EROS ŞI THANATOS ÎN *DOMNIŞOARA CHRISTINA* DE MIRCEA ELIADE

Drd. Elena-Elvira MOLDOVAN
Universitatea "Petru Maior", Târgu-Mureş

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 Domnisoara Christina, an arficial, unuasual 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 anume sentiment al morţii*, Mircea Eliade afirma că putem cunoaşte moartea încă din timpul vieţii, „nu moartea aşa cum o ştim toţi (osificările spirituale, oprirea pe loc), ci moartea în înţelesul ei prim de *începere*, de inaugurare ireversibilă."[1] În *Fragmente filosofice*, urmând acelaşi sens al expunerii considera că moartea se învaţă numai împreună cu alţi indivizi, solitarul putând să-şi piardă minţile şi că „documentele" care sprijină această iniţiere sunt folclorul şi „cărţile morţilor"(egipteană, tibetană, celtică, iudaică). „Moartea nu poate fi înţeleasă de om, ci de *oameni*. În om, în ins, intuiţia fantastică, intuiţia care poate cuprinde global şi esenţial realitatea – este fărâmiţată, este mai ales alterată. Prezenţa fantastică într-un ins este nevroză; prezenţa fantastică într-o colectivitate este folklor. Fantasticul, iraţionalul (teluric sau ceresc) este asemenea unei limfe care străbate prin tot organismul vieţii asociate; îndată ce se izolează, se individualizează, limfa aceasta se descompune, putrezeşte. (…) Moartea în folklor, este o cunoaştere tot atât de concretă ca şi în religie. Pentru că e într-un contact direct şi viu cu însăşi esenţa vieţii omeneşti, contact magic, fantastic, pe care numai viaţa asociată îl poate menţine, pe care orice individualizare îl anulează."[2] Individualizarea lasă de multe ori loc terorii prin care iraţionalul, maleficul poate controla fiinţa. Nu întâmplător frica duce la apropieri, asocieri între oameni care aparent nu au nimic în comun. Frica individuală este depăşită în colectivitate unde există posibilitatea contactului cu indivizi sau texte ce revelează misterul morţii. Cunoaşterea adevărului despre moarte generează un proces transfigurator prin care lumea şi evenimentele sunt înnobilate. Moartea e nuntirea omului cu tainele universului ce i se dezvăluie potrivit propriei pregătiri. Trecerea conştientă dincolo de planul fizic şi orientarea, în timpul vieţii ori

[1] Mircea Eliade, *Arta de a muri*, Editura *Eikon*, Cluj-Napoca, 2006, p. 75
[2] Ibidem, p. 77-78

BDD-A23605 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

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 rătăciri 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 (*Şarpele*, *În Curte la Dionis*, *Domnişoara Christina* etc.) Viața veşnică, de fapt conştientizarea veşniciei şi 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 şi materiale, atrage atenția Mircea Eliade. Unii pot să rateze inițierea, râmânând prizonieri ai istoriei.

.Domnişoara Christina

În *Memorii*, Mircea Eliade explică într-un anume sens romanul *Domnişoara 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 şi la vecinii noştri, nici motivul romantic al strigoiului (gen *Lenore*). (…) Dar mă fascina drama tristă şi fără ieşire a mortului tânăr care nu se poate desprinde de pământ, care se încăpățânează să creadă în posibilitatea comunicațiilor *concrete* cu cei vii, sperând chiar că se poate iubi şi fi iubit aşa cum iubesc oamenii în modalitatea lor încarnată."[3] Considerăm că opera depăşeşte intenția scriitorului producând sensuri multiple şi astfel demersul nostru încearcă să se înscrie pe alte coordonate; „drama" mortului va deveni şi drama omului viu.

Concentrare labirintică a lumii decăzute pare a fi proprietatea boierească peste care stăpâneşte duhul Christinei, strigoi nefericit ce împlineşte 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 şi indice de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti, p. 319

BDD-A23605 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

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 poveştii de dragoste şi moarte dintre un pământean şi o ființă din altă lume.

„Romanul *Domnişoara Christina* (1936) creşte 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 şi frica, chiar trăite intens, nu ating decât periferic omul.

„Numai în *Domnişoara Cristina*, scriere legată direct de folclorul românesc, Eliade dă oarecare dezvoltare demonicului, sub presiunea, probabil şi a subiectului construit pe ideea contactului posibil între strigoi şi oameni vii. Dăm aici peste fetițe posedate şi tineri care trăiesc cu disperare neputincioasă sentimentul morții. În rest, fantasticul este o realitate care tulbură, dar nu cutremură şi 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 şi un divertisment. El a fost inspirat şi 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 uşor legăturile dintre credințe folclorice şi roman, dar credem că adevăratele influențe trebuie căutate nu numai în actele vizibile, în tehnici concrete prin care materia este mântuită spre transubstanțializare (descântece, 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 şi iubirea, folclorul deține rituri care alungă forțele înspăimântătoare şi restaurează lumea devenită astfel o lume bună, a ordinii, a armoniei şi a lui Dumnezeu. Desfăşurarea acțiunii din roman nu oferă certitudinea unor rituri cu efect real şi 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, Bucureşti, 2005, p. 233, , traducere de Mircea Handoca: „Ocultismul, vrăjitoria sunt manifestări incomplete ale acestei nevoi de cuvânt mitic. Supraviețuirea, triumful lor chiar la sfârşitul erei clasice, formele care le exprimă azi sunt semnele acestei nevoi de legendar în care gândirea omenească îşi găseşte împlinirea."

[5] Alexandrescu, Sorin, *Dialectica fantasticului*, Studiu introductiv la Mircea Eliade, *Domnişoara Christina. Şarpele*, Editura Cartex 2000, București, 2006, p.

[6] Simion, Eugen, *Mircea Eliade* în *Scriitori români de azi*, Editura David. Litera, Bucureşti, Chişinău, 1998, I, p. 242

[7] Reichmann, Edgar, *Un maestru al fantasticului* în *„Dosarul" Eliade*, Editura Curtea-veche, Bucureşti, 2005, p. 170

BDD-A23605 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

strigoiului 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 fiinţarea ei după moarte, de feminitatea ei nepământeană şi de vraja pe care o împrăştie în jur. Motivul strigoiului poate fi doar un pretext pentru a zugrăvi legătura dintre două lumi sau două stări, accesul omului la supranatural sau pur şi simplu iubirea unei **altfel** de femei. „Eliade mărturiseşte în (*Memorii*, I, p. 348) că în romanul *Domnişoara Christina* (1936) nu este interesat prea mult de fantasticul groazei, generat de monstruozitatea prezenţei concrete a unei fiinţe aparţinând altei lumi, un fantastic specific temei folclorice şi motivului romantic. Autorul e preocupat mai cu seamă de postexistenţa sufletului Christinei care nu se poate desprinde de pământ şi de viaţă şi continuă să comunice în mod tragic cu Simina, care înţelege lumea prin spiritualitatea defunctei. *Miza* romanului este integrarea spiritului purificat de pasiuni în „legile Firii"; asumarea noii condiţii ontologice implică parcurgerea mai multor „trepte" de înţelegere a aceluiaşi fapt: moartea"[8]

Sabina Fânaru delimitează două planuri distincte.„Planul real porneşte de la aventura erotică a lui Egor care îl duce în conacul familiei Moscu. O dată cu apariţia lui Nazarie, acest plan se dedublează, insinundu-se un altul, fantastic. Lui Nazarie i *se năzare* că personajele, cadrul şi evenimentele petrecute se sustrag prezentului printr-o ciudată regresiune temporală. Suferinţa pe care o bănuieşte a marca planul fizic – uman şi natural – este efectul autoraportării acestuia la arhetipul „eternei reîntoarceri", care transformă ceea ce există în imagini ale vieţii ca moarte. Înghiţind în adânc tot ceea ce este frumuseţe şi iubire, pământul pare a fi cuprins de o criză demetrică (…) şi bucuria îşi pierde sensul: suferinţa carnală a celor trei femei o evocă pe cea a vieţii larvare din infernul grecesc sau pe aceea din iadul creştin."[9]

Cele două planuri sunt strâns legate şi aflate aparent în conflict. Conflictul, crede Sorin Alexandrescu, apare în confruntarea dintre două supraforţe, Viaţa şi Moartea. „*Moartea* este reprezentată, evident, de strigoaica *Domnişoara Christina*, de fugara prezenţă a aliatului Satan („celălalt", prin eufemism) şi de către agenţii ei: Simina, fetiţa posedată, doamna Moscu, mama, apoi vizitiul şi caii de la rădvan, fantome ca şi stăpâna lor. *Viaţa* e reprezentată de Egor, Eroul şi ajutoarele lui: Nazarie, apoi doctorul şi în final, ţăranii din sat."[10] Egor ar fi obiectul disputei dintre Sanda şi Christina; astfel Egor o distruge pe Christina, dar şi Christina pe Sanda.

Gheorghe Glodeanu, acceptând şi el influenţa folclorică, constată existenţa unei structuri bipolare în *Domnişoara Christina*, structură recunoscută în toată proza lui M. Eliade.

[8] Fânaru, Sabina, *Domnişoara Christina. Intertextul* în *Eliade prin Eliade*, Editura Univers, Bucureşti, 2003, p. 190
[9] Fânaru, Sabina, op. cit., p. 190
[10] Alexandrescu, Sorin, op. cit., p. 8

BDD-A23605 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

„Din punctul de vedere al conflictului, creația poate fi privită ca o înfruntare dintre noapte şi zi, dintre vis şi starea de veghe. Noaptea se caracterizează prin interacţiunea 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 protagonişti, Egor şi Christina care, se pare nu au nici o şansă în a forma un cuplu dragostea lor hrănindu-se din iluzie. „Nu există existență pentru Neființă şi nici nonexistență pentru Ființă; hotarul lor este văzut de cel care cunoaşte adevărul."[12]

Egor ar aparține astfel vieții umane, planului real, regimului diurn, stării de veghe şi, având în vedere perspectivele critice menționate, s-ar afla în conflict cu Christina, cea care regentează Moartea, planul fantastic, noaptea, Iubirea şi visul. Numai că moartea Christinei nu e moarte, nonexistență şi astfel ea poate să se insinueaze 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 şi tulburătoare – strigoiul Christinei. (…) Legendele despre Christina, pe care Nazarie le află de la oameni şi i le relatează lui Egor, proiectează existența istorică a moartei în anistoric: cruzimea ei nu are margini: flagelează țăranii, ucide sadic puii de găină, se prostituează şi-l transformă pe vechil într-o adevărată fiară. Nebunia, boala şi moartea ce şi-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 creştine. Excesele fără limite consumă toate posibilitățile orizontalei şi Christina ucisă, având aşadar toate eventualele păcate şterse prin preluarea lor de către ucigaş e liberă să străbată verticala. Lipsa devenirii pe care a imprimat-o teritoriului stăpânit, ființelor de aici, înseamnă şi veşnicie, nemurire, desprindere de condiția umană iar din această perspectivă „duşmanii" Christinei sunt cei ce dovedesc, prin frică, respingere a spiritualului, neînțelegere. Reacțiile lor nu sunt dictate de teama că şi-ar putea pierde sufletul ci de grijă exclusivă pentru trup. Frica de moarte înseamnă refuz al nemuririi, limitare.

[11] Glodeanu, Gheorghe, *Regimul diurn şi 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 sanskrită, studiu introductiv, comentariu şi note: Sergiu Al-George, Editutura Herald, Bucureşti. f. a., p. 39
[13] Fânaru Sabina, op. cit., p. 192

BDD-A23605 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

De la început personajele se mişcă artificial într-o lume nesigură sau cel puţin aşa simt cei doi invitaţi la conacul familiei Moscu. Este un spaţiu straniu în care domină alte legi decât cele ale vieţii cunoscute, un „munte vrăjit" unde se iniţiază în moarte. Şi tot ca în romanul lui Thomas Mann se acordă importanţă hrănirii. A mânca înseamnă a te împărtăşi, a cunoaşte, a extrage energia necesară evoluţiei. Doar că la conacul Moscu nu asistăm la ospeţe bogate şi interminabile, festinuri de poveste. Masa e săracă, toate păsările au murit şi mâncarea de berbec e urât mirositoare sau altădată se mănâncă doar lapte cu mămăligă. Mâncarea, puţină ori de calitate inferioară, se pare că slujeşte doar menţinerii la limită a corpului fizic. Se întâmplă aşa pentru că fiind aproape de deznodământul unei situaţii nu mai e nevoie de multă energie vitală. Nefirească pentru invitaţi e atitudinea doamnei Moscu, exagerat de interiorizată, „obosită" sau idioată pur şi simplu, închisă în lumea pântecului ce trebuie hrănit; hrănit pentru a putea transfera, se presupune, strigoiului energia necesară subzistenţei. 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 şi graţie divină poate să treacă în al doilea stadiu, în cel manifest. De aceea materia prima coincide uneori cu noţiunea de stadiu iniţial al procesului, de „nigredo" (negreală)." „*Unu impur*, *grosier devine unu subtil*, *de* o *puritate superioară*. Sufletul şi spiritul trebuie despărţite de corp, ceea ce echivalează cu o moarte."[14] Doamna Moscu transmută sângele vietăţilor sacrificate, în energie, în athanorul trupului său.

Ciudata Simina cu „păru-i prea negru, buzele prea roşii", artificială parcă, frumoasă şi stridentă, este prima care pomeneşte numele Christinei şi e mustrată imediat de Sanda ce doreşte poate să-i amâne prezenţa fantomatică pentru musafirii neiniţiaţi. A rosti numele înseamnă a legitima şi a institui existenţa persoanei care-l poartă. „Nominaţia e o prerogativă divină. Numele nu e simplă etichetă a lucrului, ci substitutul său total. A cunoaşte numele înseamnă a stăpâni obiectul, de unde rezultă toate manipulările magice ale numelui. Pericolul de a rosti numele pentru a nu dezlănţui manifestarea unor forţe s-a reflectat în tradiţia menţinerii în secret a numelui adevărat al divinităţii (la evrei) şi înlocuirea sa prin atribute şi eufemisme."[15]

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

[14] Jung, C. G., *Psihologie şi alchimie*, editura Teora, Bucureşti, 1998, p. 116, 290
[15] Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 2001, p. 129

BDD-A23605 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

Gazdele îi cheamă pe cei doi musafiri în camera Christinei. Aici, văzându-i portretul, Nazarie, înspăimântat, îşi dă seama că năluca văzută lângă doamna Moscu în seara venirii era Christina. Egor priveşte fascinat chipul din tablou („…era o fată foarte tânără, îmbrăcată într-o rochie lungă, cu talia subțire şi înaltă, cu buclele negre lăsate pe umeri.") şi se simte alesul fecioarei. Christina zâmbeşte uman şi trist de parcă numai pe el l-ar fi aşteptat să-i gonească nesfârşita ei singurătate. Gheorghe Glodeanu crede că acesta e momentul în care Christina îşi alege victima. Considerăm că nu o victimă îşi caută ci iubitul, iar Egor a fost ales înaintea venirii lui la moşie, 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 „tinerețe oprită pe loc" ceea ce poate să însemne stagnare chinuită, deznădăjduită, într-o stare intermediară dar şi veşnicie, prezent etern.

Simina, copila de numai nouă ani ce – suntem în lumea aparențelor - „sub o înfățişare îngerească, (…) ascundea un monstru"[16], îi va spune lui Egor basmul dragostei dintre un cioban şi-o împărătească moartă, basm care stabileşte 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 visul[17] lui Egor, Christina, îmbrăcată în albastru, culoare a infinitului prin care realul se transformă în imaginar[18], îşi mărturiseşte iubirea. Christina nu doreşte să-l elibereze brutal, prin ruinare a trupului aşa 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 îşi mulează imaginea pe violetul parfumat al florilor preferate. „Această culoare secundară (violetul), rezultată din amestecul roşului cu albastrul (…) este simbolul temperanței, lucidității, reflexivității. Denotă un gen de echilibru între cer şi pământ, (…). Arta Evului Mediu îl înfățişa pe Iisus, înainte de supliciul de pe Golgota, îmbrăcat în violet, simbolizând astfel dubla sa natură: divină (-albastru) şi pământească (-verde) (…) În nuanța sa de vânăt, este culoarea trecerii autumnale de la viață la moarte."[19] Violetul este considerat şi „culoarea tainei: în spatele lui se va săvârşi nevăzutul mister al reîncarnării sau, cel puțin, al transformării."[20] Christina patronează aşadar trecerea şi 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 dobândeşte un rol esențial, prin intermediul lui realizându-se comunicarea dintre Egor şi domnişoara 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, Bucureşti, 1995, vol. 3, p. 453

BDD-A23605 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

persistent şi de necombătut, intenţia de a reînnoda legătura cer pământ, întreruptă de lumea axată pe alte valori decât cele ale spiritului.

Întâlnirea următoare se petrece tot în vis, spaţiu mediator, întâlnire asemănătoare cu cea din *Luceafărul* eminescian. „În tradiţia prozei romantice, orice vis deschide o poartă spre altă realitate posibilă şi aruncă îndoială asupra adevărului lumii, ca în visul lui Ciuang-Tse şi al fluturelui."[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-realităţii 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 naraţiune la alta este cea care surprinde momentul, foarte imporant într-un ritual iniţiatic, al trecerii, al depăşirii pragului între două lumi."[22]

Soseşte apoi, încarnată, sacrificând aşadar clipe de eternitate, adusă de o trăsură asemenea domniţelor, trăsură întâlnită de altfel în proza lui Eliade (*La ţigănci*, *19 trandafiri*), vehicul ce vine sau pleacă spre lumea de dincolo. Christina pare singură, dornică de iubire, dornică să întâlnească bărbatul care să depăşească barierele dintre cele două lumi, să o împlinească ca femeie. Egor este terorizat şi spaime neînţelese îi anulează voinţa. S-a spus că e artificială apropierea dintre romanul lui Eliade şi *Luceafărul* eminescian. (În text sunt citate şi 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 veşnicia este percepută ca moarte. Egor o dezamăgeşte pe Christina prin frica animalică şi după „uciderea" ei, va rămâne golit de sens existenţial. Dar dincolo de aceste apropieri strict textuale, *Luceafărul* este poemul iubirii imposibile dintre o muritoare şi un astru, pentru că umanul, de cele mai multe ori, se limitează la materie şi instincte iar „voinţa oarbă de a trăi" şi implicit frica de moarte îi conduce viaţa pământeană. Christina pune semnul egalităţii între ea şi Luceafăr, între ea şi frumoasa soţie a lui Arald din *Strigoii*. Nu moare cu adevărat niciodată pentru că poziţa sa în lume exclude nefiinţa. „De aceea Hyperion nu se poate abandona în moarte, căci el rămâne, ca întrupare pură a gândirii, identic sieşi şi creator de lumi."[23] Lumea creată de Christina, însăşi prezenţa ei o alcătuieşte, pare agonică, infernală, stăpânită de spaime; este lumea care se purifică şi îşi 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 faţa

[21] Ruşti, Doina, *Dicţionar de simboluri în opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi, Bucureşti, 1997, p. 147
[22] Vultur, Smaranda, *Secretul oglinzii*, *Orizont*, Timişoara, 12 martie, 1982 în *„Dosarul" Eliade* XIII, *Conspiraţia tăcerii*, Cuvânt înainte şi culegere de texte de Mircea Handoca, Editura Curtea-veche, Bucureşti, 2007, p.98
[23] Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, p. 195

BDD-A23605 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

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 cerşetoare. Înaltul îmbracă haina derizoriului pentru a da posibilitate umanului să-şi deschidă inima, să deschidă căi de acces spre Absolut. Înțelegerea morții nu o privește pe Christina ci pe Egor. Ea ştie că oamenii o percep moartă, ea ştie de unde vine, în sfârşit, ştie că nu există moarte doar ignoranță. Sosirea ei, din adânc ori înalt, din alt tip de organizare spațială şi temporală, la suprafața fadă, se produce din iubire, din dorința plină de iubire şi 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-şi înțeleagă condiția şi nici sacrificiul ei, puntea pe care o aruncă manifestării.

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

Alesul Christinei, Egor Paschievici, umanul aşadar, refuză disoluția (*Solve*), refuză să se piardă dizolvându-se în iubirea femeii de dincolo, refuză sacrul. Se teme că şi-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 şi comod. În loc să se umple de uimire, se scufundă în frică, aşa cum Sanda dovedeşte 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-şi manifeste compasiunea pentru întreaga fire. „Angoasa este rezultatul unei suferiri pasive a ambianței şi a celor două tendințe fundamentale ale ei. Rezultatul acestei pasivități e deritmia, angoasa lancinantă. După restabilirea activității în noi, *Solve* şi *Coagula* se armonizează şi angoasa dispare ca limită între *Solve* şi *Coagula* şi se transformă în Unicitate. În sfârşit 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 şi-al dorinței, al iluziei atotstăpânitoare. „Corpul tău al dorinței e un corp de tendințe şi de vid. Vidul nu poate răni Vidul; ceea ce este fără însuşiri nu poate răni ceea ce este fără însuşiri. În afară 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, Bucureşti, 1997, p. 24
[25] Lovinescu, Vasile, op. cit., p. 69
[26] *Cartea Tibetană a Morților(Bardo Thodol)*, Colecția revistei „Arca", Arad, 1992, p. 91

BDD-A23605 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

Christinei înseamnă coborâre în materie, participare la destinul trecător al lumii, cu țelul de a deştepta ființele rătăcite, de a le familiariza cu imaginile groaznice şi ireale de care se vor izbi când vor încerca să transceandă iluzia. Egor trebuie să *se obişnuiască* 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 inconştient de starea tranzitorie în care e, reflectă pericolul continuității iluziei şi după trecerea de acest plan al existenței. Îşi ascunde, temător, capul sub o pelerină, crezând că astfel se poate apăra. Atitudinea lui arată faptul că frica e un produs al iluziei şi mai ales o piedică serioasă a realizării spirituale.

Rugăciunile pictorului, la fel ca şi a celorlalți bărbați nu au efectul aşteptat 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 dăruieşte putința de salvare din mrejele părelnicului, Christina poate fi chiar Ea în forma teribilă. Alcoolul pe care Egor îl consumă şi care crede că îi întăreşte luciditatea este apa de foc ce ar fi trebuit să-i ardă limitele, să-l predispună la vis şi meditație, să creeze posibilități spirituale şi astfel să-l apropie de Christina. „Ne înşelăm 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 cunoaşterii şi al purificării, nefolosit, spre exterior prin mâna care răstoarnă lampa.

Focul pe care, astfel, Egor îl declanşează la conac, dând vina apoi, laş, pe Christina nu doar purifică de impurități materiale[28] ci, înțeles într-adevăr, consumă lumea, iluzia, lăsând liber esențialul. Egor poate deveni prin acest act un om spiritual, iubind în sfârşit pe Christina, acceptând-o necondiționat, descoperindu-se pe sine. Conştientizarea consumării lumii prin foc, a iluziei prin rațiune conduce la existență spirituală, liberă, în care se descoperă unitatea contrariilor, faptul că în Egor şi Christina, întorcându-se la cunoaşterea originară, se găseşte aceeaşi 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 conştient aprins nu din întâmplare şi, să fi consumat focul pasiunilor, al instinctelor

[27] Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 114
[28] ibidem, p. 115
[29] Schuon, Fr., *Gânduri conducătoare despre cunoaşterea originară* în Vasile Lovinescu, op. cit., p. 39, traducere de Vasile Lovinescu: „Ce este cunoaşterea originară? Este însufleţirea raţiunii venită dinăuntru, de la spirit. Aşa cum focul se întoarce în eter când nu mai are nimic de consumat, tot aşa se întoarce şi raţiunea în spirit după ce a consumat lumea şi pe sine însăşi. Această consumare a lumii este cunoaşterea originară. Prin ea omul devine om spiritual."

BDD-A23605 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

incomode şi inutile la un moment dat, să fi consumat însuşi focul vieţii, trecătoare şi având sens doar pentru că pregăteşte adevărata viaţă. „Pentru că trebuie să dispărem, deoarece instinctul morţii se impune într-o zi până şi vieţii celei mai exuberante, să dispărem şi să murim în întregime. Să distrugem focul vieţii noastre printr-un suprafoc suprauman, fără flăcări sau cenuşă, care va aduce neantul chiar în inima fiinţei. Când focul se devorează pe sine, când puterea se întoarce împotriva ei înseşi, se pare că fiinţa se întregeşte în clipa pierderii sale şi că intensitatea distrugerii este dovada supremă, proba cea mai clară a existenţei."[30]

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

Coborârea în pivniţă, în grup (iniţierea e doar individuală), nu singur, se realizează uşor pentru Egor cel cuprins de frică pentru stabilitatea sa, înconjurat de ţărani, de fii ai pământului, aderă la gloata închinată materiei. După crima absurdă împotriva propriei fiinţe, revine greu la suprafaţă purtat pe braţe, străbătând sălile încercănate de oglinzi aceleaşi cu cele visate la întâlnirea cu Christina. Îndepărtarea de centru este definitivă.

Egor, pictorul, este un ales, o fiinţă magică prin însăşi îndeletnicirea lui. Condiţia de artist face posibilă iniţierea dar nu obligatorie şi Egor ratează, rămânând cu un veşnic dor, asemenea feciorilor de crai din poveşti care-şi caută zadarnic prinţesa sau asemenea acelora ce nu găsesc niciodată potirul Sfântului Graal. Numele Egor cu rezonanţe slave vine din grecescul Gheorghe, fiul Gheei, al Pământului. Cel legat de pământ refuză oferta cerului, renunţând la posibilitatea de a se dezlipi de trecător. Nu ură sau duşmănie a speciei, pare să fie , ci doar spaima în faţa necunoscutului, incapacitate de depăşire a condiţiei „călduţe". Ucigându-şi „iubita moartă", nu recunoaşte aventura propriei fiinţe. Rămâne alături de Nazarie pasionatul de arheologie, deci de încremenire, moarte şi iluzie. Rămâne alături de doctor, cel care reduce misterul vieţii la anatomie, rămâne să rătăcească, pierdut în labirintul existenţei 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 monştri, în centrul lumii acelaşi cu centrul fiinţei.

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

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

[31] Boldea, Iulian, *Mircea Eliade – discursul autobiografic* în *Teme şi variaţiuni*, Ed. Ideea europeană & Europress, Bucureşti, 2008 p. 55-64 „Simbolistica labirintului este una majoră pentru scrisul lui Eliade. (…), Mircea Eliade consideră că viaţa sa stă, cu toate împlinirile, rătăcirile şi revelaţiile ei, sub semnul figurii simbolice a labirintului, figură ce conferă organicitate, coerenţă şi vocaţie integratoare întâmplărilor în aparenţă neutre, aleatorii ale unei vieţi…"

BDD-A23605 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

printr-un soi de transfer ritualic probabil. Pare că nu deține nici ea suficientă conştiență. Are un suflet larg şi se supune, s-a spus, Christinei pentru a proteja alte vieți, deşi senzația pe care o dă este aceeea 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 şi îi este devotată Christinei astfel încât aproape se identifică cu ea. Există o comunicare organică între ele şi Christina. Sunt într-un fel prelungiri ale Christinei, reprezentante dinamice în plan fizic, energii, Shakti-uri [33] prin care cea de dincolo se manifestă. Ar putea să reprezinte cele trei *gune* sau tendințe, „armături ale Marelui cosmos, ca şi 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 şi ignoranță."[34] Sanda ar fi astfel o manifestare a tendinței echilibratoare, sattwice. Ea este cea bună, miloasă, atentă cu toată lumea, acceptă aparentul sacrificiu mutându-se încet în moarte, de fapt în veşnicie. Tot Sanda este cea care l-a invitat pe Egor la conac determinând astfel împlinirea destinului fiecăruia. Tendința rajas, a acțiunii şi a inițiativei aparține Siminei, fetița neobişnuit 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 şi prin care Christina transmite celorlalți nemulțumirile ei. Simina exprimă cel mai bine pervertirea ființei umane în epoca de fier. Frumusețe nefirească, de păpuşă, mulată pe o pesonalitate ambiguă, maturizată erotic în chip nefiresc. Tendința descendentă, a inerției, Tamas, este clar vizibilă în doamna Moscu mereu obosită şi preocupată să mănânce. Titlurile evident exagerate cu care îi impăunează pe musafiri se vădesc a fi înălțare nemeritată în lumea perisabilului şi implicit scădere în lumea veşniciei. Doica, urâtă, adevărată talpă a iadului, atrage atenția prin gesturile şi privirile deşuchiate, 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 însuşi. Doar prin om se poate manifesta. „Satana, prin el însuşi, nu poate să facă nimic, dar îi rămâne o posibilitate: anume să ne incite să facem abuz de libertatea noastră şi de bucuriile pământului."[35] De asemenea, diavolul îngrozind nu conduce spre pierdere a

[32] Doamna Moscu, în ceea ce priveşte 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. sanskrită 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 şi limbajele secrete*, Editura Shambala, Bucureşti, 1995, p. 173

[34] Lovinescu, Vasile, *Creangă şi creanga de aur*, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1996, p. 48

[35] Rougemont, Denis de, *Partea diavolului*, Editura Fundația Anastasia, Bucureşti, 1994, p.

BDD-A23605 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

sufletului. „Într-adevăr, diavolul nu este primejdios acolo unde se arată şi ne sperie, ci numai acolo unde nu ştim să-l vedem. El ne-ar înfricoşa de moarte dacă ni s-ar arăta, şi am fugi fără să-l mai ascultăm, în vreme ce păcatul ne face mai puțină teamă cât ne stârneşte pofta. Dacă am şti 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 subconştient uman, din frica de noi înşine. Şi 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 depăşit, frica de evoluție. „Frica (Bhaya). Tantrismul acordă o atenție specială acestei limitări cât şi transcenderii ei. Frica caracterizează mai mult decât orice altceva pe oamenii comuni şi ignoranți (*pashu* [animal]); şi, dimpotrivă, absența ei îl caracterizează pe adevăratul *vira* [erou spiritual]. Aceasta nu este o frică fizică şi animală obişnuită, ci un fel de teamă care apare din straturile profunde ale ființei şi 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 şi copleşitoare. Astfel în unele rituri vechi occidentale şi indiene, discipolul era supus unor grele încercări. Pentru a le depăşi cu succes, ființa trebuia să-şi cucerească frica şi dezgustul şi să dea dovadă de un mare curaj spiritual.”[37]

Actele Christinei, de asemenea, sunt foarte departe de obişnuita ofertă satanică, tentantă. Ea sperie, îngrozeşte asemenea acelui *cineva*, îndreptându-le oamenilor gândul spre Dumnezeu. Sărutul mâini practicat în timpul viselor şi 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 inițiatoarea. În viață, chiar dacă foarte tânără, manifesta o energie sexuală copleşitoare, supraumană aşa cum, în zilele noastre, numai prin tehnici tantrice sau yoghine se poate obține. În această viețuire, între moarte şi viață se manifestă pasional față de Egor. Aventura erotică eşuează din vina lui şi rămâne o inițiatoare, 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 numeşte „fecioara asta de boieri” chiar când povesteşte fapte abdominabile iar lângă tabloul cu ochi însufleți simte „oboseală în fața acestei fecioare”. Christina lepădându-şi veşmintele îi arată

[36] ibidem, p. 36
[37] Evola, Julius, *Yoga secretă a puterilor divine*, Traducerea din limba engleză Adrian Oroşanu, Editura Deceneu, p. 111

BDD-A23605 © 2009 Editura Universității „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

lui Egor „nudul *abisal* afroditic”[38], determinându-l să o dorească cumplit. Fecioara prostituată e Marea Zeiță, putere, în acelaşi timp, a vieţii şi a morţii. „Este zeița lunară, luminoasă, dar cealaltă față a ei este zeița „neagră” abisală, *Mater Tenebrarum*, Hecate subpământeană (Artemis fecioara şi-a însuşit şi aspectul Hecatei), Iunona lumii inferioare, *Domina Ditis* (Virgiliu), Ishtar şi Kali, „Mama înspăimântătoare”: arhetipuri, acestea, în care se adună şi simbolismul unor figuri derivate, precum fecioarele bătăliilor şi 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 şi moarte. Lucrul acesta e vizibil în modul cel mai net la Kali. Dar şi în mai multe locuri din Grecia, în Sparta, în Brauron şi în alte părți, fecioarei divine, Artemidei Orthia, numită şi 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-şi 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 şi ataşați 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) *Domnişoara Christina, Şarpele*, Editura *Cartex 2000*, Bucureşti, 2006 cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, *Dialectica fantasticului*

3) *Memorii 1907-1960*, Ediția a II-a revăzută şi indice de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti, f. a.

4) *Spiritualitatea şi limbajele secrete*, Note de Gregorian Bivolaru, Editura *Shambala*, Bucureşti, 1995

[38] Evola, Julius, *Metafizica sexului*, Traducere de Sorin Mărculescu, Ediția a III-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 227.
[39] Julius, Evola, op. cit., p. 225, 226, 227

BDD-A23605 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)

Bibliografie generală şi specială

1) Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, 2000

2) *Bhavagad-Gita*, Traducere din limba sanskrită, studiu introductiv, comentariu şi note: Sergiu Al-George, Editura Herald, Bucureşti, f. a.

3) Boldea, Iulian, *Mircea Eliade – discursul autobiografic* în *Teme şi variațiuni,* Editura Ideea europeană & Europress, Bucureşti, 2008, p. 55-64

4) Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, 2, Editura Artemis, Bucureşti, 1995

5) *Cartea Tibetană a Morților (Bardo Thodol)*, Traducere din limba franceză şi studiu introductiv de Horia Al. Căbuți, Colecția revistei „Arca", Arad, 1992

6) Dan, Elena, *Mircea Eliade. Codul nuvelelor fantastice*, Editura Historia, Bucureşti, 2008

7) Evola, Julius, *Metafizica sexului*, Cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, Traducere de Sorin Mărculescu, Ediția a III-a, Bucureşti, 2006

8) Evola, Julius, *Yoga Secretă a Puterilor Divine*, Traducere din limba engleză de Adrian Oroşanu, Editura Deceneu, Bucureşti

9) Evseev, Ivan *Dicționar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura *Amarcord*, Timişoara, 2001

10) Fânaru, Sabina *Eliade prin Eliade,* Editura *Univers*, Bucureşti, 2003

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

12) Lovinescu, Vasile, *Creangă şi creanga de aur*, Editura *Rosmarin*, Bucureşti, 1996

13) Lovinescu, Vasile, *Mituri, Simboluri, Rituri*, Ediție îngrijită de Roxana Cristian şi Florin Mihăescu, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1997

14) Petrescu, Ioana Em, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti

15) Rougemont, Denis de, *Partea Diavolului*, Editura *Anastasia*, Bucureşti, 1994

16) Ruşti, Doina, *Dicționar de simboluri în opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi, Bucureşti, 1997

17) Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura *David. Litera*, f. a.

18) Vultur, Smaranda, *Secretul oglinzii*, *Orizont*, Timişoara, 1982 în *„Dosarul" Eliade* XIII, *Conspirația tăcerii*, Editura Curtea-veche, Bucureşti, 2007

BDD-A23605 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:26 UTC)