

EROS ȘI THANATOS ÎN *DOMNIȘOARA CHRISTINA DE MIRCEA ELIADE*

Drd. Elena-Elvira MOLDOVAN

Universitatea "Petru Maior", Târgu-Mureș

Abstract

In Mircea Eliade's prose, love, more than erudition, reveals the mystery of death and the characters may save themselves, by the means of love, from useless wondering through the illusory labyrinth of the existence. The mansion in the novel *Domnișoara Christina*, an artificial, unusual and unhappy world haunted by ghosts is also a labyrinth, where Egor is chosen for an initiation through love into the mystery of passing and liberation.

Într-un articol din 1934, intitulat *Despre un anumit sentiment al morții*, Mircea Eliade afirma că putem cunoaște moartea încă din timpul vieții, „nu moartea așa cum o știm toți (osificările spirituale, oprirea pe loc), ci moartea în înțelesul ei prim de *incepere*, de inaugurare ireversibilă.”¹ În *Fragmente filosofice*, urmând același sens al expunerii considera că moartea se învață numai împreună cu alți indivizi, solitarul putând să-și piardă mințile și că „documentele” care sprijină această inițiere sunt folclorul și „cărțile morților”(egipteană, tibetană, celtică, iudaică). „Moartea nu poate fi înțeleasă de om, ci de *oameni*. În om, în ins, intuiția fantastică, intuiția care poate cuprinde global și esențial realitatea – este fărâmițată, este mai ales alterată. Prezența fantastică într-un ins este nevroză; prezența fantastică într-o colectivitate este folclor. Fantasticul, iraționalul (teluric sau ceresc) este asemenea unei limfe care străbate prin tot organismul vieții asociate; îndată ce se izolează, se individualizează, limfa aceasta se descompune, putrezește. (...) Moartea în folclor, este o cunoaștere tot atât de concretă ca și în religie. Pentru că e într-un contact direct și viu cu însăși esența vieții omenești, contact magic, fantastic, pe care numai viața asociată îl poate menține, pe care orice individualizare îl anulează.”² Individualizarea lasă de multe ori loc terorii prin care iraționalul, maleficul poate controla ființa. Nu întâmplător frica duce la apropieri, asocieri între oameni care aparent nu au nimic în comun. Frica individuală este depășită în colectivitate unde există posibilitatea contactului cu indivizi sau texte ce revelează misterul morții. Cunoașterea adevărului despre moarte generează un proces transfigurator prin care lumea și evenimentele sunt înnobilate. Moartea e nuntirea omului cu tainele universului ce i se dezvăluie potrivit propriei pregătiri. Trecerea conștientă dincolo de planul fizic și orientarea, în timpul vieții ori

¹ Mircea Eliade, *Arta de a muri*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2006, p. 75

² Ibidem, p. 77-78

după moarte, spre libertate, cucerirea libertății, este scopul lecturilor din Cărțile sfinte, scopul tuturor tehnicilor soteriologice.

În proza lui M. Eliade, iubirea, mai mult decât erudiția sau practica spirituală, revelează taina morții iar personajele pot, prin iubire, să se salveze de rătăcirii inutile prin labirintul iluzoriu al existenței. În romanul-capodoperă *Noaptea de sânziene* sau în nuvela *La țigănci*, iubirea mediază înălțarea personajelor spre un statut ontologic superior. Uneori el sau ea devine obiectul dragostei unei ființe de dincolo, din alt plan spațial sau temporal (*Șarpele*, *În Curte la Dionis*, *Domnișoara Christina* etc.) Viața veșnică, de fapt conștientizarea veșniciei și prin urmare a libertății absolute este darul pe care cel sau cea de dincolo îl face omului iubit. Nu toți oamenii sunt însă pregătiți să renunțe la condiționările sociale și materiale, atrage atenția Mircea Eliade. Unii pot să rateze inițierea, rămânând prizonieri ai istoriei.

.Domnișoara Christina

În *Memorii*, Mircea Eliade explică într-un anume sens romanul *Domnișoara Christina*. „După atâția ani de „literatură realistă”, mă simțeam din nou atras către fantastic. Mă obseda o poveste al cărei personaj principal era o tânără moartă cu treizeci de ani în urmă. Aparent, ar fi vorba de un „strigoi” - dar nu voiam să reiau nici tema folclorică, atât de populară la noi și la vecinii noștri, nici motivul romantic al strigoiului (gen *Lenore*). (...) Dar mă fascina drama tristă și fără ieșire a mortului tânăr care nu se poate desprinde de pământ, care se încapățânează să creadă în posibilitatea comunicațiilor *concrete* cu cei vii, sperând chiar că se poate iubi și fi iubit așa cum iubesc oamenii în modalitatea lor încarnată.”³ Considerăm că opera depășește intenția scriitorului producând sensuri multiple și astfel demersul nostru încearcă să se înscrie pe alte coordonate; „drama” mortului va deveni și drama omului viu.

Concentrare labirintică a lumii decăzute pare a fi proprietatea boierească peste care stăpânește duhul Christinei, strigoi nefericit ce împlinește acest spațiu pentru că umanitatea în derivă are nevoie de cuvânt mitic, de suprarealitate chiar dacă acesta îi apare într-o formă ciuntită, bolnavă.

„L'occultisme, la sorcellerie sont des manifestations incomplètes de ce besoin de la parole mytique. Leur survivance, leur triomphe meme à la fin de l'ère classique, les formes

³ Eliade, Mircea, *Memorii 1907-1960*, Ediția a II-a revăzută și indice de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, p. 319

qui les experiment aujourd'hui, sont les signes de ce besoin du l'égendaire où la pensée humaine trouve son accomplissement.”⁴

Critica semnalează componenta folclorică a poveștii de dragoste și moarte dintre un pământean și o ființă din altă lume.

„Romanul *Domnișoara Christina* (1936) crește direct din folclorul românesc: o poveste cu strigoi într-o lume căzută pradă blestemului, pe care un tânăr o salvează, ucigând a doua oară strigoiul, cu un drug de fier împlântat în inimă.”⁵

Demonismul nu pare a fi centrul de greutate al romanului, crede Eugen Simion, disperarea și frica, chiar trăite intens, nu ating decât periferic omul.

„Numai în *Domnișoara Cristina*, scriere legată direct de folclorul românesc, Eliade dă oarecare dezvoltare demonicului, sub presiunea, probabil și a subiectului construit pe ideea contactului posibil între strigoi și oameni vii. Dăm aici peste fete posedate și tineri care trăiesc cu disperare neputincioasă sentimentul morții. În rest, fantasticul este o realitate care tulbură, dar nu cutremură și nu dezechilibrează ființa.”⁶

Există voci care consideră romanul doar o recreație, un joc ce vizează textul eminescian.

„Acest roman inspirat din folclorul român medieval, în care fierb o mulțime de vampiri, a fost pentru Mircea Eliade o pauză și un divertisment. El a fost inspirat și de celebrul poem al bardului național român Eminescu, care reia tema lui Hyperion, un tânăr zeu coborând din lumea lui să iubească fără speranță, o muritoare de rând.”⁷

Se recunosc ușor legăturile dintre credințe folclorice și roman, dar credem că adevăratele influențe trebuie căutate nu numai în actele vizibile, în tehnici concrete prin care materia este mântuită spre transsubstanțializare (descânțete, ritualuri de exorcizare), ci, mai departe, în adâncul arhaic, acolo unde se revelează miturile salvării ființei, acolo unde are loc unitatea contrariilor. Folclorul cântă sau descântă moartea și iubirea, folclorul deține rituri care alungă forțele înspăimântătoare și restaurează lumea devenită astfel o lume bună, a ordinii, a armoniei și a lui Dumnezeu. Desfășurarea acțiunii din roman nu oferă certitudinea unor rituri cu efect real și nici siguranța că personajul va mântui lumea prin înlăturarea

⁴ Le Clezio, J. M. G., *Mircea Eliade, l'initiateur* în „*Dosarul*” *Eliade*, vol. , Editura Curtea-Veche, București, 2005, p. 233, , traducere de Mircea Handoca: „Ocultismul, vrăjitoria sunt manifestări incomplete ale acestei nevoi de cuvânt mitic. Supraviețuirea, triumful lor chiar la sfârșitul erei clasice, formele care le exprimă azi sunt semnele acestei nevoi de legendar în care gândirea omenească își găsește împlinirea.”

⁵Alexandrescu, Sorin, *Dialectica fantasticului*, Studiu introductiv la Mircea Eliade, *Domnișoara Christina. Șarpele*, Editura Cartex 2000, București, 2006, p.

⁶ Simion, Eugen, *Mircea Eliade în Scriitori români de azi*, Editura David. Litera, București, Chișinău, 1998, I, p. 242

⁷ Reichmann, Edgar, *Un maestru al fantasticului* în „*Dosarul*” *Eliade*, Editura Curtea-veche, București, 2005, p. 170

strigoifului salvându-se totodată pe sine. De altfel, cum aflăm din *Jurnal* sau *Memorii*, Mircea Eliade nu a dorit neapărat o apropiere de folclor ci a fost interesat mai ales de Christina, de ființarea ei după moarte, de feminitatea ei nepământească și de vraja pe care o împrăștie în jur. Motivul strigoifului poate fi doar un pretext pentru a zugrăvi legătura dintre două lumi sau două stări, accesul omului la supranatural sau pur și simplu iubirea unei **altfel** de femei. „Eliade mărturisește în (*Memorii*, I, p. 348) că în romanul *Domnișoara Christina* (1936) nu este interesat prea mult de fantasticul groazei, generat de monstruoșitatea prezenței concrete a unei ființe aparținând altei lumi, un fantastic specific temei folclorice și motivului romantic. Autorul e preocupat mai cu seamă de postexistența sufletului Christinei care nu se poate desprinde de pământ și de viață și continuă să comunice în mod tragic cu Simina, care înțelege lumea prin spiritualitatea defunctei. *Miza* romanului este integrarea spiritului purificat de pasiuni în „legile Firii”; asumarea noii condiții ontologice implică parcurgerea mai multor „trepte” de înțelegere a aceluiași fapt: moartea”⁸

Sabina Fânaru delimitează două planuri distincte. „Planul real pornește de la aventura erotică a lui Egor care îl duce în conacul familiei Moscu. O dată cu apariția lui Nazarie, acest plan se dedublează, insinundu-se un altul, fantastic. Lui Nazarie i *se năzare* că personajele, cadrul și evenimentele petrecute se sustrag prezentului printr-o ciudată regresivitate temporală. Suferința pe care o bănuiește a marca planul fizic – uman și natural – este efectul autoraportării acestuia la arhetipul „eternei reîntoarceri”, care transformă ceea ce există în imagini ale vieții ca moarte. Înghițind în adânc tot ceea ce este frumusețe și iubire, pământul pare a fi cuprins de o criză demetrică (...) și bucuria își pierde sensul: suferința carnală a celor trei femei o evocă pe cea a vieții larvare din infernul grecesc sau pe aceea din iadul creștin.”⁹

Cele două planuri sunt strâns legate și aflate aparent în conflict. Conflictul, crede Sorin Alexandrescu, apare în confruntarea dintre două supraforțe, *Viața și Moartea*. „*Moartea* este reprezentată, evident, de strigoaica *Domnișoara Christina*, de fugara prezență a aliatului Satan („celălalt”, prin eufemism) și de către agenții ei: Simina, fetița posedată, doamna Moscu, mama, apoi vizitiul și caii de la rădvan, fantome ca și stăpâna lor. *Viața* e reprezentată de Egor, Eroul și ajutoarele lui: Nazarie, apoi doctorul și în final, țărani din sat.”¹⁰ Egor ar fi obiectul disputei dintre Sanda și Christina; astfel Egor o distruge pe Christina, dar și Christina pe Sanda.

Gheorghe Glodeanu, acceptând și el influența folclorică, constată existența unei structuri bipolare în *Domnișoara Christina*, structură recunoscută în toată proza lui M. Eliade.

⁸ Fânaru, Sabina, *Domnișoara Christina. Intertextul în Eliade prin Eliade*, Editura Univers, București, 2003, p. 190

⁹ Fânaru, Sabina, op. cit., p. 190

¹⁰ Alexandrescu, Sorin, op. cit., p. 8

„Din punctul de vedere al conflictului, creația poate fi privită ca o înfruntare dintre noapte și zi, dintre vis și starea de veghe. Noaptea se caracterizează prin interacțiunea unor fenomene cum ar fi dragostea, taina, visul, misterul, spaima, vraja sau chiar moartea; pe de altă parte, ziua aducând cu sine clarviziunea, siguranța, certitudinea, reinstaurarea spiritului pragmatic.”¹¹

Această evidentă împărțire în două planuri ireconciliabile, Ființa – Neființa, Viața – Moartea, îi vizează mai ales pe cei doi protagoniști, Egor și Christina care, se pare nu au nici o șansă în a forma un cuplu dragostea lor hrănindu-se din iluzie. „Nu există existență pentru Neființă și nici nonexistență pentru Ființă; hotarul lor este văzut de cel care cunoaște adevărul.”¹²

Egor ar aparține astfel vieții umane, planului real, regimului diurn, stării de veghe și, având în vedere perspectivele critice menționate, s-ar afla în conflict cu Christina, cea care regentează Moartea, planul fantastic, noaptea, Iubirea și visul. Numai că moartea Christinei nu e moarte, nonexistență și astfel ea poate să se insinueze în lumea lui Egor fiind percepută cu simțuri pământene, olfactiv, vizual ori auditiv.

„În planul real, semne diafane – o imagine, un zgomot, o atingere, un parfum – îi fac pe cei doi bărbați să perceapă o prezență misterioasă și tulburătoare – strigoiul Christinei. (...) Legendele despre Christina, pe care Nazarie le află de la oameni și i le relatează lui Egor, proiectează existența istorică a moartei în anistoric: cruzimea ei nu are margini: flagelează țărani, ucide sadic puii de găină, se prostituează și-l transformă pe vechil într-o adevărată fiară. Nebunia, boala și moartea ce și-au găsit sălaş în acest loc par a fi cauzate de inexistența devenirii, semn al sterilității spirituale (...)”¹³

Ceea ce, credem, nu se remarcă, dincolo de oribilul lor, e intensitatea actelor Christinei. Ea nu este „călduță”, deci de neiertat potrivit dogmei creștine. Excesele fără limite consumă toate posibilitățile orizontale și Christina ucisă, având așadar toate eventualele păcate șterse prin preluarea lor de către ucigaș e liberă să străbată verticala. Lipsa devenirii pe care a imprimat-o teritoriului stăpânit, ființelor de aici, înseamnă și veșnicie, nemurire, desprindere de condiția umană iar din această perspectivă „dușmanii” Christinei sunt cei ce dovedesc, prin frică, respingere a spiritualului, neînțelegere. Reacțiile lor nu sunt dictate de teama că și-ar putea pierde sufletul ci de grijă exclusivă pentru trup. Frica de moarte înseamnă refuz al nemuririi, limitare.

¹¹ Glodeanu, Gheorghe, *Regimul diurn și regimul nocturn al imaginarului în Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2006, p. 247

¹² *Bhavagad-Gita*, Traducere din limba sanscrită, studiu introductiv, comentariu și note: Sergiu Al-George, Editura Herald, București, f. a., p. 39

¹³ Fănaru Sabina, op. cit., p. 192

De la început personajele se mișcă artificial într-o lume nesigură sau cel puțin așa simt cei doi invitați la conacul familiei Moscu. Este un spațiu straniu în care domină alte legi decât cele ale vieții cunoscute, un „munte vrăjit” unde se inițiază în moarte. Și tot ca în romanul lui Thomas Mann se acordă importanță hrănirii. A mânca înseamnă a te împărtăși, a cunoaște, a extrage energia necesară evoluției. Doar că la conacul Moscu nu asistăm la ospete bogate și interminabile, festinuri de poveste. Masa e săracă, toate păsările au murit și mâncarea de berbec e urât mirositoare sau altădată se mănâncă doar lapte cu mămăligă. Mâncarea, puțină ori de calitate inferioară, se pare că slujește doar menținerii la limită a corpului fizic. Se întâmplă așa pentru că fiind aproape de deznodământul unei situații nu mai e nevoie de multă energie vitală. Nefirească pentru invitați e atitudinea doamnei Moscu, exagerat de interiorizată, „obosită” sau idioată pur și simplu, închisă în lumea pântecului ce trebuie hrănit; hrănit pentru a putea transfera, se presupune, strigoiiului energia necesară subzistenței. De fapt e o transmutare a materiei în energie, proces alchimic aflat în stadiul prim de nigredo când uneori, avem doar imaginea materiei prime. „Primul stadiu nu este decât cel latent, care prin artă și grație divină poate să treacă în al doilea stadiu, în cel manifest. De aceea materia prima coincide uneori cu noțiunea de stadiu inițial al procesului, de „nigredo” (negreală).” „*Unu impur, grosier devine unu subtil, de o puritate superioară*. Sufletul și spiritul trebuie despărțite de corp, ceea ce echivalează cu o moarte.”¹⁴ Doamna Moscu transmută sângele vietăților sacrificate, în energie, în athanorul trupului său.

Ciudata Simina cu „păru-i prea negru, buzele prea roșii”, artificială parcă, frumoasă și stridentă, este prima care pomenește numele Christinei și e muștrată imediat de Sanda ce dorește poate să-i amâne prezența fantomatică pentru musafirii neinițiați. A rosti numele înseamnă a legitima și a institui existența persoanei care-l poartă. „Nomenația e o prerogativă divină. Numele nu e simplă etichetă a lucrului, ci substitutul său total. A cunoaște numele înseamnă a stăpâni obiectul, de unde rezultă toate manipulările magice ale numelui. Pericolul de a rosti numele pentru a nu dezvălui manifestarea unor forțe s-a reflectat în tradiția menținerii în secret a numelui adevărat al divinității (la evrei) și înlocuirea sa prin atribute și eufemisme.”¹⁵

Rostind numele moartei, Simina exprimă acceptare a celei pomenite, invitație a acesteia printre meseni. Este o colaborare între cele trei reprezentante ale familiei Moscu și Christina. Sanda uneori dă impresia de retragere dar șovăirea ei poate fi expresia neîncrederii în capacitatea musafirilor de a înțelege.

¹⁴ Jung, C. G., *Psihologie și alchimie*, editura Teora, București, 1998, p. 116, 290

¹⁵ Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 2001, p. 129

Gazdele îi cheamă pe cei doi musafiri în camera Christinei. Aici, văzându-i portretul, Nazarie, înspăimântat, își dă seama că năluca văzută lângă doamna Moscu în seara venirii era Christina. Egor privește fascinat chipul din tablou („...era o fată foarte tânără, îmbrăcată într-o rochie lungă, cu talia subțire și înaltă, cu buclele negre lăsate pe umeri.”) și se simte alesul fecioarei. Christina zâmbește uman și trist de parcă numai pe el l-ar fi așteptat să-i gonească nesfârșita ei singurătate. Gheorghe Glodeanu crede că acesta e momentul în care Christina își alege victima. Considerăm că nu o victimă își caută ci iubitul, iar Egor a fost ales înaintea venirii lui la moșie, prin Sanda. Nu Egor este prezentat ci Christina lui Egor iar fața ei e însuflețită doar pentru el. În odaia, sacră pentru cele trei, miroase a „tinerete oprită pe loc” ceea ce poate să însemne stagnare chinuită, deznădăjduită, într-o stare intermediară dar și veșnicie, prezent etern.

Simina, copila de numai nouă ani ce – suntem în lumea aparențelor - „sub o înfățișare îngerească, (...) ascundea un monstru”¹⁶, îi va spune lui Egor basmul dragostei dintre un cioban și-o împărăteasă moartă, basm care stabilește poziția fiecărui protagonist. Christina e regina, centrul lumii de dincolo, al celuilalt tărâm, Egor fiind ciobanul, cel ce urmează a fi inițiat pentru a păstori mai apoi, a orienta destinele semenilor.

Venind în visul¹⁷ lui Egor, Christina, îmbrăcată în albastru, culoare a infinitului prin care realul se transformă în imaginar¹⁸, își mărturisește iubirea. Christina nu dorește să-l elibereze brutal, prin ruinare a trupului așa cum se întâmplă cu ceilalți, ci dragostea să fie modalitatea blândă de a-l integra în altă ordine decât cea terestră. Mirosul femeii invadează încăperea, miros de violete prin care moarta controlează acest spațiu. Mirosul cheamă culoarea florilor ce-l produc, olfactivul insinuant este completat prin culoare. Christina, moarta-vie își mulează imaginea pe violetul parfumat al florilor preferate. „Această culoare secundară (violetul), rezultată din amestecul roșului cu albastrul (...) este simbolul temperanței, lucidității, reflexivității. Denotă un gen de echilibru între cer și pământ, (...). Arta Evului Mediu îl înfățișa pe Iisus, înainte de supliciu de pe Golgota, îmbrăcat în violet, simbolizând astfel dubla sa natură: divină (-albastru) și pământească (-verde) (...) În nuanța sa de vânăț, este culoarea trecerii autumnale de la viață la moarte.”¹⁹ Violetul este considerat și „culoarea tainei: în spatele lui se va săvârși nevăzutul mister al reîncarnării sau, cel puțin, al transformării.”²⁰ Christina patronează așadar trecerea și anunță prin mirosul violetelor,

¹⁶ Eliade, Mircea, *Memorii 1907-1960*, ed. cit., p. 320

¹⁷ Glodeanu, Ghe, op. cit., p. 250: Începând cu această noapte, visul dobândește un rol esențial, prin intermediul lui realizându-se comunicarea dintre Egor și domnișoara Christina.”

¹⁸ Chevallier, Jean, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, p. 79

¹⁹ Evseev, Ivan, op. cit., p. 207

²⁰ Chevalier, Jean, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1995, vol. 3, p. 453

persistent și de necombătut, intenția de a reînnoia legătura cer pământ, întreruptă de lumea axată pe alte valori decât cele ale spiritului.

Întâlnirea următoare se petrece tot în vis, spațiu mediator, întâlnire asemănătoare cu cea din *Luceafărul* eminescian. „În tradiția prozei romantice, orice vis deschide o poartă spre altă realitate posibilă și aruncă îndoială asupra adevărului lumii, ca în visul lui Ciuang-Tse și al fluturului.”²¹ Balul din 1900 la care Egor participă înseamnă întoarcere în timp, pentru că „în faptă lumea-i visul sufletului nostru” cum va cita din Eminescu, Christina, avertizând continuu asupra i-realității lumii în care trăim. Pătrunderea lui Egor în sala de bal înseamnă apropiere de centru, trecere a pragului dintre două lumi, „Una dintre scenele care revin insistent de la o narațiune la alta este cea care surprinde momentul, foarte important într-un ritual inițiativ, al trecerii, al depășirii pragului între două lumi.”²²

Sosește apoi, încarnată, sacrificând așadar clipe de eternitate, adusă de o trăsură asemenea domnițelor, trăsură întâlnită de altfel în proza lui Eliade (*La țigănci, 19 trandafiri*), vehicul ce vine sau pleacă spre lumea de dincolo. Christina pare singură, dornică de iubire, dornică să întâlnească bărbatul care să depășească barierele dintre cele două lumi, să o împlinească ca femeie. Egor este terorizat și spaime neînțelese îi anulează voința. S-a spus că e artificială apropierea dintre romanul lui Eliade și *Luceafărul* eminescian. (În text sunt citate și versuri din *Strigoii*). *Luceafărul* ar putea însă să fie o cheie pentru descifrarea textului lui Mircea Eliade. Nemurirea lui Hyperion o sperie pe Cătălina pentru că în ordinea umană veșnicia este percepută ca moarte. Egor o dezamăgește pe Christina prin frica animalică și după „uciderea” ei, va rămâne golit de sens existențial. Dar dincolo de aceste apropieri strict textuale, *Luceafărul* este poemul iubirii imposibile dintre o muritoare și un astru, pentru că umanul, de cele mai multe ori, se limitează la materie și instincte iar „voința oarbă de a trăi” și implicit frica de moarte îi conduce viața pământească. Christina pune semnul egalității între ea și *Luceafăr*, între ea și frumoasa soție a lui Arald din *Strigoii*. Nu moare cu adevărat niciodată pentru că poziția sa în lume exclude neființa. „De aceea Hyperion nu se poate abandona în moarte, căci el rămâne, ca întrupare pură a gândirii, identic sieși și creator de lumi.”²³ Lumea creată de Christina, însăși prezența ei o alcătuiește, pare agonică, infernală, stăpânită de spaime; este lumea care se purifică și își arde limitele dureros.

Rana Christinei este imposibilă pentru mintea umană, sperie fiindcă nu se înscrie în nici un cod cunoscut. Moarta are o rană vie. Chiar dacă nu poate trăi uimire în fața

²¹ Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri în opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi, București, 1997, p. 147

²² Vultur, Smaranda, *Secretul oglinzii, Orizont*, Timișoara, 12 martie, 1982 în „*Dosarul*” *Eliade XIII, Conspirația tăcerii*, Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Editura Curtea-veche, București, 2007, p.98

²³ Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Minerva, București, p. 195

inexprimabilului, Egor, ar fi trebuit să simtă compasiune, rana fiind o dovadă a condiției umane căzute, mizerabile. Christina, umilindu-se, dorește dragostea, asemenea sfintelor din basme prefăcute în mizere cerșetoare. Înaltul îmbracă haina derizoriului pentru a da posibilitate umanului să-și deschidă inima, să deschidă căi de acces spre Absolut. Înțelegerea morții nu o privește pe Christina ci pe Egor. Ea știe că oamenii o percep moartă, ea știe de unde vine, în sfârșit, știe că nu există moarte doar ignoranță. Sosirea ei, din adânc ori înalt, din alt tip de organizare spațială și temporală, la suprafața fadă, se produce din iubire, din dorința plină de iubire și compasiune de a-l trezi pe pământean, pe cel aflat într-un real limitator. Tristețea, disperarea pe care Christina le emană provin din înțelegerea că umanul nu poate să-și înțeleagă condiția și nici sacrificiul ei, puntea pe care o aruncă manifestării.

Numele Christina are origine grecească și vine din cuvântul *chriein*, însemnând „Cel uns”, „Cel miruit”. În limba latină, *christianus* însemna deja „urmașul lui Christos”, creștin. Christos este Mântuitorul lumii ce coboară în epocile de decădere a umanității, atunci când salvarea se poate realiza mai ales prin femeie și sexualitate. Christina se materializează din dragoste, se limitează (*Coagula*) din compasiune pentru uman.

Alesul Christinei, Egor Paschievici, umanul așadar, refuză disoluția (*Solve*), refuză să se piardă dizolvându-se în iubirea femeii de dincolo, refuză sacrul. Se teme că și-ar pierde lutul trupului. Logodna cu Sanda nu este un gest nobil prin care vrea s-o scape de strigoi ci o încercare de conservare a propriei persoane, ancorare în pasiv și comod. În loc să se umple de uimire, se scufundă în frică, așa cum Sanda dovedește milă lacrimogenă pentru ființe obligate să evolueze, când ar fi normal pentru condiția de inițiată în taina morții pe care se presupune că o are, să-și manifeste compasiunea pentru întreaga fire. „Angoasa este rezultatul unei suferiri pasive a ambianței și a celor două tendințe fundamentale ale ei. Rezultatul acestei pasivități e deritmia, angoasa lancinantă. După restabilirea activității în noi, *Solve* și *Coagula* se armonizează și angoasa dispăre ca limită între *Solve* și *Coagula* și se transformă în Unicitate. În sfârșit în Universal, Angoasa devine Uimire.”²⁴ „Angoasa aparține tot sufletului concupiscibil, ale cărui dorințe nu s-au împlinit.”²⁵ Terifiantul ce conduce la angoasă este produs al subiectivității noastre, al încăpățânării de a ne închide în fața miraculosului, al egoismului și-al dorinței, al iluziei atotstăpânitoare. „Corpul tău al dorinței e un corp de tendințe și de vid. Vidul nu poate răni Vidul; ceea ce este fără însușiri nu poate răni ceea ce este fără însușiri. În afara de halucinațiile personale, în realitate nu există lucruri în afara sinelui ca: Stăpânul Morții, sau Zeul, sau Demonul, sau Spiritul Morții (...)”²⁶ Sacrificiul

²⁴ Lovinescu, Vasile, *Meditații, Simboluri, Rituri*, Editura Rosmarin, București, 1997, p. 24

²⁵ Lovinescu, Vasile, op. cit., p. 69

²⁶ *Cartea Tibetană a Morților (Bardo Thodol)*, Colecția revistei „Arca”, Arad, 1992, p. 91

Christinei înseamnă coborâre în materie, participare la destinul trecător al lumii, cu țelul de a deștepta ființele rătăcite, de a le familiariza cu imaginile groaznice și ireale de care se vor izbi când vor încerca să tranșeandă iluzia. Egor trebuie să *se obișnuiască* cu Christina, s-o iubească pentru a scăpa de groaza, de dezgustul ce-i blochează orice ascensiune spirituală. Avertismentul lui Radu Prajan, „mort într-un accident stupid de stradă”, probabil inconștient de starea tranzitorie în care e, reflectă pericolul continuității iluziei și după trecerea de acest plan al existenței. Își ascunde, temător, capul sub o pelerină, crezând că astfel se poate apăra. Atitudinea lui arată faptul că frica e un produs al iluziei și mai ales o piedică serioasă a realizării spirituale.

Rugăciunile pictorului, la fel ca și a celorlalți bărbați nu au efectul așteptat pentru că vor să scape, să fugă de înțelegere a realului, de inițiere. Nazarie se roagă Maicii sfinte, dar poate Mama este cea care le dăruiește puțința de salvare din mrejele părelnicului, Christina poate fi chiar Ea în forma teribilă. Alcoolul pe care Egor îl consumă și care crede că îi întărește luciditatea este apa de foc ce ar fi trebuit să-i ardă limitele, să-l predisună la vis și meditație, să creeze posibilități spirituale și astfel să-l apropie de Christina. „Ne înșelăm atunci când ne imaginăm că alcoolul intervine pentru a stimula posibilitățile spirituale. El crează cu adevărat aceste posibilități.”²⁷ Frica, repulsia, ascunsă, deci cu atât mai puternică, împinge focul cunoașterii și al purificării, nefolosit, spre exterior prin mâna care răstoarnă lampa.

Focul pe care, astfel, Egor îl declanșează la conac, dând vina apoi, laș, pe Christina nu doar purifică de impurități materiale²⁸ ci, înțeles într-adevăr, consumă lumea, iluzia, lăsând liber esențialul. Egor poate deveni prin acest act un om spiritual, iubind în sfârșit pe Christina, acceptând-o necondiționat, descoperindu-se pe sine. Conștientizarea consumării lumii prin foc, a iluziei prin rațiune conduce la existență spirituală, liberă, în care se descoperă unitatea contrariilor, faptul că în Egor și Christina, întorcându-se la cunoașterea originară, se găsește aceeași esență. „Was ist die Urbesinnung? Es ist die Belebung der Vernunft von innen her, von Geiste. So wie das Feuer in den Ather zurück kehrt, wenn ist nichts mehr zu verzehren hat, so geht die Vernunft in den Geist zurück, wenn sie die Welt ist die Urbesinnung. Durch die Urbesinnung wird der Mensch zum geistigen Mensch”²⁹ Focul ar fi trebuit să fie un suprafoc conștient aprins nu din întâmplare și, să fi consumat focul pasiunilor, al instinctelor

²⁷ Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, București, 2000, p. 114

²⁸ ibidem, p. 115

²⁹ Schuon, Fr., *Gânduri conducătoare despre cunoașterea originară* în Vasile Lovinescu, op. cit., p. 39, traducere de Vasile Lovinescu: „Ce este cunoașterea originară? Este însuflețirea rațiunii venită dinăuntru, de la spirit. Așa cum focul se întoarce în eter când nu mai are nimic de consumat, tot așa se întoarce și rațiunea în spirit după ce a consumat lumea și pe sine însăși. Această consumare a lumii este cunoașterea originară. Prin ea omul devine om spiritual.”

incomode și inutile la un moment dat, să fi consumat însuși focul vieții, trecătoare și având sens doar pentru că pregătește adevărata viață. „Pentru că trebuie să dispărem, deoarece instinctul morții se impune într-o zi până și vieții celei mai exuberante, să dispărem și să murim în întregime. Să distrugem focul vieții noastre printr-un suprafoc suprauman, fără flăcări sau cenușă, care va aduce neantul chiar în inima ființei. Când focul se devorează pe sine, când puterea se întoarce împotriva ei înseși, se pare că ființa se întrecește în clipa pierderii sale și că intensitatea distrugerii este dovada supremă, proba cea mai clară a existenței.”³⁰

Christina va fi ucisă a doua oară cu fierul, instrument reprezentativ pentru epoca de fier, Kali Yuga când spiritualul este înlăturat prin forța brută a omului ignorant.

Coborârea în pivniță, în grup (inițierea e doar individuală), nu singur, se realizează ușor pentru Egor cel cuprins de frică pentru stabilitatea sa, înconjurat de țărani, de fii ai pământului, aderă la gloata închinată materiei. După crima absurdă împotriva propriei ființe, revine greu la suprafață purtat pe brațe, străbătând sălile încercănate de oglinzi aceleași cu cele vizate la întâlnirea cu Christina. Îndepărtarea de centru este definitivă.

Egor, pictorul, este un ales, o ființă magică prin însăși îndeletnicirea lui. Condiția de artist face posibilă inițierea dar nu obligatorie și Egor ratează, rămânând cu un veșnic dor, asemenea feciorilor de crai din povești care-și caută zadarnic prințesa sau asemenea acelor ce nu găsesc niciodată potirul Sfântului Graal. Numele Egor cu rezonanțe slave vine din grecescul Gheorghe, fiul Gheei, al Pământului. Cel legat de pământ refuză oferta cerului, renunțând la posibilitatea de a se dezlipi de trecător. Nu ură sau dușmănie a speciei, pare să fie, ci doar spaima în fața necunoscutului, incapacitate de depășire a condiției „călduțe”. Ucigându-și „iubita moartă”, nu recunoaște aventura propriei ființe. Rămâne alături de Nazarie pasionatul de arheologie, deci de încremenire, moarte și iluzie. Rămâne alături de doctor, cel care reduce misterul vieții la anatomie, rămâne să rătăcească, pierdut în labirintul existenței terestre, a cărui reprezentare fusese proprietatea familiei Moscu.³¹ Este cel care ar fi putut să se regăsească împlinit, iubind pe Christina, dincolo de labirint, dincolo de monștri, în centrul lumii același cu centrul ființei.

Doamna Moscu, Sanda, Simina nu sunt „oponentele” Christinei. La prima vedere, doamna Moscu, marionetă a unui joc neînțeleș este total dependentă de Christina. Simina o admiră iar Sanda se supune întru totul consimțind să dăruiască vitalitate terestră strigoiiului

³⁰ Bachelard, Gaston, op. cit., p. 107

³¹ Boldea, Iulian, *Mircea Eliade – discursul autobiografic în Teme și variațiuni*, Ed. Ideea europeană & Europress, București, 2008 p. 55-64 „Simbolistica labirintului este una majoră pentru scrisul lui Eliade. (...), Mircea Eliade consideră că viața sa stă, cu toate împlinirile, rătăcirile și revelațiile ei, sub semnul figurii simbolice a labirintului, figură ce conferă organicitate, coerență și vocație integratoare întâmplărilor în aparență neutre, aleatorii ale unei vieți...”

printr-un soi de transfer ritualic probabil. Pare că nu deține nici ea suficientă conștiință. Are un suflet larg și se supune, s-a spus, Christinei pentru a proteja alte vieți, deși senzația pe care o dă este aceea de supunere necondiționată.

Cele trei reprezentante ale femininului, toate dând impresia unei atracții erotice față de Egor sunt: o văduvă (doica)³², o tânără probabil în pragul măritişului, o copilă care înțelege ce se întâmplă și îi este devotată Christinei astfel încât aproape se identifică cu ea. Există o comunicare organică între ele și Christina. Sunt într-un fel prelungiri ale Christinei, reprezentante dinamice în plan fizic, energii, Shakti-uri³³ prin care cea de dincolo se manifestă. Ar putea să reprezinte cele trei *gune* sau tendințe, „armături ale Marelui cosmos, ca și ale Micului cosmos. Sunt: *Sattwa*, tendință ascendentă, luminoasă, cu năzuință de reintegrare în principiu; *Rajas*, expansivă, pasională, epuizând amploarea, adică dimensiunea orizontală; *Tamas*, descendentă, întunecată, însumând în ea posibilitățile de inerție și ignoranță.”³⁴ Sanda ar fi astfel o manifestare a tendinței echilibratoare, *sattwică*. Ea este cea bună, miloasă, atentă cu toată lumea, acceptă aparentul sacrificiu mutându-se încet în moarte, de fapt în veșnicie. Tot Sanda este cea care l-a invitat pe Egor la conac determinând astfel împlinirea destinului fiecăruia. Tendința *rajas*, a acțiunii și a inițiativei aparține Siminei, fetița neobișnuit de frumoasă care-i atrage atenția arheologului că Egor trebuie lăsat singur să se odihnească, cea care îl întreabă pe Egor dacă-i place Christina și prin care Christina transmite celorlalți nemulțumirile ei. Simina exprimă cel mai bine perversitatea ființei umane în epoca de fier. Frumusețe nefirească, de păpușă, mulată pe o personalitate ambiguă, maturizată erotic în chip nefiresc. Tendința descendentă, a inerției, *Tamas*, este clar vizibilă în doamna Moscu mereu obosită și preocupată să mănânce. Titlurile evident exagerate cu care îi împăunează pe musafiri se vădese a fi înălțare nemeritată în lumea perisabilului și implicit scădere în lumea veșniciei. Doica, urâtă, adevărată talpă a iadului, atrage atenția prin gesturile și privirile deșuchiate, libidinoase, mirându-l pe Egor care nu înțelege.

Diavolul, dacă despre el e vorba, „asociatul” Christinei nu are nici un fel de putere prin el însuși. Doar prin om se poate manifesta. „Satana, prin el însuși, nu poate să facă nimic, dar îi rămâne o posibilitate: anume să ne incite să facem abuz de libertatea noastră și de bucuriile pământului.”³⁵ De asemenea, diavolul îngrozind nu conduce spre pierdere a

³² Doamna Moscu, în ceea ce privește erotismul manifestat față de Egor, este înlocuită de doica ce-i alăptase copiii, de cea care o substituise oarecum, în trecut.

³³ „Shakti – în lb. sanscrită înseamnă putere feminină, forță a naturii, energie. (...) Shakti e personificarea efectivă a energiei primordiale, ea încarnează adeseori forța de realizare a lui Brahman, fiind aspectul feminin, dinamic al lui Dumnezeu, vitalitatea feminină care îi permite lui Brahman să creeze totul; să conserve sau să păstreze totul; să facă să dispară totul (...)”, Gregorian Bivolaru, *Note la Eliade, Mircea, Spiritualitatea și limbajele secrete*, Editura Shambala, București, 1995, p. 173

³⁴ Lovinescu, Vasile, *Creangă și creanga de aur*, Editura Rosmarin, București, 1996, p. 48

³⁵ Rougemont, Denis de, *Partea diavolului*, Editura Fundația Anastasia, București, 1994, p.

sufletului. „Într-adevăr, diavolul nu este primejdios acolo unde se arată și ne sperie, ci numai acolo unde nu știm să-l vedem. El ne-ar înfricoșa de moarte dacă ni s-ar arăta, și am fugi fără să-l mai ascultăm, în vreme ce păcatul ne face mai puțină teamă cât ne stârnește pofta. Dacă am ști să-l vedem pe diavol în păcat, am fi cu mult mai prudenți. Viclenia lui este deci să se facă invizibil chiar în mijlocul adevăratelor noastre ispite”³⁶ Viziunile îngrozitoare provin din propriul subconștient uman, din frica de noi înșine. Și Egor, asemenea celorlalți invitați, se teme. Poate nu se teme pentru integritatea corpului fizic (al lui sau al celorlalți), poate e o frică care provine din adâncul sufletului, o frică infinit mai greu de depășit, frica de evoluție. „Frica (Bhaya). Tantrismul acordă o atenție specială acestei limitări cât și transcenderii ei. Frica caracterizează mai mult decât orice altceva pe oamenii comuni și ignoranți (*pashu* [animal]); și, dimpotrivă, absența ei îl caracterizează pe adevăratul *vira* [erou spiritual]. Aceasta nu este o frică fizică și animală obișnuită, ci un fel de teamă care apare din straturile profunde ale ființei și care se poate manifesta în experiențele supranaturale [de exemplu contactul cu Christina n. n.] . (...) ... în experiențele de după moarte descrise în textul tibetan *Bardo Thodol* , frica poate împiedica atingerea eliberării finale, nepermițând ființei să se identifice cu forțele terifiante și copleșitoare. Astfel în unele rituri vechi occidentale și indiene, discipolul era supus unor grele încercări. Pentru a le depăși cu succes, ființa trebuia să-și cucerească frica și dezgustul și să dea dovadă de un mare curaj spiritual.”³⁷

Actele Christinei, de asemenea, sunt foarte departe de obișnuita ofertă satanică, tentantă. Ea sperie, îngrozește asemenea aceluia *cinova*, îndreptându-le oamenilor gândul spre Dumnezeu. Sărutul mâinii practicat în timpul viselor și interpretat ca vampirism poate să fie un transfer reciproc de viață sau de moarte, umilință în fața umanului. Christina se întrupează, uneori ca o părere, alteori de-a dreptul materială, folosind vitalitatea (exprimată prin sânge de obicei) celor trei supuse sau inițiate fără să le producă un rău esențial. Christina este inițiatorea. În viață, chiar dacă foarte tânără, manifesta o energie sexuală copleșitoare, supraumană așa cum, în zilele noastre, numai prin tehnici tantrice sau yoghine se poate obține. În această viețuire, între moarte și viață se manifestă pasional față de Egor. Aventura erotică eșuează din vina lui și rămâne o inițiatore, nu în dragoste ci în moarte. Sabina Fânaru o consideră încă de la început de partea răului, a nimicului însă ea există dincolo de aceste categorii. Cu toată depravarea arătată lumii, Christina este fecioara. Nazarie o numește „fecioara asta de boieri” chiar când povestește fapte abdominabile iar lângă tabloul cu ochi însuflețiți simte „oboseală în fața acestei fecioare”. Christina lepădându-și veșmintele îi arată

³⁶ ibidem, p. 36

³⁷ Evola, Julius, *Yoga secretă a puterilor divine*, Traducerea din limba engleză Adrian Oroșanu, Editura Deceneu, p. 111

lui Egor „nudul *abisal* afroditic”³⁸, determinându-l să o dorească cumplit. Fecioara prostituată e Marea Zeiță, putere, în același timp, a vieții și a morții. „Este zeița lunară, luminoasă, dar cealaltă față a ei este zeița „neagră” abisală, *Mater Tenebrarum*, Hecate subpământeană (Artemis fecioara și-a însușit și aspectul Hecatei), Iunona lumii inferioare, *Domina Ditis* (Virgiliu), Ishtar și Kali, „Mama înspăimântătoare”: arhetipuri, acestea, în care se adună și simbolismul unor figuri derivate, precum fecioarele bățăliilor și furtunilor, walkiriile nordice, fravashi-le iranice. (...) O transpunere pe plan moral a aspectului ontologic „Durga” [fecioara „demonică”] al zeiței este cruzimea ce i se atribuie în diverse mitologeme cristalizate în jurul unor figuri asemănătoare. Zeița se complace în sânge și moarte. Lucrul acesta e vizibil în modul cel mai net la Kali. Dar și în mai multe locuri din Grecia, în Sparta, în Brauron și în alte părți, fecioarei divine, Artemidei Orthia, numită și Arthemis Tauria, în vechime îi erau oferite sacrificii umane; după abolirea acestora, a rămas ca relicvă ritul *diamastigosis*-ei, al biciuirii adolescenților la Sparta de sărbătorile zeiței, pentru ca sângele lor să-i scalde altarul, deoarece zeiței fecioare îi plăcea sângele.³⁹

Christina, cea care biciuia țăranii, nu e „bună” sau „rea” fiind dincolo de aceste categorii. Ea există pentru a deschide calea celor capabili să-și împlinească adevăratul destin uman. Este Kali, coborâtă în epoca de fier (Kali-yuga) pentru a asana lumea, este reprezentanta teribilă a lui Dumnezeu care mimează, pentru cei nevrednici și atașați de valori trecătoare, pactul cu diavolul, este mesagerul privit cu groază într-o lume a dualității, deci a iluziei.

BIBLIOGRAFIE

Opera lui Mircea Eliade

- 1) *Arta de a muri*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2006
- 2) *Domnișoara Christina, Șarpele*, Editura Cartex 2000, București, 2006 cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, *Dialectica fantasticului*
- 3) *Memorii 1907-1960*, Ediția a II-a revăzută și indice de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, f. a.
- 4) *Spiritualitatea și limbajele secrete*, Note de Gregorian Bivolaru, Editura Shambala, București, 1995

³⁸ Evola, Julius, *Metafizica sexului*, Traducere de Sorin Mărculescu, Ediția a III-a, Editura Humanitas, București, 2006, p. 227.

³⁹ Julius, Evola, op. cit., p. 225, 226, 227

Bibliografie generală și specială

- 1) Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 2000
- 2) *Bhavad-gita*, Traducere din limba sanscrită, studiu introductiv, comentariu și note: Sergiu Al-George, Editura Herald, București, f. a.
- 3) Boldea, Iulian, *Mircea Eliade – discursul autobiografic în Teme și variațiuni*, Editura Ideea europeană & Europress, București, 2008, p. 55-64
- 4) Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, 2, Editura Artemis, București, 1995
- 5) *Cartea Tibetană a Morților (Bardo Thodol)*, Traducere din limba franceză și studiu introductiv de Horia Al. Căbuți, Colecția revistei „Arca”, Arad, 1992
- 6) Dan, Elena, *Mircea Eliade. Codul nuvelor fantastice*, Editura Historia, București, 2008
- 7) Evola, Julius, *Metafizica sexului*, Cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, Traducere de Sorin Mărculescu, Ediția a III-a, București, 2006
- 8) Evola, Julius, *Yoga Secretă a Puterilor Divine*, Traducere din limba engleză de Adrian Oroșanu, Editura Deceneu, București
- 9) Evseev, Ivan *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 2001
- 10) Fânaru, Sabina *Eliade prin Eliade*, Editura Univers, București, 2003
- 11) Glodeanu, Gheorghe, *Regimul nocturn și regimul diurn al imaginarului în Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2006
- 12) Lovinescu, Vasile, *Creangă și creanga de aur*, Editura Rosmarin, București, 1996
- 13) Lovinescu, Vasile, *Mituri, Simboluri, Rituri*, Ediție îngrijită de Roxana Cristian și Florin Mihăescu, Editura Rosmarin, București, 1997
- 14) Petrescu, Ioana Em, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Minerva, București
- 15) Rougemont, Denis de, *Partea Diavolului*, Editura Anastasia, București, 1994
- 16) Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri în opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi, București, 1997
- 17) Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura David. Litera, f. a.
- 18) Vultur, Smaranda, *Secretul oglinzii, Orizont*, Timișoara, 1982 în „Dosarul” *Eliade XIII, Conspirația tăcerii*, Editura Curtea-veche, București, 2007