Angelo MITCHIEVICI

Universitatea "Ovidius" Constanța, Facultatea de Litere
"Ovidius" University of Constanța, Faculty for Letters

Domnișoara Christina în fața oglinzii

Miss Christina in front of the mirror

The study is entirely focused on Mircea Eliade s prose writing, *Miss Christina* (1936), classified by the literary critics either as a novel or as an extended novella. Nevertheless, the goal of the study is not an eidological one, it does not aim at solving the text s nature (novel or novella); the main interest regards the nature of the fiction s imaginare, largely indebted to both Gothic novels and short stories (such as those created by Anne Radcliffe, Charles Nodier and Edgar Allan Poe) and to the narratives of the Decadence, with all their over-elaborated, almost kitsch-like, morbid decorativeness. Analyzing the latter influences and sources, the author also examines the possible connections with the cultural atmosphere in the Bucharest of the *la belle epoque*, with its poets, painters and singers, as well as that in the interwar Bucharest, minutely identifying all the respectively possible traces imprinted in Eliade s fiction.

Keywords: Mircea Eliade s prose, *Miss Christina*, Decadence, *la belle epoque*, pre-war and inter-war Bucharest

Institution's address: Aleea Universității, nr. 1, Constanța, România; tel.: 0241-551773; fax. 0241-543045, e-mail: *seclitere@univ-ovidius.ro*

Personal e-mail: *angelo_kane@yahoo.com*

Romanul lui Mircea Eliade, *Domnișoara Christina*, apărut în 1936 la editura „Cultura Națională", era prezentat ca o nuvelă extinsă, fiind antologat printre celelalte povestiri ale scriitorului, în volumul *La țigănci și alte povestiri*[1], publicat în 1969 și prefațat de Sorin Alexandrescu. Volumul îl (re)aduce în atenția cititorului român pe Eliade, recuperat prin intermediul prozei sale fantastice, după ce acesta fusese pus la index alături de colegii săi de generație, generația '27. Povestirile lui Eliade sunt analizate de către Sorin Alxandrescu în studiul introductiv din perspectiva unei categorii neutre din punct de vedere ideologic, fantasticul, categorie permisivă pentru o analiză literară fără o referință apăsată la opțiunile spirituale ale tânărului furios, vârf de lance al generației sale. Intrat într-o zodie naționalistă, regimul lui Nicolae Ceaușescu permite reabilitarea parțială a câtorva autori interbelici de primă mărime, nefrecventabili până atunci din considerente ideologice, iar din celebra tripletă Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, primul recuperat este Eugen Ionescu, urmându-i Mircea Eliade, căruia i s-a făcut „curte" insidios și fără succes prin oameni devotați partidului precum Adrian Păunescu. În ceea ce-l privește pe Mircea Eliade, primul pas îl reprezintă acest volum, iar în ultimul deceniu de comunism, cu începere din 1981 (și anul reeditării, cu câteva completări notabile, a volumului de povestiri cu titlul *În curte la Dionis*) i se traduce *Istoria ideilor și credințelor religioase* în trei volume care apar succesiv.

Cu ocazia apariției sale în 1936, romanul a făcut vâlvă, dobândind admiratori și detractori deopotrivă cum menționează Eliade în *Memorii*. Printre admiratori se află Dan Botta, Mihail Polihroniade, iar dintre detractori, Eliade îl amintește pe infatigabilul Georgescu-Cocoș, redactorul „Neamului românesc" care reproduce în ziarul său fragmentele socotite licențioase, privitoare la „precocitatea" Siminei. Este vorba de o întreagă echipă de critici-exorciști, puriști impenitenți: Al. Cazaban, Cocoș, I.U. Soricu, Paul I. Papadopol, G. Tutoveanu, aflați sub umbrela iorghistă a unui naționalism locvace, vindicativ, igienist. În același ziar, N. Georgescu ducea o campanie de exorcizare a lui Arghezi, poreclit Porcofonie, și a operelor lui calificate drept

pornografice. În acest sens, un articol precum „Ţara de Kuty", „porcografie argheziană", „roman scabros ca toată producţia arghezului dement" (*Neamul românesc*, anul XXXI, nr. 218, miercuri 7 octombrie 1936) este edificator. Dincolo de faptul că pornografia era una dintre temele predilecte ale redactorului încât o putea servi cu aproape orice - vezi „Pornografie şi comunism" (*Neamul românesc*, anul XXXI, nr. 224, miercuri 14 octombrie 1936) - , demersul constant pe această temă făcea parte dintr-o campanie dusă umăr la umăr de ziarele *Universul*, *Neamul românesc* şi iorghista *Cuget clar*, subintitulată şi *Noul Sămănător*, redacţia precizându-şi frontul comun şi afilierile în *Neamul românesc* (anul XXXII, nr. 6, marţi 12 ianuarie 1937). Războiul contra tuturor pornografilor îi are în vedere şi pe H. Bonciu cu *Bagajul*, pe „estetul" Hechter Sebastian, pe Max Blecher, Mircea Eliade etc.. Eliade apare pentru prima oară incriminat în articolul intitulat „Romanele d-lui Mircea Eliad" (*Neamul românesc*, anul XXXII, nr.81, duminică 11 aprilie 1937), articol semnat de N. Georgescu care oferă o mostră de „pornografie"eliadescă, selectată din romanul *Întoarcerea din Rai* cu sublinierea cuvintelor tabu: „Cum se întoarce din Rai, d. Mircea Eliade, şef de generaţie tânără şi romancier de mare tragism, se va vedea aici... [...] Şi d. Mircea Eliade e socotit ca exponent al gândirei româneşti, literat de mare amplitudine... Ce zic! Una din nădejdile veacului nostru!"[2] Lui Nicolae Georgescu îi apărea în 1938 chiar un volum întreg, *Literatura de scandal*[3], volum destinat „porcografilor" autohtoni, prefaţat de Nicolae Iorga, cu ilustraţii de A. Dragoş şi Neagu. Subtitlul este semnificativ: „În plină decadenţă – Dela Tristan Tzara la Tudor Arghezi – Critica autorizată – Un porcograf şi sateliţii lui – Eminescu la Hanul Vangheli – „Estetism" şi mascaradă scriitoricească – Ţigăncile lui Porcofonie, şi alţi călugări – Şi puse câinii pe Sfintele Femei! – Texte, poezii, parodii."

În general, scandalul constituie cea mai bună reclamă pentru o carte, însă el era în măsură să aducă serioase prejudicii imaginii tânărului universitar care-şi vede poziţia la catedră periclitată. Prozatorul descrie situaţia delicată în care se afla în urma acuzelor de pornografie diseminate şi în mediul universitar, în condiţiile în care chiar scriitorul se pronunţase (imprudent?) împotriva pornografiei într-o şedinţă extrordinară a Societăţii Scriitorilor Români în primăvara anului 1936, fapt pentru care Şerban Cioculescu publică în „Adevărul" un foileton intitulat sugestiv „*Fiecare pasăre...*". Comunicatul oficial scris de Const. Kiriţescu, director general la Ministerul Instrucţiei Publice, publicat în toată presa şi atrăgând atenţia rectorului Universităţii din Bucureşti că Mircea Eliade este autorul unor scrieri pornografice, îl determină pe acuzat să dea în judecată „Onor." Ministerul pentru calomnie cerând simbolic despăgubiri de un leu. Procesul a fost câştigat de Eliade care s-a bucurat de o solidaritate puternică atât din partea studenţilor, cât şi din partea unor marcante personalităţi culturale, fiind însoţit la proces de Nae Ionescu, Rădulescu Motru, Rosetti, Herescu. După nenumărate amânări şi un recurs, procesul este suspendat prin voinţa noului ministru, Armand Călinescu, odată cu instaurarea dictaturii regale în 1938. Cu toate acestea, cel puţin la retrospectivă, victoria îi apare lui Eliade în termenii unei predicţii sumbre: „...Şi totuşi, simţeam că ne pregătim să intrăm în acea perioadă pe care o prevăzusem, şi de care-mi era teamă, încă din anii studenţiei, perioadă pe care o numeam în sinea mea „timpul când nu vom mai fi liberi să facem ce vrem". Nu era vorba de nostalgia unei libertăţi anarhice şi antisociale, ci de libertatea de a crea în conformitate cu propriile noastre vocaţii şi libertăţi."[4] Interesant este că prelungirea scandalului declanşat de apariţia romanului *Domnişoara Christina*, prin intermediul procesului intentat Ministerului Instrucţiei Publice atinge un alt clivaj, un prag între două epoci resimţit ca atare de Eliade, aşa cum romanul lui evoca lumea din *la belle époque* văzută prin ocheanul întors al unei pasiuni inavuabile cu reîncarnarea spectrului unei lumi dispărute, a unei nostalgii filtrate prin chimia erotică decadentă şi prin declinul marii familii a unei aristocraţii debilitate. În opinia lui Eliade, breşa se creează în interiorul societăţii româneşti odată cu instaurarea dictaturii regale, fapt care va declanşa o vertiginoasă prăbuşire, este începutul sfârşitului şi foarte puţini sunt capabili să citească semnele vremii. O bună parte din articolele „generaţioniste" ale scriitorului stau sub semnul sentimentului agoniei şi provizoratului, al unei somaţii tragice, al unui răgaz care necesită investirea maximă. Nu putem pretinde că romanul din 1936 ar conţine elemente premonitorii, acesta este un roman întors cu faţa spre trecut, de unde vine Domnişoara Christina, iar personajul principal cu un nume slav, de nuanţă lirică, un modern get-beget este confruntat cu fascinul unei lumi dispărute, spectrale, emblematizate prin intermediul domnişoarei *fin de siècle*. Romanul însă vizează tot o perioadă de criză, 1907 fiind anul fatidic al răscoalelor ţărăneşti, un an sângeros care subliniază însă fragilitatea şi imponderabilele politice ale noului stat obţinut prin Unirea din 1859. Nu este strigoiul, un *revenant*, purtător al acestui mesaj îngrijorător al declanşării violenţei?

Reiterarea momentului răscoalei şi stingerea ei în incendiul declanşat imediat, uciderea strigoiului realizată după ordinea cutumiară, dar şi distrugerea conacului sunt internalizate ca ireparabilă traumă prin absorbţie onirică în sfera numinosului. Este romanul o încercare de exorcism a acelui fascin păstrând ambiguitatea numinosului care vine din *la belle époque* tocmai prin invocarea, trezirea spectrelor acelei lumi?

Avem în Eliade un prozator informat, familiarizat cu romanul gotic, citând, spre exemplu, doi pontifi ai genului, M.G. Lewis cu *The Monk* (1795) şi Anne Radcliffe cu *The Italian, or The Confessional of the Black Penitent* (1797) – pe care-l percepe ca „valorificare a evului mediu", dar şi ca sursă de inspiraţie pentru romantici, (E.T.A. Hoffmann, Walter Scott, Victor Hugo, George Sand), pe filiera deschisă de lectura cărţii lui Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Milano-Roma, 1931). De altfel, Walter Scott cu romanul *Ivanhoe* va ajunge pe raftul Christinei printre lecturile ei preferate. Elementele care asigură o revalorizare, o reinvestire semantică a evului mediu prin romanul gotic în romantism sunt urmărite atent de Eliade. „Dar este uşor de observat că şi în această valorificare simpatetică a evului mediu, pe care a realizat-o romantismul, se păstrează elemente din atitudinea negativă şi polemică a secolului al XVIII-lea. Se păstrează înainte de toate, „pateticul", „straniul", „lugubrul" din romanele lui Lewis şi Radcliffe."[5] Spre deosebire de romantici, omul modern - Maritain, René Guénon, Evola, Ananda Coomaraswamy sunt personalităţile inventariate de Eliade ca incarnări ale modernităţii - se arată interesat de descifrarea *simbolului* şi, conchide Eliade cu formula camilpetresciană consacrată, vede *idei*. Cercetarea simbolului trece la Eliade în locul simbolismului a cărui critică nu ezită s-o facă prin intermediul deconstruirii ironice la lectură a cărţii lui Merejkovski, *Atlantinda*, publicată la Belgrad în 1930, (trad. ital. 1937), cum ne precizează prozatorul. Diatriba critică se extinde asupra simboliştilor pe care Merejkovski îi „înlocuieşte" în „conştiinţa europeană", în special asupra lui Maurice Maeterlinck în care Eliade vede superficialitatea simbolismului tratat drept modă şi operând cu false mistere, „mistere degradate" pentru uzul saloanelor. „La 1900 erau la modă „secretele sufletului"; Paul Bourget făcea psihologia femeilor de lume, iar Maeterlinck îşi flata cititoarele cu o parapsihologie de salon. Se vorbea atunci mult de cercetările metapsihice, de psihometrie şi ocultism parfumat (ultimele zvâcniri ale „satanismului" pre-romantic) şi Maeterlinck „interpreta" atunci aceste experienţe aproximative cu versuri simboliste, alegorii, aforisme tulburător agnostice."[6] Ocultismele, spiritismele, satanismele, mistica amestecată cu poezia cu aportul esenţial al faptului de stil dă o definiţie aproximativă a curentului decadent perceput de Eliade prin prisma lecturii lui Mario Praz ca romantism întârziat. Trebuie spus că moda Maeterlinck se prelungeşte în România în perioada interbelică, o atestă traducerile numeroase ale cărţilor acestuia, dar mefienţa faţă de obscurităţile simboliste ale dramaturgului era resimţită deja în 1914 când Tudor Arghezi publica un articol vezicant la adresa pseudosimbolismului minulescian din recent apărutul său volum *De vorbă cu mine însumi*: „Are domnul Minulescu şi obscurităţi, pentru că a văzut că şade bine să ai de astea, de când Maeterlinck a orânduit necesitatea obscurităţii în literatură."[7] Surprinzător de aproape se află Tudor Arghezi în articolul său „Vers şi Poezie", apărut în „Linia dreaptă" (an. I., nr. 2, 1 mai 1904, p. 18-23 şi nr. 3, 15 mai 1904, p. 41-43. datat: 24 februarie 1904) de o reevaluare a simbolismului prin intermediul simbolului căruia îi acordă valenţe superioare sferei esteticului: „[...] concepţia „simbolică" e veche cât şi gândirea; simbolul există de când cu omul; e-n natura celui ce exprimă să simbolizeze. „L'Art - scrie Paul Adam – c'est l'ouvre d'inscrire un dogme dans un symbole."[8] Eliade se situează în răspăr cu „falsul mister, pseudotransa şi vulgaritatea profundă a întregii opere eseistice şi „filozofice" a lui Maeterlinck"[9] şi a „misterelor" avatarului său simbolisto-decadent, Merejkovski, care transpune în spirit decadent decăderea civilizaţiei occidentale în scena declinului în plin apogeu a civilizaţiei atlanţilor. Scriitorul se delimita de acest psihologism de salon şi de misteriologia simbolistă, noţiunea de mister dobândind la Eliade valenţele sacrului şi a unor experienţe fundamentale. Era în joc şi opţiunea culturală a unei alte generaţii, pentru care contestările la scenă deschisă îi dezvăluiau puternicele trăsături polemice.

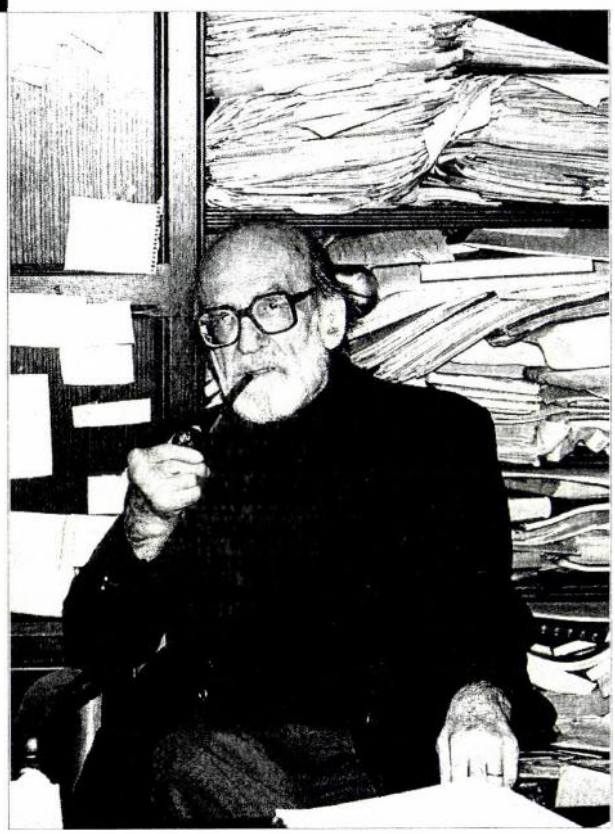
Raftul Christinei

Eliade n-a ales deloc întâmplător ca *motto* fragmentul din „Queen Mab", poezia romanticului Percy Bysshe Shelley, poem publicat în 1832: „...it stood / All beautifull in naked purity, / The perfect semblance of its/ bodily frame...". Asemeni reginei Mab dispare şi Christina odată cu lumea ei vrăjită, sacrul se retrage, fapt care are drept consecinţă şi dezvrăjirea lumii pe care o abandonează unor obscure forţe sociale. Meditaţia şi nostalgia însoţesc această dispariţie în poemul lui Shelley transcrise în

imaginea putrefacţiei ulterior apropiată definitoriu sensibilităţii decadente: „Must putrefaction's breath/ Leave nothing of this heavenly sight/ But loathsomeness and ruin?"[10] Queen Mab este posesoarea, depozitara trecutului şi a unei memorii ancestrale. „The wonders of the human world to keep:/ The secrets of the immeasurable past,/ In the unfailing consciences of men,/ Those stern, unflattering chroniclers, I find."[11]

Şi în poemul lui Shelley apare un *revenant*, este vorba de Ianthe, una din nimfele care o însoţeau pe zeiţa Primăverii, Persefona, când aceasta a fost capturată de Hades, zeul Infernului, nimfă menţionată în imnul homeric închinat lui Demeter. În altă ipostază, Ianthe apare ca o fată cretană de o frumuseţe ieşită din comun astfel încât la moartea ei zeii au făcut să răsară flori roşii pe mormântul acesteia. Era totodată şi porecla lui Byron, iar Shelley şi-a botezat astfel fiica cea mai mare cu Harriet Westbrook, Eliza Ianthe. „Sudden arose/ Ianthe's Soul; it stood/ All beautiful in naked purity, /The perfect semblance of its bodily frame". În poemul lui Shelley, sufletul lui Ianthe, un suflet socotit desăvârşit, este trezit de Queen Mab pentru a lumina tot ceea ce este bun şi pur în umanitate. Cu toate acestea, în poemul său, Shelley păstrează un rest de echivoc cu privire la „trezirea" lui Ianthe, orice revenire comportă o doză de risc, este prin excelenţă malefică în ordinea cutumiară. Eliade putea fi interesat de recorporalizarea stranie, tulburătoare a acestui suflet, „Its features were fixed and meaningless, /Yet animal life was there, /And every organ yet performed / Its natural functions; 'twas a sight / Of wonder to behold the body and the soul", corporalizare care conservă un rest malefic şi tensiunea care rezidă în corpul sufletesc, între Rai, «One aspires to Heaven» şi ceea ce este căzut, lumesc, „The other, for a time the unwilling sport / Of circumstance and passion, struggles on". Ianthe apare şi în povestirea lui John Polidori, *The Vampyre*, rezultat al unei sugestii interesante a lui Byron după lectura unor povestiri *horror* din colecţia *Tales of the Dead*. La întrunirea din vila Diodati pe malul lacului Geneva în Elveţia, vilă închiriată de Byron, întrunire la care participă şi medicul curant, John Polidori, mai iau parte Mary Woolstonecraft şi viitorul său soţ, Percy Bysshe Shelley. Mary Shelley va duce la bun sfârşit o povestire care se va transforma în romanul *Frankenstein*, iar Byron va scrie doar un fragment abandonat ulterior şi preluat de doctorul Polidori care-l transformă în povestirea *The Vampyre*, publicată fără acordul său în 1819, unde vampirul, Lord Ruthven, are o descendenţă aristocratică şi face parte dintr-o *high society* ca şi vampirul lui Eliade. Scriitorul putea regăsi la Ianthe *in statu nascendi* ambiguitatea dublei naturi a Christinei. Există ceva impur în Ianthe, trezirea sa la viaţă activează această impuritate care pare să ţină de datele generice ale corporalului aşa cum materializarea Christinei cristalizează impuritatea unei cruzimi patologice şi a unei pasiuni devorante.

Farmecul nostalgic al universului Christinei este filtrat prin multiple medii estetice, de la poezie la muzică şi pictură. Muzica sau recitalul poetic au un efect incantatoriu, hipnotic, mediumic, Egor fredonează un cântec, iar doamna Moscu recită transportată din *Luceafărul* eminescian sau din drama *Antony* a lui Alexandre Dumas. Versurile fredonate de Egor, reluate printr-un efect de ecou în mintea sau mai precis amintirea lui Nazarie în ziua următoare fac parte din repertoriul poetului Jules Lafforgue. Nu este vorba de celebrul poet simbolist francez de numele căruia ne desparte o consoană, ci de un alt poet figurând adesea sub pseudonimul de Pierre Calel şi a cărui notorietate era adusă de două poeme „Les Vielles de notre Pays"şi „Le vieu ruban" puse pe muzică aşa cum se va întâmpla cu romanţele minulesciene. În perioada interbelică explodează o întreagă modă a romanţei, a tangoului-romanţă concurând chansoneta franceză. Cristian Vasile îşi aproprie în *Zaraza* un tango uruguayan al lui Benjamin Tagle Lara, unul dintre hiturile epocii; *Pe boltă când apare luna* al lui Ionel Fernic circulând şi sub numele de *Minciuna* era o adaptare făcută de Nicolae Kiriţescu după o melodie franţuzească etc. Vocile melancolic-romanţioase ale „Micului Paris" sunt ale lui Cristian Vasile, Ionel Fernic, Gion, Jean Moscopol, Teodor Zavaidoc sau Titi Botez, cu celebra *Marcitta*. Primul poem al lui Lafforgue era publicat în volumul intitulat *Premiers Pas* în 1898, iar sub formă cantabilă era înregistrat în anii '30 şi interpretat de celebrul bariton Julien Feugère. În absenţa liniei melodice, ceva din farmecul indicibil al poemului se pierde. Prin intermediul cântecului avem o subtilă reverberaţie a numinosului, vraja, el îndepli-neşte rolul opiaceu al valsului-uvertură din *Craii de Curtea-Veche*, valsurile lui Iosif Ivanovici, printre care şi celebrul „Valurile Dunării", „un vals domol, voluptuos şi trist, aproape funebru" care a fost înlocuit de tangoul argentinian aclimatizat întâi la Paris pentru a deveni modă în toată Europa. Rolul muzicii este de a provoca acel rapel la un trecut incert, de a regăsi o atmosferă dispărută prezentă spectral prin nebănuite reminiscenţe melancolice. „O melodie tristă, lentă îi coborî încet din amintire. Câteva clipe, cântecul pluti inform, zbătându-se, pierzându-se şi înfiripându-se din nou: Les vieilles de notre pays..." Acest fragment în care



naratorul încearcă să redea starea de transport paseist-oniric nu este deloc străin de sonurile mateine invocate cu prilejul audiției unei partituri nostalgice. Melancolia este starea privilegiată a domnișoarei Christina, dar și climatul propice regresiei temporale. Naratorul evocă transa matein, prin triplul gerunziu ce descrie prin variațiunile de tonalitate și intensitate, efectul de agonie, evanescență și inoculare lentă a *pharmakon*-ului. Nu atât versurile contează, deși cu siguranță și ele au portanța lor afectivă, cât linia melodică, muzicalitatea prețuită de simboliști devenită muzică, de multe ori pretext pentru intrarea într-o *delectatio morosa*. Versurile întreține climatul de ceremonial patriarhal-provincial al unei stingeri lente căreia agitația inutilă, furmiliformă a bătrânelor îi servește drept ultim act. Ce amintire evocă melodia? Ea reprezintă un fel de antract al apariției Christinei angajând proiecția anamnetică pe desfășurătorul căreia se află evenimente emblematice precum balul de la 1900.

Doamna Moscu îi citește Sandei din prefața la drama *Antony* (1829) a lui Alexandre Dumas tatăl, prefață unde scriitorul mărturisește o pasiune și certificatul ei de noblețe devine poezia care transcrie stările sale sufletești. Epigraful decupat din *Childe Harold* al lui Byron anunță conținutul romantic, efuziv al poeziei asupra calității căreia, cu modestie, scriitorul aruncă o umbră de îndoială. Mai mult decât calificativul estetic, poezia reprezintă un document sufletesc. „Tels qu'ils sont ils peignent assez bien deux choses: l'époque fiévreuse pendant laquelle ils furent faits, l'état désordonné de mon coeur au moment où je les fis." În paranteză, trebuie spus că Dumas reprezintă pentru Eliade o inițiere în lectură din vremea copilăriei așa cum o și mărturisește în convorbirile cu Claude-Henri Rocquet, consemnate în *Încercarea labirintului*, proza romancierului francez facilitând trecerea de la romanul polițist și maniheismul structural al basmului la complicațiile romanului de aventuri și chiar de mistere. Mai important însă decât autorul ca atare este faptul că Eliade își amintește de perioada copilăriei pe strada Mântuleasa și prin intermediul prozatorului francez. Un *lieu de memoire*? „C.H.R. – Ați mers pentru prima dată la școală pe strada Mântuleasa... Ce amintiri aveți de atunci?

M.E. – Îndeosebi, descoperirea lecturii. Când aveam vreo zece ani, am început să citesc romane, romane polițiste, povestiri, în sfârșit, tot ce se citește la 10 ani, chiar ceva mai mult. Alexandre Dumas, de exemplu, tradus în românește."[12] Despre care Dumas este vorba? Este greu de crezut că Eliade frecventa la 10 ani dramele dumasiene și nu corpusul de romane inițiatice predilecte vârstei, romane din care fac parte *Cei trei mușchetari*, *După douăzeci de ani*, *Contele de Monte-Cristo* etc. Întâlnirea cu Dumas dramaturgul are loc pe un alt nivel energetic, fiind circumscrisă unei lecturi constitutive bildungsromanului eliadesc. Un studiu separat ar pune în evidență rolul determinant, inițiatic pe care cărțile îl joacă în viața lui Eliade, unele dintre ele se găsesc la vedere, precum *Un om sfârșit* a lui Papini, altele sunt ocultate. Sursa citării din drama *Antony* ca și a referinței la romanul Jean Sbogar (1818) al lui Charles Nodier o constituie chiar studiul lui Mario Praz, amintit mai sus. În capitolul „Metamorfozele lui Satan" sunt invocate consecutiv romanul și drama, unde poezia care reprezintă *motto*-ul piesei și din care Eliade decupează ultima strofă este citată în întregime.

Drama ne oferă situația unui tânăr îndrăgostit de o femeie măritată care-i devine amantă, și căruia întoarcerea soțului ofițer preconizând reluarea menajului și a vieții în spațiul conjugal îi provoacă un spasm de gelozie. Amantul febricitat vede revenirea soțului în termeni apocaliptici. Antony reprezintă una din ipostazele satanist-omantice ale rebelului, *l'homme fatal*, care-și ucide amanta din gelozie și care, în opinia lui Mario Praz, reprezintă o ezitare dumasiană între „the Schilleresque and the Byronic elements"[13]. Aleasă inspirat de Mircea Eliade pentru a ilustra emblematic unul din

preambulurile demonic-livreşti ale desfăşurării evenimentelor, ultima strofă reprezintă o invocaţie tenebroasă către un înger al răului, căruia printr-un pact faustic, personajul este dispus să-i încredinţeze sufletul: „Viens donc, ange du mal, dont la voix me convie, /Car il est des instants où, si je te voyais, / Je pourrais, pour ton sang, t'abandonner ma vie/ Et mon âme ...si j'y croyais!" Dumas îşi caracterizează singur versurile drept mediocre, de nescuzat dacă ar fi fost scrise „à froid", elogiindu-le în spirit romantic pentru caracterul lor pasional-damnat: "Ils sont impies, blasphémateurs, athées [...]". Despre felul în care versurile oferă o lectură critică a situaţiei se pronunţă Egor, contextul servind resemantizării fragmentului: "Nu-i plăcuse deloc versul: *Je pourrai pour ton sang t'abandonner ma vie*... Era o ironie prea crudă, aproape sălbatecă."[14] Iată cum simpla lectură psalmodiată de doamna Moscu conferă scenei o notă liturgică, însă a unei liturghii negre ironizând blasfemic scena pietistă a vegherii la căpătâiul bolnavei. Eliade ar fi putut spune la fel de bine ca Dumas „Ils sont impies, blasphémateurs, athées." În loc să-i confere vivificantul necesar, lectura cufundă bolnava într-o stare maladivă, asimilată debilităţii hematoreice provocate de prezenţa strigoiului. Încă odată, cărţile şi maladia sau mai precis, poezia şi maladia întreţin o relaţie simbiotică. Estetizării patologicului îi corespunde în ecuaţia decadentă sangvinizarea literei tipărite, capacitatea mediumică a literaturii de a transmite stări şi a convoca spectre. Recitalul doamnei Moscu continuă cu versuri din poemul *Luceafărul* selectate de o memorie care nu-i aparţine. Asemeni unui înzestrat ventriloc, domnişoara Christina este cea care vorbeşte prin intermediul rudelor posedate de spiritul ei demonic. Nazarie remarcă şi aici selecţia, aşa cum remarcabil este caracterul incantatoriu al acestui recital. Concomitent asistăm la o metamorfoză a doamnei Moscu, o subită reîntinerire a ei care vine din transfigurarea actorului aflat în rol, de fapt, o formă frauduloasă, parazitară de vitalitate purtând stigmatul posesiei malefice: "Egor o privi uluit. Era aproape de nerecunoscut acum; gesturile ei viguroase, sigure. Stătea de atâta timp în picioare, la căpătâiul Sandei, şi încă nu ostenise. Parcă reînviase printr-o minune; reînviase din tinereţea Sandei."[15] Doamna Moscu este „însufleţită" mediumic printr-un contrast spectaculos cu starea sa generală de abulie; mobilizată aproape nevrotic devine o cameră de rezonanţă pentru această voce inconfundabilă a nostalgiei şi a unei pasiuni damnate. Cărţile fac parte din universul familiar Christinei, ficţiunea constituie domeniul imprecis de circulaţie şi comunicare al spectrelor, sugerând totodată preocupările romanţioase şi chiar decadente ale adolescentei, dar şi afinităţi constitutive.

Ce citeşte domnişoara Christina? Pe raftul ei se află în primul rând povestirile fantastice ale lui Charles Nodier, al cărui roman, *Jean Sbogar*, era publicat în 1818. Romanul era discutat *en passant* de Mario Praz care-l menţionează de trei ori în acelaşi capitol[16]. Nodier se află printre pionierii literaturii fantastice de sensibilitate romantică, iar romanul aduce în primplan un tip de *femme fragile*, clorotică, hipersensibilizată precum Antonia „[...] qui entroit dans le monde avec une organisation débile, une santé chancelante, et une disposition extrême à subir douloureusement toutes les impressions fortes [...]"[17] şi a cărei poveste de dragoste alături de Lothario se desfăşoară în cadrul unei fastuoase decadenţe veneţiene. Jean Sbogar, banditul nobil, exercită asupra Antoniei un fascin malefic dizolvat eteric într-un fel de omniprezenţă care trasează un cerc obsesional. Alte două elemente fac citarea romanului semnificativă, pe lângă faptul că este poliglot şi muzician, Jean Sbogar este şi pictor, natura sa artistă configurând profilul unei sensibilităţi hiperactive şi în plan erotic pe care, o altă referinţă semnificativă, Mario Praz o asociază vampirismului, o temă derivată a satanismului romantic: „[...] destined to suffer in solitude his eternal punishment, this bandit, whose fascinating eye pursues Antonia even in her sleep, is a close relation to the vampire of the Romantics [...]"[18]. Eliade operează o inversiune tipică pentru a doua jumătate a secolului XIX, aşa cum afirmă şi Mario Praz, înlocuind satanicul *l'homme fatale* cu o *femme fatale*, păstrând însă din recuzita romantică igenua, Antonia, *la femme fragile*, destinată unei victimizări erotice. Sensibilităţii înăscute a Antoniei, i se face ecou cea a Sandei, debilitată de prezenţa sangvinară a strigoiului. Al doilea roman, *René* (1802), îi aparţine lui Chateaubriand, ne aflăm cu cei doi autori în plină epocă romantică aşa cum *Les fleurs du mal* (1857) a lui Baudelaire face trecerea la decadentismul ilustrat deplin prin romanul lui Huysmans, *Là-bas* (1891), tradus în română elocvent prin *Liturghia neagră*, acesta fiind principalul subiect şi centrul ocult al romanului. Pe raftul Christinei se mai află intercalat romanul *Ivanhoe* (1819) al lui Walter Scott adus în discuţie probabil pentru procesul de vrăjitorie din cuprinsul său. Toate aceste romane creează un cadru de referinţă atât tematic cât şi de sensibilitate care fluctuează de la romantism la decadentism cu o trecere prin romanul de mistere şi romanul gotic, traseu pe care, cum am văzut, Eliade îl menţiona în articolul său, «Despre misterele degradate».

Eminescu constituie principala referinţă în cazul Christinei, iar Sanda încearcă în zadar să împiedice lectura poemelor preferate ale mătuşii, regăsindu-se în acutele sensibilităţii doamnei Moscu. „Se temea de bolnăvicioasa ei pasiune pentru anumite poeme din Eminescu."[19] Pasiunea doamnei Moscu regăseşte de fapt sensibilitatea pentru poet a defunctei domnişoare Christina. Scena reprezintă una din stările de transă ale doamnei Moscu – „Îşi va aduce din nou aminte, acum"[20] –, de o vitalitate artificială remarcată de domnul Nazarie: „De unde i-a venit deodată forţa aceasta fizică, strălucirea aceasta a făpturii, glasul întreg şi melodios?"[21] Textul este reprodus pe sărite cu uşoare ezitări, invocaţiile fetei de împărat către Luceafăr fac parte din arsenalul seductiv pus în scenă de Christina pentru a-l cuceri pe Egor care trebuie să-şi învingă teama şi repulsia naturală faţă de ceea ce este mort. Ce versuri subliniază doamna Moscu? „– Eu sunt luceafărul de sus, /Iar tu să-mi fii mireasă !...", „– ... Căci eu sunt vie, tu eşti mort..." şi „cele mai frumoase versuri" care fixează şi mai bine obsesia la nivel vizual: „Mă dor de crudul tău amor/ A pieptului meu coarde/ Şi ochii mari şi grei mă dor,/ Privirea ta mă arde..." Şi în acest caz, doamna Moscu constituie instrumentul unei „străine guri", o hugoliană „bouche d'ombre". Niciodată domnişoara Christina nu deschide gura, cuvintele ei sunt auzite în „mintea" celuilalt. „Încercarea ei de a smulge pe d-na Moscu din convorbirea aceea atât de oribilă – neauzită, neîngăduită, neumană (...)"[22] devine vizibilă pentru Egor. Spaţiul mediumic, filtrul de dragoste devine poezia lui Eminescu şi domnişoara Christina îi recită pe acelaşi ton incantatoriu o strofă din «Strigoii" – poemul este datat 1 decembrie 1876 – : „Arald, nu vrei tu fruntea pe sânul meu s-o culci?/Tu zeu cu ochii negri... o, ce frumoşi ochi ai!/ Las' să-ţi înlănţui gîtul cu părul meu bălai,/ Viaţa, tinereţea mi-ai prefăcut-o-n rai,/ Las' să mă uit în ochii-ţi ucigători de dulci." Seducţia Christinei apelează şi la proza eminesciană, un fragment din *Sărmanul Dionis* serveşte drept replică „...Şi tot astfel dacă închid un ochi văd mâna mea mai mică decât cu amândoi... În faptă, lumea-i visul sufletului nostru..." În plus, argumentul suprem al Christinei pentru o dragoste în afara timpului pentru o moartă sunt chiar versurile eminesciene: „Şi dacă au fost fete care s-au îndrăgostit de luceferi, de ce nu te-ai putea şi tu îndrăgosti de mine ?!..."[23] Eminescu nu este o voce întâmplătoare în tot acest recital maladiv, Mircea Eliade îi consacra un studiu, iar în perioada exilului parizian, primele încercări de organizare culturală a diasporei în 1948 şi renaştere a spiritului naţional au ca simbol personalitatea marelui poet. Scriitorul îi sugerează generalului Rădescu înfiinţarea unei Asociaţii culturale „Mihai Eminescu" cu o revistă literară intitulată *Luceafărul*, asociaţie înfiinţată în acelaşi an, iar din revistă ies două numere cu colaborarea multora dintre scriitorii români ai diasporei. Gestul nu indică numai preţuirea lui Eliade pentru Eminescu, ci şi faptul că un demers cultural se poate iniţia fondator pornind de la poetul naţional. Domnişoara Christina întrebuinţează în 1935, când se desfăşoară acţiunea, retorica romantică desuetă, la limita kitschului cu soporificele sale, dar care recuperează o sensibilitate care-şi avea registrul ei bine definit în *la belle époque*. Efuziunile lirice ale Christinei ilustrează un anumit tipar emoţional, o vetustă atitudine romantică, o modă retro în care pasiunea joacă rolul primordial, vocea vampirului preluând vocea liricii eminesciene de dragoste punctată de un fior morbid transmutat alchimic în macabrul erotic decadent al invocaţilor Huysmans şi Baudelaire. Dificultăţile invocate de domnişoara Christina în a întreţine o relaţie cu lumea viilor, altfel decât la modul parazit-malefic ghidat numai de propriul instinct ucigaş, sugerează o revalorizare „romantică" a rolului cutumiar al vampiriului, înzestrat cu o pasiune vorace, tulburătoare, pe care o speculează, de pildă, şi Francis Ford Coppola în 1992 în propria variantă filmică a romanului lui Bram Stoker, *Dracula*. Sufletul damnat şi nelumit al Christinei nu este complet vidat de sensibilitate, dimpotrivă, el păstrează puternice reziduri de «umanitate», de aici transgresarea unor limite, a condiţiei sale demonice, asemeni demonului lermontovian îndrăgostit de frumoasa Tamara. Încearcă Eliade să exorcizeze fascinul pentru expresia radicală şi tardivă a romantismului ca decadentism? Puţin probabil, fascinul rezidă însă din atracţia pentru un anumit timp, pentru momentul 1900, investit cu propria sa magie, pe care mai toţi scriitorii interbelici o resimt, acel ceva care s-a pierdut, o atmosferă, un anumit farmec evocat cu tristeţe de cei care au trăit din plin *fin de siècle*. Explicaţia prozatorului în volumul de *Memorii* este cu totul alta, însă anumite experienţe fondatoare ale sacrului se află transpuse, camuflate în substanţa romanului. Lumea secolului XIX se reîntoarce spectral pentru a bântui prezentul vidat de farmecul ei indicibil; într-un mod paradoxal, aceste recuperări anamnetic-estetice reprezintă o încercare de a trăi prin delegaţia pe care o asigură ficţiunea un trecut inaccesibil altfel. Cultivarea unei sensibilităţi romantice, supralicitate maladiv-nevrotic, a manierelor aristocratice cu vetuste preţiozităţi, fetişizarea ceremonialului de salon burghez, obsesiile genealogice şi invocarea

declinului unei stirpe devitalizate, investirea mediumică a cărţilor, preocupările şi fixaţiile paseiste constituie tot atâtea *mise en abîme*-uri ale spectralităţii acestor lumi dispărute.

Cu o surprinzătoare cecitate, Matei Călinescu acordă romanului doar caracterul de excepţie, „un exerciţiu de povestire doar de dragul povestirii, important doar în măsura în care reprezintă prima întâlnire a scriitorului cu fantasticul, sub forma unei ciocniri puternice, dramatice între două lumi radical eterogene."[24] Criticul remarcă convenţionalismul romanului şi înscrierea sa într-un tipar gotic al unei „estetici a terorii", fiind socotit de acesta o „adaptare românească". Combinaţia de erotism şi cruzime, sadismul au însă o tradiţie în romanul decadent, iar avatariile acestei sensibilităţi traversează genurile şi pătrund adânc în interbelic. În *Domnişoara Christina*, fundalul livresc constituie premiza atât a descărcării ficţiunii în realitate simultan cu treptata materializare a strigoiului, cât şi un îndreptar al evoluţiei evenimentelor care nu se petrec doar ca în vis, ci şi ca în substitutul acestuia, ca în romanul unor pasiuni inavuabile, a unor liturghii negre, romanul unui romantism febricitat, maladiv sau romanul decadent. Dacă *Şarpele* este „în mod fundamental un elogiu al sexualităţii ca manifestare a sacrului, un fel de epitalam în proză"[25], nu lipseşte în *Domnişoara Christina* manifestarea nu mai puţin agresivă a sacrului în ipostaza feminină cât şi aluziile la căsătoriile postume şi la virtualităţile punitive a unei feminităţi devoratoare în absenţa unui ritual apotropaic. Sublinierea convenţiei nu face romanul numaidecât superficial, Eliade îl înobilează printr-o serie de paralele printre care şi cea a poveştii de dragoste dintre Luceafăr şi fata de împărat, Cătălina, care constituie nucleul narativ al poemului eminescian socotit printre capodoperele liricii sale, poem metafizic, filozofic etc. Această deschidere operată de Eliade prin intermediul unui filtru liric, poemul eminescian, invocă ulterioarele extensii eliadeşti ale celor mai modeste întâmplări către categorii universale traducând teoria savantului cu privire la sacrul camuflat în profan. Este drept că din poemul eminescian, Eliade extrage substanţa lirică a versurilor, caracterul lor incantatoriu, însă metamorfoza decadentă constă aici în punerea lor în scenă ca strategie seductivă. În ce priveşte experienţa morţii, Eliade nu creditează experienţele individuale cuprinse în substanţa romanului, ci doar experienţa colectivă regăsibilă în folclor. Raportarea fantasticului la individ şi colectivitate ilustrează intenţia lui Eliade de a trece experienţa individuală a sacrului fie el şi în ipostază malefică în domeniul unor categorii ontice care aparţin colectivităţilor. „Prezenţa fantastică într-un ins este nevroză; prezenţa fantastică într-o colectivitate este folclor."[26] Pe această filieră îşi construieşte şi Sorin Alexandrescu explicaţia din studiul care prefaţează prima publicare postbelică a povestirilor eliadeşti, unde conflictul dintre Egor şi Christina îi apare criticului extrapolat „la proporţiile unei înfruntări Viaţă-Moarte (...)[27]. De asemenea, acesta remarcă inversiunea ponderii raportului sus amintit, dar şi a lirismului ca *valoare inversă a fantasticului*, precum şi inversarea rolurilor din schema poemului eminescian, *Luceafărul*.

Ioan Petru Culianu introduce *Domnişoara Christina* în producţiile unui prim ciclu fantastic „dat fiind că toate fenomenele paranormale sunt reale, isprăvile fantastice expuse de Eliade în romane – deplasarea personajelor în timp şi spaţiu, putinţa de acţiona magic, metensomatoza, poate chiar vampirismul – sunt şi ele reale."[28] El ar face parte din ciclul „idiotului" şi al „call"-ului, (al ademenirii, chemării), celelalte două din schiţa demersului său morfologic fiind ciclul „eroului" şi al „quest"-ului, (al căutării), ciclul „criptografiei" şi al „spectacolului". Deşi utilă pentru un tablou general al prozei eliadeşti, taxonomia lui Ioan Petru Culianu nu rezolvă cifrul romanului.

Portretele vrăjite

Elev al lui Teodor Aman şi C. Stăncescu şi la Paris al lui H. Lehmann - şi el specializat în arta portretului - şi Carolus Duran, George Demetrescu Mirea este un remarcabil portretist. Însă nu tehnica acestuia, academismul faţă de care pictorul Egor Paşchievici se arată mefient este ceea ce conferă fascin tabloului său. Acesta este pictat, detaliu semnificativ, în mărime naturală, fapt care corespunde unei înclinaţii a pictorului către compoziţiile de mari dimensiuni, iar Mircea Eliade notează raportarea portretului la dimensiunile naturale ale modelului, observaţie relevată şi de critici avizaţi ai pictorului, George Dragomirescu şi Ion Frunzetti: „Chiar şi portretele sale, de multe ori erau imagini în picioare, în mărime naturală."[29] Referitor la celălalt maestru francez, furnizor de tablouri pentru marea burghezie, Carolus Duran, criticii reiau aceeaşi competenţă transferată cu succes la Mirea: „Nimeni ca el în acea vreme nu era mai în stare să aşeze într'un cadru o figură în picioare, în mărime naturală, s'o îmbrace în stofe de mătase strălucitoare, să dea mai pregnant aparenţa unei vieţi fastuoase."[30] Se explică într-un fel voga lui Mirea şi prezenţa portretului Christinei semnat de pictor în incintele aristocraţiei locale. Pictorul

executase potretul Leliei Trandafir Djuvara (1880), al d-nei Bessy Take Ionescu, a dnei Carada (1885), al d-nei Yvonne Ghica-Comăneşti (1885), al prinţesei Martha-Bibescu-Lahovary (1887), al d-nei Radu Văcărescu, al prinţesei Maria M. Ghika, al doamnei Saşa Odobescu, una din frumuseţile timpului, portret pictat în negru etc., dar şi al unor persoane din mediul aristocratic sau al marii burghezii franceze, precum portretul contesei de Chèvremont (1883) sau al doamnei de Chabail (1882). Mirea devenea un portretist al familiilor de neam, cu dare de mână, iar la cultul doamnei Moscu pentru geniile neamului, Eminescu, Pârvan, se poate adăuga cu toată nuanţa sa snoabă cel pentru pictorul Mirea. Nimic mai firesc deci decât o comandă din partea familiei boiereşti pentru un tablou al adolescentei cu sânge albastru. De la început, tabloul nu numai că se aliniază ca ordin de mărime modelului, dar reprezintă un substitut simbolic (până la un punct) al Christinei. Strigoiul „trăieşte" într-un univers spectral, materializându-se în circumstanţe adecvate, livreşti, în orice caz artistice, mediul propice al apariţiei spectrelor. În convenţia decadentă pe filieră romantică, portretele au această trăsătură mediumică, ele reprezintă o deschidere către o altă dimensiune asemeni oglinzilor, creează efecte speculare şi asigură tranzitul dinspre ficţiune spre realitate şi invers. Arta prinde corp însufleţită de o vrajă rea, iar sensibilitatea decadentă cunoaşte subtile forme de transgresiune.

Tabloul este piesa centrală a salonului destinat cultului Christinei, Egor sesizează foarte bine natura cultică şi valenţele simbolice ale camerei-sanctuar: „Tot ce se atinge de domnişoara Christina le este într-adevăr sacru, îşi spuse Egor. În fond, nu este un sentiment mediocru ăsta. Să iubeşti şi să sfinţeşti o moartă, chiar în icoanele ei cele mai triviale."[31] De la bun început, portretul realizat de Mirea este scos din sfera profanului pentru a intra în sfera sacrului unde imaginea devine icoană. În spiritul sensibilităţii decadente avem o inversiune malefică, „icoana" este ridicată la puterea transfiguratoare prin arta pictorului contestat de Paşchievici, printr-un plus pe care-l reprezintă chiar caracterul numinos al imaginii. Începând cu atmosfera de „o răcoare melancolică şi artificială", prozatorul subliniază diferenţa calitativă dintre spaţiul profan şi cel „sacru" al salonului Christinei, destinaţia sa liturgică fiind camuflată. Animismul decadent presupune însufleţirea personajelor sau peisajelor din vechi cadre, translaţia este posibilă şi într-un sens şi în celălalt, cazul lui Dorian Gray din romanul lui Oscar Wilde reprezintă un model în acest sens. Există un crescendo care scandează etapele materializării domnişoarei Christina pornind de la prezenţa invizibilă, dar terifiantă a moartei, uneori sub forma unor evanescenţe odorizante, parfumul de violete, substitut olfactiv ca şi parfumul de garoafe roşii în cazul lui Aubrey de Vere la Mateiu Caragiale al celui, celei absente până la înfăţişarea acesteia „în carne şi oase" în noaptea ultimă când apariţiei i se adaugă şi atelajul: trăsura, vizitiul şi caii în toată concreteţea lor. Portretul reprezintă o fază intermediară a concretizării strigoiului, cea a animismului estetizant tipic esteticii decadente. Egor susţine un dialog al privirilor cu domnişoara Christina din portret, situat sub semnul infinitezimalelor dereglării percepţiei. În acest dialog vizual există loc pentru schimbări de atitudine de la cea virginală, la cea melancolic-obosită, de la familiaritatea privirii chiar la o revitalizare complice cu un început de provocare atunci când Egor descoperă singurul obiect care era inoportun în salon, patul „virginal" al domnişoarei: „Domnişoarei Christina îi sticlira o clipă ochii mai viclean."[32] Ca şi experienţa consemnată de Eliade în primul volum de *Memorii* în legătura cu camera Sambo, experienţă transpusă ficţional în povestirea *La ţigănci*, salonul-sanctuar conţine muzeificată prezenţa, substanţa Christinei şi reprezintă şi un spaţiu de meditaţie, de reculegere, de ieşire din timpul prezent pentru absorbţia într-un alt timp care nu mai are decât o vagă precizare istorică, tinereţea Christinei. Fiinţa Christinei se recompune nu doar iconic, ci şi printr-o altă serie de imponderabile, de evanescenţe, parfumuri, miresme corporale, un rest de apă de colonie care conferă nota de inefabil corpului eteric diseminat în fiecare din celulele firii. Ca şi Casa Usher, salonul închide globular un univers cu propria sa atmosferă şi densitate care se extinde apoi la împrejurimile conacului, dar cu o rază limitată de acţiune determinată de punctul fix pe care-l reprezintă cadavrul ascuns al domnişoarei Christina care face posibilă materializarea sa. „Mirosea ciudat în odaie; nu a mort, nici măcar a flori funerare, ci un miros de tinereţe oprită pe loc, oprită şi conservată aici, între patru pereţi.

O tinereţe de-acum multă vreme. Parcă soarele nu trecuse prin această odaie şi timpul nu măcinase nimic. Nimic nu părea premenit, schimbat de când murise domnişoara Christina. Mirosul acesta e parfumul tinereţii ei, resturi miraculos păstrate din apa ei de colonie, din aburul trupului ei."[33] Spaţiul este izolat adiabatic de trecerea timpului asemeni locului vrăjit din basmul lui Petre Ispirescu, *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*. Tot o vrajă ţine pe loc această „tinereţe" care posedă indicibilul unui *l'air du temps*, având ca expresii

elocvente şi spaţii liminale, tristeţea şi oboseala: „oboseala şi tristeţea odăii veneau din alte vămi şi vorbeau altfel sufletului."[34] Sentimentul de depărtare se conjugă cu cel al unei alterităţi dezirabile pentru a cărei înţelegere este nevoie de un limbaj diferit, vămile care separă epocile, interbelicul de *belle époque* sunt depăşite, însă efectul de timp este cu mult mai subtil, senzaţia de oboseală evocând această stază magică.

Cu referire la portretul Christinei este invocat un alt roman popular, *Daphne Adeane* al lui Maurice Baring apărut în 1926 şi pe care probabil că Mircea Eliade îl citise într-o versiune franceză. Atitudinea pios-solemnă a familiei şi implicit a Sandei faţă de mătuşa moartă îi inspiră respect lui Egor, iar în momentul intrării în salonul-sanctuar, romanul revine în memoria lui Egor care-şi propune să poarte o discuţie pe marginea lui cu Sanda. „Îşi aduse aminte de Daphne Adeane. „Am să-i vorbesc de ea Sandei, îşi propuse el reconfortat."[35] De remarcat aici că invocarea cărţii creează pentru personaj un spaţiu securizant pentru că oferă cifrul unui comportament. Iniţiativa va fi uitată, ea funcţionează pe moment, reparatoriu pentru frivolitatea cu care tratase un subiect „sacru" pentru familia boierească. Reconsiderarea propriei atitudini, dar şi a atitudinii gazdelor vine din această recunoaştere a vanităţii şi sensibilităţii cinului boieresc, conservând o desuetă morgă aristocratică pe care tânărul se simte dator s-o provoace: „Sunt nişte făpturi de elită, prea sensibile."[36] Comportamentul bizar al doamnei Moscu punctat de rigidităţi, transe şi blocaje maniacale, precum şi o anume solemnitate a Sandei circumscrisă spaţiului patriarhal al conacului şi care-o scoate din tiparul monden de frivolitate care-i dăduse speranţe tânărului, fac deodată obiectul admiraţiei acestuia, odată ce-au fost explicate ca forme vetuste de sensibilitate aristocratică. Vizionarea portretului îl decide pe Egor să provoace o discuţie în jurul efectului portretistic. Ce anume are în comun romanul lui Baring cu portretul Christinei? Hyacinth Wake din romanul lui Maurice Baring datorează celebritatea, vâlva mondenă unui tablou care, după unele opinii, „fusese pictat cu cruzime", ea încercând să se conformeze distincţiei „deosebit" cu care fusese investită monden. În economia simbolică decadentă portretele sunt adevărate cărţi de vizită cu statut ermetic, asigurând deschideri iniţiatice pentru plonjeul în ficţiune. Cazul semnalat mai sus demonstrează că portretul oferă mai mult decât persoana empirică, efectul său auratic sileşte chiar la o conformitate cu ficţiunea pe care o emană şi nu cu referentul real. Portretul exercită un fascin aparte, „cruzimea" nu constituie decât un termen voalat, foarte discret pentru numinos. De asemenea, deschiderea romanului ar fi putut să-i placă lui Eliade care traducea şi peripeţiile colonelului Lawrence al Arabiei din care împrumută un pasaj revenit în registrul obsesiv în povestirea *La ţigănci*. Un pasaj din romanul lui Maurice Barinng ne atrage atenţia asupra a ceea ce focaliza şi Eliade, amănuntul semnificativ. „Dramele vieţii, spre deosebire de dramele consumate pe scenă, sunt alcătuite din fapte mărunte; dar nu numai atât: regizorul are grijă ca faptul insignifiant – cel care mai târziu însă se va dovedi încărcat de importanţă şi semnificaţie, ba poate chiar un punct de cotitură – să treacă neobservat în momentul în care are loc, neobservat nu numai de către protagonişti, ci chiar şi de spectatori, dacă se nimereşte să fie vreunul."[37] Nimic mai apropiat de Eliade decât această pledoarie pentru camuflarea ca fapte mărunte a elementelor declanşatoare, a punctelor de articulaţie destinale, invizibile pentru „spectatorul" ocazional, neofit, în afara convenţiilor teatrale unde sunt îngroşate până la vulgarizare. Portretele intermediază relaţii, creează legături oculte între personaje sfâşiate dialectic între *sense* şi *sensibility*. Asemenea Christinei din tabloul pictat de Mirea, Daphne Adeane exercită un fascin irezistibil, impregnează ca un parfum memoria şi scriitura unui personaj precum Dettrick. Ea însă este o prezenţă absentă în roman, despre ea se vorbeşte, este terţul inclus în aproape orice discuţie, „floarea care lipseşte din orice buchet", iar asemănările precum cea dintre Fanny şi Daphne creează stranii distorsiuni emoţionale. Unul dintre personajele romanului, Francis Greene, angajează un dialog mut al privirilor cu personajul-portret Daphne Adeane. Printr-o stranie transă aproape mediumică, substitutul artistic animat prin forţa de autosugestie a celui captivat de personalitatea celei absente „vorbeşte" din priviri: „Daphne părea să fie acolo cu el, privindu-l şi vorbindu-i cu o blândă mustrare în ochi... „Nu m-ai uitat... părea să spună portretul... nu ţi-ai uitat vechea prietenă?".

Mâna – privirea – ochii aceia, cu ce altceva pe lume puteau fi asemuiţi? Ce altceva pe lume s-ar putea compara vreodată cu ea? „Nu ai să mă părăseşti? Nu ai să mă uiţi? N-ai să mă trădezi?" îi spune potretul – şi întreg trecutul pogorî asupra lui Francis Greene cu mii de miresme, imagini şi sunete, ecouri, cuvinte, acorduri de muzică, accente, frânturi de frază, glume – şi atunci ştiu că inima lui era acolo, şi că niciodată, niciodată n-ar fi fost în stare să simtă ce simţise atunci..." Portretul nu numai că angajează un schimb al privirilor cu personajul care reconstituie anamnetic un dialog,

dar are loc şi o regresie temporală într-un *illo tempore*, acel timp privilegiat recuperat într-o dimensiune mitizantă, de extază, instanţiat emblematic ca „Trecutul". Acest „trecut" este saturat emoţional într-o atmosferă simfonică, sinestezică în care se amestecă toate simţurile până la paroxism, iar evocarea atinge climaxul şi prin conştiinţa nostalgică a pierderii definitive a acelui timp. Eliade putea găsi în dialogul fascinatoriu pentru care privirea interpretează partitura principală modelul „dialogurilor" pasionale, febricitate dintre Egor şi Christina.

Fecioarele crude

Liliala Sanda, prototip al unei *femme fragile*, extenuată probabil de transfuziile vampirice, dobândeşte un profil prerafaelit, unde slăbiciunea şi sensibilitatea se confundă captând adesea o aură mistic-senzuală. Mirosul de sânge care emană în preajma ei îi conferă o senzualitate maladivă la care contribuie cu aerul pierdut fecioara exsangvinată lent. Şi ea răspunde comenzilor strigoiului, iar prozatorul sugerează că unul din periplurile sale crepusculare constă într-o întâlnire cu domnişoara Christina. Atât vampirul cât şi victimele sau instrumentele ei suportă vizibile metamorfoze, iar afecţiunea sangvinară a Christinei este tradusă eufemizat prin sărut. „– Spunea de Sanda, adăugă Simina, Sanda începe să mă uite. E domnişoară mare acum." Aşa mi-a spus. Şi mi s-a părut că plânge. Mi-a cerut mâna să mi-o sărute.

– Aşa face ea, spuse d-na Moscu. Îţi cere mâna sau braţul să ţi-l sărute."

Scenariul sado-masochist după tipic decadent atinge un climax de perversitate în metamorfoza cea mai spectaculoasă, cea a Siminei, copilul posedat, demonizat. Imatură sexual, prenubila Simina intuieşte totuşi secretul adulţilor, servind drept emisar erotic şi interpret al Christinei. Ea răspunde unor comandamente care conferă un contrast pervers între jucata sa inocenţă şi codoşlâcul la care participă. Întregul univers feminin, inclusiv Sanda, devenită victimă a vampirului este poluat de toxinele sale erotice. Doamna Moscu manifestă o voracitate redutabilă, scena penibilă în care într-un moment de tăcere zgomotul masticaţiei survine brutal este elocventă.

În chipul Siminei rezidă artificialul, pandant al denaturării dimensiunii puerile a fetei de numai nouă ani atât prin instinct cât şi prin disimulare. Nazarie remarcă nota de artificial aflată sub semnul perfecţiunii adusă până la idealitatea reificată, epurată de temperatură afectivă a trăsăturilor păpuşii: «Profesorul nu-şi putea lua ochii de pe figura ei neasemuit de frumoasă. Parcă ar fi fost o păpuşă; o frumuseţe atât de perfectă, încât părea artificială. Chiar şi dinţii erau prea strălucitori, părul prea negru, buzele prea roşii.» Tot profesorul se arată ezitant în a acorda o mângâiere destinată copilului, dar denaturată, deturnată alunecos-pervers în oglinda unui comportament adult care implică exerciţiul de seducţie şi controlul sexualităţii: „dar câtă feminitate în mersul ei, câte farmece în gesturile ei mici şi rotunde." Profesorul Nazarie face parte din familia personajelor inocentate alături de profesorul Gavrilescu din *La ţigănci*, profesorul Fărâmă din *Pe strada Mântuleasa* etc. Stângăcia îl expune ridicolului, dar el reprezintă în roman un echilibru al elementelor. Elev al lui Pârvan – elogiu discret şi semn de admiraţie al lui Eliade faţă de Vasile Pârvan –, arheologul Nazarie se află într-o relaţie de armonie cu locurile, detectează olfactiv prezenţa Dunării de la distanţă în miresmele purtate de vânt, iar consideraţiile sale despre locuri şi vechimea lor reconsideră personajul pe o altă dimensiune, cea a savantului dedicat cu trup şi suflet operei sale ştiinţifice, ceea ce Eliade va deveni în anii exilului început la Paris şi finalizat în Statele Unite. Nazarie reprezintă poate un avatar al adolescentului miop dublat în tinereţea tumultoasă a lui Eliade de bărbatul cu succes monden, incarnat de pictorul Paşchievici, reprezentând poate vocaţia voluntaristă, artistă a lui Eliade prozatorul, o proiecţie fantasmală în acord cu complementul feminin din *la belle époque*.

Ambiguitatea sexuală care caracterizează adesea personajele decadente aflate într-o mişcare perpetuă, instabilă de translaţie de la feminin la masculin şi invers îşi găseşte întruchiparea elcoventă în Simina, centru al realizării celor mai violente contraste. Fiecare personaj în afara lilialei, cloroticei Sanda, devitalizată de prezenţa strigoiului, şi cu excepţia doamnei Moscu, feminitatea este reconvertită în femelitate. Apetitul erotic al domnişoarei Christina transfigurat în cheia romantică cu reflexe de senzualism d'annuzian se reflectă demonic, degradat în lascivitatea Siminei şi a doicii. Erosul degradat expune dimensiunea monstruoasă a Christinei devenind în ecuaţia decadentă perversiune atât prin precocitatea sexuală a copilului, cât şi prin manifestarea improprie, tardivă a senzualităţii la femeia vârstnică. Canibalismul erotic al strigoiului se regăseşte în feminitatea contaminată fornicatoriu, fie prin denaturarea funcţiei materne, doica reprezintă un substitut al mamei, - doamna Moscu nu are decât o autoritate formală, dezangajată asupra fiicei -, fie a celei filiale. Complicitatea dintre doică şi Simina se organizează nu afectiv, ci la nivelul acestei servituţi

maladiv-erotice. Poveştile doicii urmează acelaşi scenariu al unui erotism macabru împins dinspre fabulă şi fantasticul propriu basmului către concretismul senzual al ispitirilor Christinei. Un alt schimb de priviri relevă pentru Egor latenţele carnale inavuabile ale femeii vârstnice care asumă alături de Simina rolul de codoaşă, şi care expune dimensiunea repulsivă, detracată a amorului macabru. Copilăria şi bătrâneţea exclud senzualitatea, ori în ecuaţia decadentă erosul apare în formula veneric-litigioasă care-l consacră fie prematur, la prenubile transformate în nimfete, fie tardiv în formule derizorii, groteşti, degenerate precum la atâţia eroi decadenţi. «Şi îl îngrozeau de asemenea ochii aceia de la care aşteptai parcă altfel de priviri. Nu strălucirea lor înfundată, dospită, care trăda o dezgustătoare poftă de femeie. Egor se simţi despuiat şi lins de privirile lihnite ale doicii." Nuntirea pentru care este pregătit Egor este mediată de aceste două ipostaze degradante ale improprietăţii erotice care constituie acoladele repulsive ale necrofiliei romantic-decadente.

Apropierea de Simina se derulează după un întreg scenariu sadomasochist din recuzita căruia fac parte o serie de obiecte, gesturi şi atitudini ritualizate: sărutul pantofului, biciul, umilirea care aduc o juisanţă de o mare intensitate. Copilul s-a transformat într-o *femme fatale* a cărei cruzime speculează senzual excitaţia bărbatului jucând rolul victimei supusă coerciţiilor şi sancţiunilor erotizate. Ambiguizările, antractul erotic sporesc tensiunea şi dizolvă ultimele reziduri de demnitate ale bărbatului. Sărutul pe gură, - sugestia ne direcţionează către o arie mai largă de inavuabile şi concupiscente delectări – se transformă în muşcătură, plăcerea fiind înregistrată blasfemic în registrul unui extaz religios, una din malversaţiunile, inversiunile decadente. Plăcerea aparţine cărnii şi nu spiritului, hemoragia sporeşte transportul senzual, iar canibalismul Siminei transformată într-o mică furie se exercită plenar. Actul sexual este suplinit la nivelul aluziilor şi al ritualului sado-masochist însă senzualitatea care decurge de aici suprimă orice afect, este rece. Metamorfoza malefic-sangvinară a Siminei, posedarea ei este anunţată de schimbarea vocii, „Ce necunoscut era glasul acesta, ce strein pe buzele ei mici şi roşii!", care constituie elementul declanşator al toxiinfecţiei erotice. Glasul nu-i aparţine şi observaţia se adaugă la o altă serie de contraste care relevă ascendetul lasciv, teribil al Christinei asupra copilului executând mecanic partitura de senzualitate încredinţată. „Îi cuprinse repede gura, înfigându-şi dinţii în buze. Egor simţi o neînchipuită, cerească şi sfântă dezmierdare în carnea lui întreagă. Îşi plecă fruntea pe spate, abandonându-se sărutării aceleia de sânge şi miere. Fetiţa îi strivise buzele, rănindu-i-le. (...) Mirosul sângelui exasperase pe Simina. Se apropie de pieptul gol al bărbatului şi începu să zgârie, să muşte. Cu cât răzbătea mai adânc durerea în carne, cu atât era mai dulce unghia sau gura Siminei. (...) Umilinţa îi picura desfătări pe care niciodată nu bănuia că pot fi sorbite de un muritor."[43] În pivniţă se află sediul strigoiului, corpul său, iar crepusculul, apropierea nopţii îşi sporeşte puterea.

Istoria Christinei aduce în prim plan oroarea, fata de 16-17 ani cu o sexualitate precoce cu atât mai inoportună cu cât trăieşte în mediul conservator al unei familii aristocratice devine amanta vechilului a cărei servitute erotică se concretizează în exercitarea cruzimii. Printre „ororile" comandate de adolescenta sangvinară se află şi biciuirea ţăranilor de pe moşie, ea asistând la supliciu. Istoria Christinei integrează momentul răscoalelor ţărăneşti din 1907 – anul naşterii lui Mircea Eliade –, cu un episod de cruzime adus la puterea unui climax erotic. Sub pretextul de a distribui pământ ţăranilor, Christina îi introduce câte doi în iatacul ei, provocându-i erotic şi lăsându-se siluită de aceştia. Ucisă din gelozie de către vechil, la rândul lui omorât la intervenţia armatei, cadavrul „domnişoarei" dispare, dispariţie care generează scenariul superstiţios, omologat în datele cutumiare al metamorfozei în strigoi a „domnişoarei", a cărei cruzime este speculată în sensul acestei supravieţuiri malefice. Familia Moscu este izolată de restul gospodăriilor ţărăneşti, de vatra satului nu numai sub raport spaţial, ci şi printr-un cordon sanitar de circumspecţie superstiţioasă pe care lumea satului îl face în jurul locului blestemat. Folclorizarea istoriei apocrife a Christinei nu concordă, desigur, cu versiunea „oficială" a familiei. Această legendă crudă revendică un personaj ieşit din comun, de tipul contesei Bathory, cu o cruzime maladivă dublată de detracarea erotică. Nazarie explică prin această „legendă" declinul familiei boiereşti şi comportamentul doamnei Moscu, precum şi atmosfera din jur. Basmul, eresul, „doine, ghicitori, eresuri", nu mai constituie versiuni idilice, folclorizante, pitoreşti, eminesciene, ci sunt instrumentate de prozator într-un scenariu decadent, amestec de melancolie romantică cu orori gotice. Vraja benignă a codrului, a cadrului natural se transformă în farmec otrăvit şi teroare, iar atmosfera ce se ţese în jurul conacului are densitatea malefică a celei care învăluie casa Usher din povestirea lui Edgar Allan Poe.

În *Memorii*, Mircea Eliade precizează noutatea abordării temei strigoiului exceptând-o de la clişeele

folcorice, dar şi de la cele romantice „gen Lenore", cu transpunerea motivului într-o viziune «spiritualistă». Pentru prozator, nucleul romanului îl constituie metamorfoza Siminei devenită receptacol al „trăirilor" tardive, inerţiale ale defunctei domnişoare Christina. Cel puţin ca intenţie, Simina este scoasă de prozator de sub incidenţa unei *psychopatia sexualis* decadente, ea reprezintă o demonstraţie a refuzului de a respecta „legile Firii", o deturnare a spiritualităţii - tema obsesivă a criterioniştilor -, către o „falsă 'spiritualitate'". „Dar nu acest motiv folcloric (al strigoiului, n.n.) constituia punctul de plecare al dramei, ci faptul că domnişoara Christina izbutise să „corupă", spiritualiceşte vorbind, pe o fetiţă de 10-11 ani, Simina, nepoata ei; izbutise, adică, să comunice cu ea în chip concret, învăţînd-o să nu-i fie frică de prezenţa ei „fizică". Deşi încă un copil, Simina devenise, datorită acestei experienţe singulare, „matură" din toate punctele de vedere. Astfel că, atunci când domnişoara Christina se va îndrăgosti de unul din opaspeţii de la conac şi va încerca să-l cucerească, fermecându-l de la început în vis, apoi pregătindu-l să nu se trezească din farmec nici după ce-l va deştepta din somn, Simina va reflecta întocmai această „pasiune" şi se va comporta faţă de Egor ca o femeie adultă. Nu era vorba de „precocitate" - sexuală sau altfel -, ci de o condiţie absolut anormală, creată de corupţia care rezulta din răsturnarea legilor Firii. Îmi dădeam foarte bine seama de „oroarea" acestui personaj, dar tocmai asta voiam să arăt: că orice se întoarce împotriva Firii, într-o condiţie paradoxală (o fiinţă „spirituală" comportându-se ca un trup viu) constituie un izvor de corupţie pentru tot din jurul ei. Sub o înfăţişare îngerească, Simina ascundea un monstru, şi asta datorită nu cine ştie căror instincte sau porniri aberante, ci, dimpotrivă, unei false „spiritualităţi", faptului că trăia pe de-a-ntregul în lumea domnişoarei Christina, un „spirit" care refuza să-şi asume modul lui propriu de a fi."[44] Explicaţia aparţine ordinii raţionale a unui domn Nazarie şi reflectă preocupările lui Eliade care-i configurează încă de pe acum profilul de istoric al religiilor.

Sacrul camuflat în profan

Există două momente magice pe care Eliade le prezintă ca definitorii pentru devenirea sa ulterioară, ambele îşi găsesc locul în volumele de *Memorii*, iar unul dintre ele este reluat şi sub semnul ficţiunii. Primul episod îl reprezintă întâlnirea pe o străduţă din Râmnicul Sărat a unei fetiţe care-i captează privirea, evocarea momentului provoacă ieşirea din timp: „Simţeam cum tot trupul se adună într-un fior cald, apoi încremeneşte şi, în clipa următoare, totul dispare în jurul meu; rămâneam suspendat ca într-un suspin nefiresc, prelungit la infinit. Ani de zile, imaginea fetiţei de pe Strada Mare a fost ca un fel de talisman secret, căci îmi îngăduia să mă refugiez instantaneu în fragmentul acela de timp incomparabil."[45] Celălalt moment magic-feeric îl constituie vizitarea salonului mai tot timpul închis în casa în care locuia împreună cu familia, salon care se va concretiza în camera Sambo, camera care-i dă sentimentul „că se află închis într-un bob uriaş de strugure." În mod esenţial, ambele evenimente au loc în copilărie, o vârstă în care legăturile cu fabulosul, cu magicul nu s-au desfăcut încă. „Când m-am deşteptat, am început să înaintez cu grijă pe covor, ocolind mobilele, privind cu nesaţ măsuţele şi etajerele pe care se aflau aşezate fel de fel de statuete de argint, ghiocuri, sticluţe de cristal, cuţite de argint, privind mai ales oglinzile mari, veneţiene, în ale căror ape adânci şi clare mă regăseam altfel, mai crescut, mai frumos, parcă eu însumi înnobilat de lumina aceea ajunsă acolo dintr-o altă lume."[46] Eliade recunoaşte că a practicat ani la rând „Exerciţiul de recuperare a momentului epifanic", acesta scăzând în intensitate odată cu trecerea timpului. „În ultimii ani de liceu, când mă luptam cu lungi crize de melancolie, mai izbuteam încă, uneori, să regăsesc lumina de aur verde din acea după-amiază de la Râmnicul Sărat, dar, deşi beatitudinea era aceeaşi, era peste putinţă de suportat acum, îmi agrava prea mult tristeţea; căci, de data aceasta, ştiam că lumea din care făceau parte salonul şi perdelele de catifea verde, şi covorul pe care înaintam în genunchi, şi lumina neegalată era o lume pentru totdeauna pierdută."[47] Eliade oferă o explicaţie a experienţei cu „camera secretă" în convorbirile cu Claude-Henri Rocquet publicate în volumul *Încercarea labirintului*. Prozatorul subliniază aici importanţa care o are pentru el această experienţă decodificată ca una similară unei epifanii, mai mult constituind una din acela imagini fondatoare în calitate de primă amintire. La întrebarea, „Din îndepărtata copilărie ce imagini vă vin în minte?", Eliade alege două amintiri corelate, contemplarea unei şopârle de o enigmatică frumuseţe imprimată în amintirea copilului prin intermediul culorii verzi care face legătura cu cea de-a doua experienţă menţionată mai sus.

„M.E.: (...) Altădată, aveam cam aceeaşi vârstă, fiindcă mă văd mergând de-a buşilea, eram la noi, în salon. Nu aveam voie să intrăm acolo. De altfel, cred că uşa era mereu încuiată. Într-o după-amiază de vară, către orele patru, familia era plecată; tata la

cazarmă, mama la o vecină... M-am apropiat şi am întins mâna, uşa era deschisă. Am intrat înăuntru... A fost pentru mine o experienţă nemaiîntâlnită: ferestrele aveau perdele verzi şi, cum era vară, întreaga cameră avea o culoare verde, ciudată, mă simţeam ca într-o boabă de strugure. Eram fascinat de lumina verde, un verde auriu, era în jurul meu un spaţiu nemaivăzut până atunci, o lume cu totul nouă. Asta s-a întâmplat numai o dată. A doua zi, am încercat din nou să deschid uşa; era încuiată."[48]

Camera avea o destinaţie „sacră" prin faptul că era în mod obişnuit încuiată, Eliade menţionează că acolo mama lui împreună cu alte doamne din oraş obişnuiau să organizeze serbări pentru copii cu tombolă, tot acolo erau ascunse cadourile, prin urmare spaţiul este unul matern, nefrecventabil. Eliade-copil face instinctiv diferenţa calitativă dintre misterul de ordin profan, ascunderea cadourilor, a jucăriilor pe care le ştia deja şi cel de ordin sacru. Impresia de *déjà vu* este dublată de reveria amniotică, sporită de lumina filtrată prin perdelele verzi, de translucid, de sentimentul de imersiune într-un lichid.

„– M-a izbit culoarea. Era întocmai ca într-un strugure. Era foarte cald şi o lumină extraordinară, filtrată însa prin perdele. Lumina era verde ... într-adevăr, am avut impresia că, deodată, mă aflu într-o boabă de strugure. Aţi citit *Forêt interdite* (Noaptea de Sânziene, n. tr.). În acest roman, Stéphane îşi aminteşte de o cameră misterioasă, din vremea copilăriei, era camera „Sambo". Se întreabă ce însemna ea ... Era nostalgia unui spaţiu pe care l-am cunoscut cândva, un spaţiu care nu semăna cu nici o altă încăpere. Evocând încăperea „Sambo", fără îndoială, mă gândeam la propria mea experienţă: aceea, atât de extraordinară, de a pătrunde în cu totul alt spaţiu.

Nu eraţi puţin surprins de îndrăzneala dumneavoastră, sau eraţi numai fascinat?

Eram fascinat.

Nu aveaţi nici o teamă? Nu aveaţi sentimentul unei plăceri vinovate?

Nu... Ceea ce m-a atras era culoarea, liniştea, apoi frumuseţea, era salonul, cu tablouri, cu etajere, dar scăldat în verde! Într-o lumină verde."[49]

În plus, încăperea este izolată adiabatic, liniştea absolută îl impresionează, de asemenea, şi configurează acest spaţiu protector, „sferic", „sacru" cum îl numeşte Eliade utilizând ghilimelele. „Spun „sacru" fiindcă spaţiul acela avea o calitate cu totul deosebită; nu avea nimic profan, nimic cotidian. Nu era universul meu de toate zilele, cu tata, mama, fratele, curtea, casa ... Nu, era cu totul altceva."[50] Iar Eliade recunoaşte faptul că această amintire l-a obsedat şi acceptă sugestia lui Claude Rocquet privitoare la similitudinea acelui spaţiu cu Edenul, paradisul originar.

Mai clare devin lucrurile când experienţa este reeditată ficţional în romanul *Noaptea de Sânziene* început în 1949, 13 ani mai târziu, cum mărturiseşte scriitorul în *Memorii* şi terminat în 1950 pentru a fi reluat în 1954 şi finalizat cu adevărat pe 7 iunie la 11.35. Ştefan Viziru încearcă să-i explice Ilenei experienţa ieşirii din Timp la care sfinţii au cu predilecţie acces. Spre deosebire de *Şarpele*, Eliade se arată acum interesat nu de „semnificaţiile profunde ale Cosmosului, ci de „cifrul" evenimentelor istorice."[51] Tânărul încearcă ceva similar procurându-şi o „cameră secretă" pentru a picta, deşi nu ştie să picteze, nu are nici cea mai mică pregătire de specialitate. Nu pictura ca atare îl atrage, nu un proiect anume, ci faptul de a picta, element declanşator al reveriei amniotice, a ieşirii din timp prin pierderea memoriei şi prin ea a legăturilor cu trecutul.

„Nu ştiu dacă ţi-am spus vreodată de ce mi-am luat camera secretă, continuă Ştefan schimbând brusc glasul. Nu cred că ţi-am spus. N-am spus-o nimănui. Dar într-o bună zi am simţit că trebuie să am o a doua cameră a mea. Cu totul şi cu totul a mea, ca să-mi pot satisface, la adăpost de orice indiscreţie, una din dorinţele care mă obsedau de mult: să pictez." „Eşti pictor?" îl întrerupse Ileana. „Nu, nu sunt. Mi-am dat repede seama că n-am nici cel mai mic talent. Dar aceasta n-avea importanţă. Important era să am o cameră a mea, o cameră secretă, în care să-mi pot satisface această dorinţă: să pictez. Mi-am cumpărat tot ce aveam nevoie şi am început să pictez. Nu-ţi pot spune ce revelaţie a fost pentru mine lucrul acesta în aparenţă atât de simplu: să pictez. Nu aveam nici cele mai elementare cunoştiinţe de pictură. Mă aşezam în faţa şevaletului, luam pensula şi începeam..." Ce pictai?" îl întrebă Ileana. „De fapt nu pictam nimic precis. Pur şi simplu luam pensula şi începeam să pictez. Mi-e greu să-ţi explic. Simţeam o mare linişte, aproape o beatitudine. Parcă nu mai eram eu, cel de toate zilele. Revenea la suprafaţă, de undeva, din străfundurile fiinţei mele, un alt eu, cel adevărat, fără griji, fără dorinţi, fără amintiri chiar. Faptul acesta mă impresiona îndeosebi: că pictând, nu mai aveam amintiri. Pictând, nu mai aveam trecut."[52] Gestul declanşator care asigură transa îl constituie poziţionarea sa în faţa şevaletului, a pânzei crude cu pensula în mână, fapt ce determină ieşirea din timp, dizolvarea identităţii cadru şi apariţia *alter-ego*-ului. În acest caz, pictura devine o

practică a extazului. Camera îşi relevă proprietăţile speciale, ca spaţiu liminal unde are loc o relativizare a cordonatelor temporale. „Orice aş fi făcut făceam altfel. Nu ştiu cum să-ţi explic, dar acolo Timpul era altfel, curgea altfel."[53] Este o întâmplare faptul că Egor este pictor şi că nu ajunge să picteze niciodată ceva în, ce-i drept, scurta şedere la conac? Şi pentru Egor pictura constituie un pretext, unul profan însă, al apropierii de Sanda. El n-a venit să picteze, ci să flirtreze, şi îi este revelată existenţa unei „camere secrete" a salonului unde se află portretul domnişoarei Christina, ceea ce produce o distorsiune temporală, o percepţie diferită a scurgerii timpului, senzaţia de stagnare, de condensare a clipelor, de intrare într-un alt timp. Pictura este elemental declanşator al reveriei, dar nu pictura lui, ci pictura care prinde viaţă sub ochii lui. Nu vom afla de la prozator nimic despre ceea ce pictează Egor, doar faptul că-l socoteşte pe Mirea demodat şi pe sine, pe cale de consecinţă, cadrabil într-o formulă nouă. Să fie Egor un simbolist, un impresionist, un postimpresionist sau un pictor de avangardă, abstracţionist, gen Victor Brauner sau Mathias Teusch? Faptul n-are nicio relevanţă, pe Eliade nu l-a interesat câtuşi de puţin ce pictează Egor, ci doar faptul că el este pictor, iar pictura este legată de ieşirea din timp, relaţia privilegiată cu domnişoara Christina se face prin intermediul tabloului, dar şi al unei sensibilităţi artistice, al unei afinităţi elective.

Salon 1900

Sensibilităţile familiei boiereşti, comportamentul bizar şi blocajele maniacale ale doamnei Moscu sunt cauţionate de orgoliul specific castei, ceea ce îl determină pe Egor să adapteze viteza pasadelor mondene la ceremonialul desuet al vechii familii boiereşti. Tânărul nu este propriu-zis îndrăgostit de Sanda, seducţia face parte din turnirul său amoros, însă pas cu pas din seducător, devine obiectul seducţiei. Conacul boieresc conţine însă şi o altă lume îngropată în amintire odată cu domnişoara Christina, o lume a timpului ei, lumea de la 1900. Visul deschide către acest timp şi acel spaţiu unde se concretizează ca decor animat o serie de prezenţe, lumea saloanelor antrenată în dinamica graţioasă a balului.

Primul vis stabileşte o primă locaţie, Franţa, undeva într-o cameră străină, cu sugestia îndepărtării şi a misterului pe care-l aduce o remarcă a unui prieten mort, Radu Prajan, referitoare la lucrurile stranii, exotice ascunse în lăzi. Salonul de la Râmnicu Sărat servea ascunderii cadourilor. Prietenul defunct îi apare schimbat, purtând un păr lung de femeie, „nefiresc şi dezgustător de lung pentru un bărbat"[54] şi care-i serveşte drept camuflaj. Radu Prajan lansează un avertisment neclar, iar apariţia domnişoarei Christina îl alungă pe el şi anturajul lui, în timp ce decorul iniţial începe să se dizolve pentru a face loc cadrului camerei sale. Ieşirea din primul vis se face într-un altul mai „concret" şi prin aceasta cu atât mai tulburător. Într-un fel, primul vis îl aduce pe Egor în „prezent", la un acasă iluzoriu pentru că datele contigentului sunt tulburate de intimitatea cu strigoiul care vine din altă lume.

Al doilea vis în care i se înfăţişază prietenul mort se desfăşoară în decorul unui salon somptuoar „cu pereţii auriţi, cu policandre uriaşe, de care atârnau vârfurile săgeţilor de cristal."[55] Cu o scenă de bal, un salon 1900 cum îşi precizează singur studiind lumea din jurul său şi ascultând frânturi de conversaţie. Ce este mai ciudat în visul lui Egor ţine de sentimentul de *déjà v u* pe care-l are: „Unde am mai auzit eu aceleaşi cuvinte? se întrebă nedumerit Egor. Sau poate le-am cetit undeva, demult...". Este vorba de următoare frază „-Vous êtes à croquer!".[56] Expresia cu conţinut suav în franceză are însă subtextul ei aluziv. Egor se prezintă ca un vizitator al propriului său vis, distinge calitatea onirică a ceea ce vede. Surpriză, şi muzica melancolică captată contrastiv prin oximoron îi pare cunoscută, „O melodie veche, de o melancolică veselie se revărsa o dată cu amintiri tulburi, care ţineau mai mult de copilărie şi de vise decât de întâmplări."[57] Tot o surpriză constituie şi metamorfoza accesoriilor sale vestimentare; în vis, Egor este costumat după uzanţele mondene ale timpului şi este recunoscut de o femeie tânără care rămâne necunoscută pentru noi. Egor nu cunoaşte pe nimeni în afară de prietenul său, Radu Prajan, într-un travesti ridicul şi la fel de izolat ca şi el, prieten la care încearcă să ajungă traversând spaţiul blocat de perechile care dansează. Cu puţin înainte de a ajunge la el este deturnat de apariţia domnişoarei Christina. Replica ei nu lasă nicio îndoială: „- Nu-ţi prea plac petrecerile noastre, Egor, adăugă domnişoara Christina."

Prin urmare, salonul 1900 cu balul la care se află invitată o *high society* a epocii face parte din atmosfera, din anticamera aristocratică a Christinei, reprezintă lumea ei, lumea de la 1900, lumea în care fata trăise - în anul fatidic al morţii, Christina are 20 de ani - şi în care singurii străini sunt Egor şi Prajan, impostura primului fiind subliniată prin intermediul travestiului ridicol. Pictorul recunoaşte aerul *belle époque*, fără a fi propriu-zis familiarizat cu această lume sau mai precis fără a proveni din rândurile ei. Câteva remarce uşor dispreţuitoare,

precum şi alte câteva admirative reglează distanţa. Probabil că înzestrările naturale şi calitatea sa de artist îi asigură intrarea în cercuri mai selecte şi selective. În acelaşi timp, atmosfera *belle époque* îl proiectează în propria sa copilărie, cu spaţiul ei incert, difuz, miraculos, este timpul pe care-l încarnează melancolic-îndurerat strigoiul, un *revenant.* Acel timp este conservat şi în camera sanctuar, acelaşi timp se află în medalionul copilăriei lui Mircea Eliade însuşi, experienţa magică din salonul casei din Râmnicu-Sărat care-i trezeşte o irepresibilă nostalgie după ceva în veci pierdut, dar care nici nu a fost cunoscut. În final, pierderea Christinei îşi va lăsa întreagă otrava nostalgiei, Egor fiind condamnat să trăiască ca un mort viu, purtând irecuperabilă în el amintirea „domnişoarei" ca întruchipare a acelui trecut inefabil concentrat într-un moment revelator. De fapt, nu de o amintire este vorba, ci de un proces anamnetic prin care i se revelează scriitorului existenţa unui trecut magic, plin de sens care s-a strecurat în existenţa sa printr-o experienţă iniţiatică. Un ecou al acestui mecansim anamnetic se regăseşte în dizertaţiile profesorului Nazarie despre vechimea locurilor a căror memorie scitică conservă vraja pădurilor seculare aflate în preajma fluviului, singura raţiune pentru care locuitorii arhaici ai regiunii n-ar fi înnebunit. Dispreţul arheologului pentru pădurea de salcâmi este evident, ea constituie simulacrul care înlocuieşte codrul secular, cel care concentrează energia numinosului, „vraja". „Dar, oricum, locurile unde au fost păduri sute de ani de-a rândul sunt locuri vrăjite."[58] Prin urmare, domnişoara Christina se iveşte pe acest traseu fantasmal anamnetic al recuperării timpului nu pierdut, ci niciodată trăit. Egor-Eliade descinde în miezul „altor vremi", strigoiul fiind veriga lipsă, un spirit al timpului şi *genius loci.* Plonjeului în *illo tempore* cauţionat ştiinţific al lui Nazarie evocând civilizaţia greco-traco-scitică prin discursul arheologic dublat de reperele magico-lirice ale sensibilităţii sale îi corespunde cel nostalgic-livresc al scriitorului-artist pentru care ritul de pasaj cu aportul filtrului livresc al poeziei eminesciene este ratat prin refuzul hierogamiei din final, a ceea ce Arnold Van Gennep în *Riturile de trecere* numeşte faza de agregare, faza ultimă a ritului de trecere. Cu toate acestea, imersiunea în lumea spectrelor aduce cu sine vraja altor timpuri care-şi găseşte ultimul refugiu în conacul familiei boiereşti al cărui nume este pe cale de a se pierde. Încă odată, Eliade n-a ales deloc întâmplător ca *motto* citatul din Queen Mab, poezia lui Shelley: „...it stood / All beautifull in naked purity, / The perfect semblance of its/ bodily frame..." Asemeni reginei Mab dispare şi Christina odată cu lumea ei vrăjită. Atelajul strigoiului, caleaşca de la 1900, se află în stare de funcţionare cu ocazia ultimei apariţii a Christinei, pe capră se află un vizitiu, iar caii par cum nu se poate mai reali. Caleaşca este vehiculul desuet al descinderii Christinei venită din lumea umbrelor, dar în acord şi cu lumea în care trăise, aşa cum mânuşa evanescentă transformată în scrum devine emblematică pentru dezintegrarea farmecului de epocă şi a naturii inconsistente a Christinei. Vârsta vehiculului şi provenienţa sunt precizate de Simina, o lămurire cel puţin ciudată cu cât poartă semnătura copilăriei. „- E din 1900, de la Viena, spuse Simina fără să se întoarcă, calmă, continuîndu-şi drumul prin grajd. 1900-1935, tocmai treizeci şi cinci de ani..."[59] Cât priveşte melancolia, Eliade o asumă ca trăsătură definitorie a personalităţii şi sensibilităţii sale în dialogul cu Claude-Henri Rocquet publicat în *Încercarea labiritului,* ca o componentă moldovenească a sintezei pe care o reprezintă („tata moldovean şi mama olteancă"). „În cultura românească, Moldova reprezintă polul sentimental, melancolia, înclinarea pentru filozofie, pentru poezie, şi un fel de pasivitate în faţa vieţii, (...)"[60] Într-un fel, întâlnirea dintre Egor şi Sanda realizează această sinteză desfăşurată pe plan fantasmal de relaţia dintre Domnişora Christina, încarnare a numinosului la polul său negativ sub masca trecutului şi a Nostalgiei şi energetismul intreprid al lui Egor. Pathosul eminescian şi retorica romantică configurează registrul de sensibilitate al acestei nostalgii „moldoveneşti".

Înapoi în 1907

1907 nu este numai anul celebrei răscoale, eveniment istoric marcant, ci şi al naşterii lui Eliade. Evenimentul este reiterat într-o noapte furtunoasă, incendiul conacului readuce înapoi timpul zaverei, ţăranii sunt redistribuiţi în roluri pe care părinţii lor le-au jucat, cu toate că aproape trei decenii ne despart de evenimentul sângeros, mai precis 28 de ani. Înainte ca întregul conac boieresc să fie cuprins de flăcări, în fruntea ţăranilor, Egor organizează distrugerea salonului-sanctuar rezervându-şi pentru sine actul cel mai sfidător, sfâşierea tabloului Christinei. Actul corespunde unei desacralizări căreia îi va urma uciderea strigoiului după ritualul arhaic al străpungerii inimii sale cu o ţeapă, un drug de fier. Furia lui Egor se focalizează nu doar asupra tabloului, ci a întregului salon, victimă de substitut a linşajului sacrificial. Egor ştie instinctiv că acest salon este

consubstanţial Christinei precum şi cel din vis, dar distrugerea are pentru el o rezonanţă mult mai intimă decât simpla vendetă locală a ţăranilor superstiţioşi. Imaginea Christinei, nu doar tabloul, ci întregul loc trebuie distrus pentru a face să dispară strigoiul care emană din tot acest timp îngheţat, conservat de o vrajă rea.

Relativizarea temporală este elocventă în reacţia doamnei Moscu în clipa pătrunderii ţăranilor în casă, boieroaica „trăieşte" fantasmal momentul 1907. Episodul conţinut probabil în memoria Christinei precum cel al scenei de bal într-un salon 1900 antrenează acum o vertiginoasă coborîre în timp. Doamna Moscu îi întâmpină solemnă pe ţărani cu mândria potrivită cinului boieresc într-o scenă teatrală. „Părea că nu-l vede pe Egor. Părea că vorbeşte de-a dreptul oamenilor din spatele lui, obrajilor înăspriţi şi îndîrjiţi, ochilor turburaţi de iatacul acesta boieresc în care nu mai dormea de atâta vreme nimeni."[61] Ştim însă că doamna Moscu nu a cunoscut momentul de revoltă ţărănească, fiind trimisă la Caracal împreună cu fratele ei, absent din ecuaţia familială. Cu toate acestea, boieroaica pare să se confrunte şi să se confunde cu evenimentul pe care nu l-a trăit, dar al cărui reflex devine printr-o stranie regresie temporală.

Poate scăpa cititorului abilitarea bruscă a lui Egor în ce priveşte riturile sângeroase ţărăneşti de exorcizare a demonului. Dialogurile dintre Egor şi Nazarie nu conduc numai la sublinierea unui scepticism ironic al pictorului faţă de legendele locale, faţă de reflexele mentalitare şi practicile cutumiare, dar şi la relevarea unei nepriceperi a pictorului care ia drept ipoteză a dispariţiei cadavrului Christinei arderea lui de către ţărani. Urmează corectivul dubitativ al lui Nazarie care observă că „ţăranii nu prea ard cadavrele..." Or, în scena finală, Egor ştie precis ce să facă, se afirmă ca un lider care controlează situaţia, repartizează sarcini, se face ascultat: „-Am nevoie de fier, vorbi Egor, de fier mult şi rece împotriva vrăjilor..." Egor dirijează asaltul asupra conacului şi evită linşajul locatarilor. Uciderea strigoiului declanşează o serie de epifanii echivalente cu resorbirea în trecut a lui Egor. Incantaţia apare acum îndepărtată ca şi revizitarea camerei sale unde ritul nupţial eşuase.

„Deodată o dureroasă încântare îl cuprinse. Recunoscu cu uimire zidurile camerei lui, zări patul pe care sta trântit, şi sticla cu coniac pe măsuţă. Mirosea din nou a violete. Şi auzi ca într-un cântec, cuvintele de demult :

...Şi ochii mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde..."[62]

Salonul 1900 revine şi el, ca o altă treaptă a regresiei temporale, în timp ce „un vals învechit" reţine atmosfera *fin de siècle*, iar Prajan, într-un „absurd travesti" se confundă cu profesorul Nazarie, ţinînd-o în braţe pe Simina moartă. Egor este dus pe braţe de nişte bărbaţi nevăzuţi care traversează încăperile printre perechile care dansează, o sală-tripou, o sufragerie cu mobilă veche şi un coridor şi totul dispare. Este ultima epifanie a Christinei, fantoma *belle époque* se stinge aşa cum conacul boieresc se topeşte în flăcări. O voce lipsită de identitate articulează verdictul: dispariţia unei lumi. Atenţie niciun un nume propriu nu este pronunţat.

„-Cum s-a prăpădit neamul boieresc!...

Era acelaşi glas, necunoscut, venit parcă peste vămile somnului."[63]

Glasul care traversează vămile anunţă aproape heraldic dispariţia unei lumi odată cu vraja care-i întreţinuse reflexul tardiv, *fin de siècle*.

Bibliography:

1. Baring, Maurice, *Daphne Adeane*, translated by Antoanenta Ralian, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975;

2. Călinescu, Matei, *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecţii / About Ioan P. Culianu and Mircea Eliade. Memories, Readings, Reflections*, Editura Polirom, Iaşi, 2002;

3. Dragomirescu, George; Frunzetti, Ion, *G. Demetrescu Mirea*, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului Imprimeria Naţională, Bucureşti, 1940;

4. Eliade, Mircea, *Domnişoara Christina / Miss Christina*, foreword by the author, ed. by Eugen Simion, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1991;

5. Eliade, Mircea, *Fragmentarium*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994;

6. Eliade, Mircea, *La ţigănci şi alte povestiri / At the Gypsy-Women and Other Stories*, introductory study by Sorin Alexandrescu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969;

7. Eliade, Mircea, *Memorii 1907-1960 / Memories 1907-1960*, second edition (revised), index by Mircea Handoca, Humanitas, Bucureşti, 1997;

8. Georgescu, Nicolae, "Romanele d-lui Mircea Eliad" / "Mr. Mircea Eliad's Novels", in *Neamul românesc*, anul XXXII, nr. 81, Sunday, 11th of April, 1937;

9. Georgescu, Nicolae, *Literatura de scandal / Literature of the Outrageous*, pref. by Nicolae Iorga, Editura „Ziarului „Universul", Bucureşti, 1938;

10. Nodier, Charles, *Jean Sbogar*, seconde édition corrigée et augmentée, Paris, Librairie de Gide Fils, 1820.

Note:

1. Mircea Eliade, *La ţigănci şi alte povestiri*, cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.
2. N. Georgescu, „Romanele d-lui Mircea Eliad" în *Neamul românesc*, anul XXXII, nr.81, duminică 11 aprilie 1937, p. 1.
3. Nicolae Georgescu, *Literatura de scandal*, prefaţă de Nicolae Iorga, Editura „Ziarului „Universul", Bucureşti, 1938.
4. Mircea Eliade, *Memorii 1907-1960*, Ediţia a II-a revăzută şi indice de Mircea Handoca, Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 328.
5. Mircea Eliade, *Valorificări ale evului mediu* în *Fragmentarium*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 54, 55.
6. Idem, *Despre misterele degradate*, *Idem*, p. 27, 28.
7. „Ion Minulescu: De vorbă cu mine însumi" apărut în „Seara", an. IV, nr. 1447, 27 ianuarie 1914, p. 2-3. Semnat: T.A. (*Cronica literară*) prezent în Tudor Arghezi, *Opere IV. Publicistică (1914-1918)*, Editura Academiei Române, Univers Enciclopedic, Ediţie îngrijită şi note bibliografice de Mitzura Arghezi şi Traian Radu, prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, 2003, p. 50.
8. Tudor Arghezi, *Opere III. Publicistică (1896-1913)*, p. 22.
9. Mircea Eliade, *Valorificări ale evului mediu*, p. 28.
10. Percy Bysshe Shelley, *Queen Mab*, p. 4.
11. *Ibidem*, pp. 7, 8.
12. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului, Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, traducere dn franceză de Doina Cornea, Humanitas, Bucureşti, 2007.
13. Mario Praz, *The Romantic Agony*, p. 75.
14. Mircea Eliade, *Domnişoara Christina*, cu un cuvânt înainte al autorului, Ediţie şi postfaţă de Eugen Simion, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1991, p. 64.
15. *Ibidem*, p. 64.
16. Mario Praz, *Op. Cit.*, pp. 61, 75, 78.
17. Charles Nodier, *Jean Sbogar*, seconde édition corrigée et augmentée, Paris, Librairie de Gide Fils, 1820, p. 6.
18. Mario Praz, *Op. Cit.*, p. 78.
19. Mircea Eliade, *Domnişoara Christina*, p. 65.
20. *Ibidem*, p. 65.
21. *Ibidem*, p. 65.
22. *Ibidem*, p. 67.
23. *Ibidem*, p. 121.
24. Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecţii*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, p. 127.
25. *Ibidem*, p. 128.
26. Mircea Eliade, *Fragmente* în *Oceanografie*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 191.
27. Sorin Alexandrescu, „Dialectica fantasticului" în Mircea Eliade, *La ţigănci şi alte povestiri*, p. XI.
28. Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, traducere de Florin Chiriţescu şi Dan Petrescu, cu o scrisoare de la Mircea Eliade şi o postfaţă de Sorin Antohi, Ed. Nemira, Bucureşti, 1995, p. 254.
29. George Dragomirescu şi Ion Frunzetti, *G.Demetrescu Mirea*, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului Imprimeria Naţională, Bucureşti, 1940, p. 7.
30. *Ibidem*, p. 9.
31. *Ibidem*, p. 34.
32. *Ibidem*, p. 35.
33. *Ibidem*, p. 35.
34. *Ibidem*, p. 36.
35. Mircea Eliade, *Domnişoara...*, p. 34.
36. *Ibidem*, p. 34.
37. Maurice Baring, *Daphne Adeane*, traducere de Antoanenta Ralian, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, p. 5.
38. *Ibidem*, p. 27.
39. *Ibidem*, p. 31.
40. *Ibidem*, p. 27.
41. *Ibidem*, p. 27.
42. *Ibidem*, p. 74.
43. *Ibidem*, p. 95.
44. Mircea Eliade, *Memorii 1907-1960*, p. 320.
45. *Ibidem*, p. 11.
46. *Ibidem*, p. 13.
47. *Ibidem*, p. 13.
48. Mircea Eliade, *Încercarea labrintului*, p. 16.
49. *Ibidem*, p. 17.
50. *Ibidem*, p. 19.
51. Mircea Eliade, *Memorii*, p. 326.
52. Idem, *Noaptea de Sânziene*, prefaţă de Dumitru Micu, Cuvânt înainte, tabel cronologic şi ediţie îngrijită de Mircea Handoca, Editura Minerva, Bucureşti, 1991, p. 69.
53. *Ibidem*, 70.
54. Mircea Eliade, *Domnişoara Christina*, p. 53.
55. *Ibidem*, p. 77.
56. „à croquer!" apare aici cu sensul de „să-l mănînci nu altceva! drăguţ de pică!" (vezi Iulia Giroveanu, Sanda Mihăescu-Boroianu, Micaela Slăvescu, coordonatori, N.N. Condeescu şi G. Haneş, *Dicţionar Francez-Român*, Ediţia a II-a, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 203.)
57. Mircea Eliade, *Domnişoara Christina*, p. 77.
58. *Ibidem*, p. 20.
59. *Ibidem*, p.62.
60. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, p.14.
61. *Ibidem*, p.135.
62. *Ibidem*, p.143.
63. *Ibidem*, p.145.