria, apa – trecătoare spre tărâmul celălalt, putând fi echivalată cu fluviul Lethe? Odată ce bea (se scufundă) din apa aceasta, eroul își pierde amintirile și, prin aceasta, identitatea. Acesta să fie prețul epifaniei? Fărâmbă nu înțelege, nici nu face niciun fel de legături și, de altfel, aluziile la Borza maturul lipsesc aproape cu desăvârșire din discuțiile purtate în jurul lui.

Schimbarea anchetatorilor aduce în prim-plan povestea Oanei, femeia uriașă, statuia însuflețită, amintind de Venus din Ille a lui Merimée, dar și de geneza biblică, unde acuplarea îngerilor cu oamenii produce urmași monstruoși prin dimensiuni. Oanei i se spune, de altfel, că e din

sămânță de uriaș, libidoul ei exagerat și acuplarea cu taurul sugerând rădăcinile mitice ale femeii. Oana stă însă sub apăsarea unui blestem, cel al turcului Selim, lucru inexplicabil rațional, dar reperabil sub raport semantic, căci cuvântul odată spus se transformă în realitate. Incertitudinea ce planează asupra femeii uriașe reprezintă însă o formă modernă de constituire a situației fantastice, în care ezitarea nu mai vine din interpretarea de către personaj, autor, narator sau cititor complice a evenimentelor, ci din suprapunerea semnificațiilor în așa fel încât, cu fiecare sens izolat, un alt mister îi ia locul, dezvoltând textul din sine spre noi și noi coordonate. Spre exemplu, povestea femeii uriașe comportă câteva secvențe analeptice: încercarea de a spune povestea bunicului Oanei, istorie întreruptă, căci Economu vrea să treacă direct la întâmplările legate de fată, întâlnirea fetei cu băieții, plecarea la munte cu Doftorul. Povestea se întrerupe apoi din nou, Fărâma istorisind despre Lixandru și despre studiul ebraiciei, context în care se revine la Oana, la plimbările ei cu băieții, la popasurile la cârciumă, pentru ca, din nou, narațiunea să se întrerupă, pentru a face loc istoriei de amor dintre Zamfira și Darvari, cu toată ciudățenia ei, căci Zamfira este cu mult mai vârstnică decât iubitul ei, lucru pe care el nu îl vede decât foarte târziu. Motivul este destul de frecvent în literatura română, căci, deși pusă pe seama unui act magic, metamorfoza Mărgăritei din *Iubire magică* generează aceeași serie de semnificații.

Drumul spre munte al protagoniștilor, vegheat de Doftor, iluzionist și imagine a vrăjitorului, a profetului, a șamanului, induce ideea căutării sacrului. Opus și în același timp, asociat în text, apele din pivniță, muntele este *axis mundi*, locul în care i se prevestește Oanei că își va împlini ursita. Dintre toți, singura care ajunge în acest spațiu privilegiat este Oana. De aceea, nu întâmplător, ei i se revelează la nuntă, în vis, peștera diamantină, semnul sacrului camuflat în profan. Doftorul este așadar ghid inițiat și unealtă a destinului. Înainte de a se împlini erotic, fata trebuie totuși să se supună blestemului. În cazul băieților, reține atenția metamorfoza prin care trec, sugestie a schimbării identității, inițiere în marile taine ale lumii și, în plan uman, trecerea spre maturitate.

Dacă drumurile foștilor elevi ai lui Fărâma, respectiv al Oanei, duc spre vârful muntelui, spre iluminare interioară, drumul lui Fărâma prin poveste este labirintic. El pare a se încurca în hățișul propriilor istorii, încât anchetatorii cu greu îl pot urmări. Acesta este și rostul repetărilor și al jocurilor narative: odată intrat în labirint, eroul trebuie să ucidă monstrul și apoi să iasă victorios de acolo. Labirintul Securității pare a fi, din acest punct de vedere, benign. Cu toate acestea, el declanșează un labirint

interior, în care fostul profesor se pierde, rezultatul fiind o mișcare în cerc, în speranța regăsirii identității. Or, traseul labirintic și intriga circulară sunt primele semne ale absurdului. Se adaugă faptul că, pe drum, Fărâmbă care, aflăm, scrie bine, își modifică grafia, aceasta devenind aproape ilizibilă. De aceea este mereu chemat să explice, să decodeze. Ilizibilitatea scrisului amintește de absența verbului și de natura convențională a limbajului. Acolo unde cuvintele nu mai spun nimic, nici semnele înșirate pe hârtie nu mai pot configura un sens. Nu-i vorba, că nici Fărâmbă nu este eroul capabil să investească lumea cu sens. El pare a fi ajuns la Securitate dintr-o întâmplare față de care nici nu are reacția firească a omului trăitor în perioada comunistă pe plaiuri mioritice: nu se sperie, ci dimpotrivă, pare a găsi soluții încât să-și creeze un confort minor, fără pretenții prea mari. Locvacitatea sa, alimentată de nevoia de a ieși din sine și de a înțelege, nu este decât o pălăvrăgeală, pentru anchetatorii care nu reușesc să afle nimic de la el. Are o anumită doză de jovialitate care maschează nesiguranța persoanei sale, ca și contextul tulbure în care trebuie să își spună poveștile. Însă banal, fără individualitate, stând sub semnul seriei, Fărâmbă este expresia unui absurd existențialist, dublat de un balcanism din care, deși nu lipsește tragicul, acesta se disipează în gesturi și întâmplări minore, pe care narațiunea le ia totuși în serios, fără a le ironiza.

De cealaltă parte, maiorul Borza, ofițerii securității, Anca Vogel, Dumitrescu, Economu instaurează o realitate duală: pe de-o parte, aceea a beciului securității în care îl dețin pe Fărâmbă, în speranța că vor afla ceva despre tezaurul pierdut, pe de altă parte, aceea a iluziei pe care i-o induc directorului de școală – că se poate salva prin scris. Editorii străini au citit chiar în grila securității oculte, abuzive și atotstăpânitoare întregul text, modificându-i titlul, la publicare. [Vasiliu Scraba, 2013]

În esență, natura ocultă a poveștii tezaurului și a căutătorilor acestuia implică și un mecanism de substituție: puterea politică se dorește înlocuitoarea puterii divine la care face apel Fărâmbă. Semnificativă este, în acest sens, întrebarea Ancăi Vogel: „de ce ți-e frică”, îl întreabă ea pe Fărâmbă, sugerând că puterea absolută a ofițerului de securitate trebuie privită ca putere sacră, cu frică și cutremur, pe de-o parte, dar și cu umilință și dragoste, pe de altă parte. Femeia, despre care Vintilă Horia crede că este umanizată de Eliade, se dorește așezată în centrul spațiului pseudo-sacralizat al securității, ca divinitate *sui generis*. Or, în acest context, nuvela merită să fie citită invers: nu dinspre încercările lui Fărâmbă de a regăsi paradisul pierdut, ci dinspre încercările securității de a se instala în acest paradis, ca forță ocultă, dominatoare, terifiantă, dar și „altruistă”, căci

masca generozității pe care o poartă toți ofițerii din text este, în fapt, o replică a unei măști a divinității care se ocultează și revine, de fiecare dată, cu alte sensuri.

Astfel, maiorul Borza se ipostaziază în insul terorizat de securitate, devenind el însuși un important pion al acesteia. Anca Vogel, la rândul ei, este, pe rând, femeia de oțel care îi cere lui Fărâmbă să nu mai inventeze povești, pentru ca, mai apoi, să îl ducă la ea acasă, făcând pe gazda perfectă. Evident, cu scopul de a afla ceea ce își dorește, dar nu numai; este în acest joc al femeii și o altă intenție subliminală: căutarea spirituală a lui Fărâmbă îi poate oferi prilejul de a configura beciul securității ca beci transgresiv, în maniera în care îl descoperiseră băieții, în frunte cu Iozi. Același joc duplicitar îl vom regăsi și la Economu și Dumitrescu, dar, mai ales, în cazul lui Borza și al lui Lixandru. În finalul nuvelei, cei doi îl abordează din nou pe Fărâmbă, în încercarea de a afla de la el ceva. Fărâmbă nu îl recunoaște pe Borza, iar lui Lixandru nu îi dă nicio atenție. Cei doi au acum altă mască. Indiferent de forma concretă de manifestare însă, ofițerul acoperit se dorește a fi un oficiant al unei noi religii – comunismul – căreia securitatea i se dorește profet. De unde și încercările de a-l trage de limbă pe directorul Fărâmbă, spre a descoperi mecanismele manifestării căutării spirituale, cărora ei, acoperiții, se oferă să dea răspunsuri.

În acest sens, afirmația lui Matei Călinescu, conform căreia nuvela *Pe strada Mântuleasa* ascunde în paginile ei o mitologie a mitului capătă conotații noi, de care Mircea Eliade [1995] nu este străin.

## Bibliografie

- Alexandrescu, Sorin, *Dialectica fantasticului* (studiu introductiv la volumul *La țigănci*), București, EPL, 1969
- Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi modernitatea*, București, Univers, 1998
- Braga, Corin, „Le Paradis interdit. La face et le revers d’une image”, în *Caielele Echinoc*, vol. II / 2002
- Braga, Mircea, „O incursiune în spațiul fantasticului”, în *Destinul unor structuri epice*, Cluj-Napoca, Dacia, 1979
- Călinescu, Matei, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade - Amintiri, lecturi, reflecții*, Iași, Polirom, 2002
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Iași, Polirom, 2005, traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, traducerea textelor din „Addenda” de Mona Antohi, postfață de Mircea Martin
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 2, E – O, București, Artemis, 1994

- Dan, Pavel Sergiu, *Proza fantastică românească*, București, Minerva, 1975
- Dan, Sergiu Pavel, *Fețele fantasticului*, Pitești, Paralela 45, 2005
- Eliade, Mircea, *Integrala prozei fantastice*, Ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Moldova, 1994
- Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, București, Humanitas, 1995
- Neagotă, Bogdan, "Mitanaliză și ideologie", în *Caietele Echinox*, vol. 3 / 2002, pp. 118 – 125
- Răsuceanu, Andreea, *Bucureștiul lui Mircea Eliade*, București, Humanitas, 2013
- Vasiliu Scraba, Isabela, *Despre lipsa individualizării în personajul anchetatoarei din romanul eliadesc „Pe strada Mântuleasa”*, 2013, URL: <http://www.omniscop.ro/despre-lipsa-individualizarii-in-personajul-anchetatoarei-din-romanul-eliadesc-pe-strada-mantuleasa/>
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, București, Univers Enciclopedic, 2005
- Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, București, Univers, 1973