

THE GAME OF EROS AND THANATOS IN MIRCEA ELIADE'S NOVEL 'THE SERPENT'

Teodora Boboc
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: Following his deep interest in the study of religions and mythology, Romanian philosopher Mircea Eliade develops in his works an amazing fresco of myths propagated by various peoples, but he does not limit himself to a purely theoretical approach, and goes even further, to their practical insertion in his own literary creations.

The novel 'The Serpent', the one that the author himself claims to be the only book written without a plan and a mere product of imagination, reveals the eternal, vivid and life-giving core of the myth, standing right in the middle of everyday life. Acting just like a mask, a palpable shroud of more profound spiritual meanings, life is – as Eliade shows us – a unique experience, repeatable in various configurations, until the destiny established by superior forces reaches its fulfillment. The way Eliade depicts this particular fact is, however, a rather positive one – cyclicity represents a sequence of chances to understand and apply the principles under which Fatum itself works. With each new "experience" we are, in fact, one step closer to perfection and to the restoration of our androgyne primordial state.

Keywords: archetype, camouflage of the sacred in profane, Eros and Thanatos, folkloric symbols, ludic elements

*„Prin răni ne vedem sinele,
O durere mai poate dovedi că existi,
În tandrețea șarpelui nimeni nu vrea să creadă
Pe nimeni nu tulbură sângele incolor al florilor.”
(Valeriu Butulescu, 1994)*

Principiul conform căruia nu există popor care să nu beneficieze de o cultură și o limbă proprii, apte să-i ofere originalitate și individualitate, nu este unul nou și se confirmă practic la nivel mondial. De la cadrul ambiant, reprezentat de coeziunea densă a regnului animal cu cel vegetal, și până la unele elemente fabuloase, abstracte registrul alegorico-metaforic la care se raportează umanitatea în ansamblul său este nu doar eterogen, ci și extrem de vast, unele simboluri având tălmăciri diferite, în funcție de spațiul geografic și chiar de stadiul istoric căruia îi aparțin. Și tocmai grație acestei cartografieri imaginare a lumii înconjurătoare individul poate accede la sau se poate sustrage din calea realității obiective: „Gândirea simbolică antrenează și realitatea imediată, dar fără să o diminueze sau să o devalorizeze: prin prisma ei, Universul nu este închis, niciun obiect nu este izolat în existența sa: totul este interconectat, printr-un sistem de strânsă corespondență și asimilare. Omul societăților arhaice a devenit conștient de el însuși într-o lume deschisă și bogată a sensurilor și rămâne de văzut dacă aceste deschideri sunt tot atât de multe

*mijloace de evadare, ori, dimpotrivă, ele constituie singura posibilitate de acces la adevărata realitate a lumii.*¹ (Eliade, 1952, pp. 234-235).

Structurată conform principiului binar, gândirea mitică își fixează ca poli funcționali noțiuni antagonice, cum sunt sacrul și profanul, binele și răul, viața și moartea, realul și fantasticul etc., ea însăși opunându-se, într-o anumită măsură, ideologiei politice. Deseori, însă, miturile și simbolurile aferente lor sunt „ajustate” și asimilate iminenței imediate, iar odată încorporate într-un atare sincretism, apar numeroase interpretări referitoare la nivelul conservării sau alterării lor.

În lucrarea *Aspecte ale mitului*, Mircea Eliade nota faptul că inclusiv miturile moderne au, invariabil, un fundament arhaic, facil de recunoscut la o sondare „în profunzime” și că, printr-un proces inconștient de identificare, cititorul însuși participă la rezolvarea enigmei de sorginte seculară, având sentimentul că este personal antrenat în acest demers. (Apud Eliade, 1978, p. 174). Multe romane ale sale, ca de exemplu *Isabel și apele diavolului* (1930), *Maitreyi* (1933), *Șarpele*² (1937), *Nuntă în cer* (1939), *Noaptea de Sânziene* (1971) ori nuvele, așa cum sunt *Domnișoara Christina* (1936) și *La țigănci* (1969), probează un conținut mitico-simbolic dens și prolific, ce reflectă felurite tradiții și credințe ancestrale.

Infuzat cu un substrat simbolistic extrem de cuprinzător, romanul *Șarpele* debutează cu descrierea unui episod monden din viața unor familii înstărite din localitatea Fierbinți, situată la câteva zeci de kilometri de București. De la bun început, componentele topografice sunt stabilite în acord cu realitatea, dar cadrul acțiunii evoluează treptat dinspre reperele exacte către elementele naturale, estompând granița dintre perimetrul concret și cel abstract. Excursia de o zi la mănăstirea Căldărușani și escapada în pădurea din apropiere marchează evadarea din cotidian, succedată de propulsia în supranatural. Tranziția de la un mediu la altul este doar în aparență previzibilă, ritmul accelerându-se brusc odată cu incursiunea străinului Andronic în acalmia ternă de zi cu zi. Preocupată exclusiv de problemele mercantile și vădind un simț pragmatic pronunțat, familia Solomon planifică atent petrecerea destinată consfințirii convenționale a logodnei fiicei lor, Dorina, cu căpitanul Manuilă. Conversația care se poartă la masa, amplasată nu întâmplător în grădina³, vizează chestiuni de factură curentă la momentul respectiv – poezii în vogă ori bârfe mărunte despre locuitorii din zonă, expuse cu emfază printre cești aburinde de cafea. Chiar subiectele cu tentă teologică sunt contaminate de o anumită laicitate, întrucât însăși plimbarea în spațiul sacru al lăcașului de cult se face în temeiul vinului mănăstiresc și nicidecum a reculegerii spirituale.

Călătoria cu mașina, un traseu cu potențial inițiativ pentru ochiul avizat, nu suscită în mod deosebit interesul personajelor, impactul producându-se abia la apariția lui Sergiu Andronic, care, prin felul său de a fi și prin alura exotica dă naștere unor efuziuni emoționale de proporții în inimile eroinelor din roman, răscolind înflăcărare permanentă, dar până atunci mocnită, a sufletului de femeie. Astfel, canicula văratică, acea *fierbințea*lă prefigurată prin numele localității din care provin, este transpusă în forul uman interior și preschimbată într-o pasională frenezie. Motivând că s-a rătăcit de prietenii cu care plecase, „*tânărul înalt, brun, cu capul gol și (...) ochi foarte ageri, arzători, cu pupilele neobișnuit de mari*”, îmbrăcat în niște „*haine perfect tăiate, sport, cu buzunare mari în față*”⁴ (Ibidem,

¹ Traducerea citatului din limba franceză în limba română ne aparține.

² În funcție de sursa bibliografică citată, această creație literară a fost considerată de către unii literați – nuvelă, iar de către alții – roman.

³ Replică la scara redusă a universului natural, *grădina* funcționează ca surogat al acestuia și anticipează transferul într-un alt spațiu, opus celui familiar.

⁴ Coroborată cu apelativul *necunoscutul*, folosit înainte ca protagonistul să-și dezvăluie identitatea, și cu discursul straniu, dar captivant, înfățișarea lui Sergiu Andronic duce cu gândul la portretul caracteristic personajelor demonice, amintind, spre exemplu, de Woland, din romanul bulgakovian *Maestrul și Margareta*.

p. 243), croite pe potrivă și după ultimele tendințe, se recomandă ca aviator și este primit în grup, ce-i drept, de unii cu o reticență cumpănită, iar de ceilalți, cu o nedisimulată bucurie.

Odată ajunși la mănăstire, dispoziția pare să li se schimbe tuturor, disocierea între transcendental și teluric devenind pregnantă – „gânditor, aproape melancolic, cu mâinile în buzunare și pasul tărăgănat”, Andronic își petrece timpul în proximitatea apei, lacul trezindu-i o nostalgie dureroasă, iar Dorina, pe care prezența lui inedită o încântase mult, se simte acum și mai atrasă de el, cuprinsă de o inexplicabilă amețeală. Erosul impregnat în atmosferă este, însă, curând ponderat de Thanatos, care planează implacabil asupra destinului uman. Rememorarea morții lui Haralambie (o cunoștință comună a familiei Solomon și a lui Andronic) prin înecul în lac, precum și legenda frumoasei Arghira și a iubirii ei neîmplinite, îngropate în somnul de veci, par să diminueze voluptatea incadescență, numai pentru a o amâna câteva clipe și a o face să erupă ulterior cu o și mai mare intensitate. Antinomia creată este, însă, una de suprafață, cele două forțe alcătuind un binom complementar, întrucât „(...) prin moarte ne integrăm materiei cosmice, iar prin dragoste ne situăm pe linia autentică a speței, a vitalului necontaminat de sfera vieții sociale. (...) Dragostea și moartea nu se neagă, ci se îngemănează, se condiționează reciproc în devenirea lumii organice.” (Biberi, 1971, pp. 182-189). Așadar, afiliate înainte de toate patrimoniului biologic, componenta erotică și cea funerară alcătuiesc complexul cardinal al existenței omului, Alfa și Omega între ale căror limite gravitează fragila lui soartă.

Elementul acvatic are, la rândul său, o pregnantă conotație magică, din punct de vedere mitologic apa fiind investită cu calități supranaturale aparte și chiar divinizată în culturile primitive. Ea este „un simbol ambivalent, al regenerării dar și regresivității, și se asociază principiului feminin, matern și lunar, inconștientului, adâncurilor psihismului uman. Este liant universal, dar și un element care separă și dizolvă. (...)” (Evseev, 1994, p. 16). În lucrările dedicate valențelor sale esoterice întâlnim nu mai puțin de șapte tipuri: *apele primordiale* (sau haosul inițial ca entitate acvatică), *apa diluviană* (rezultată din potopul universal și care are rol punitiv), *apa moartă* și *apa vie* (frecvent întâlnite în basme și înzestrate cu proprietăți curative), *apa pluvială* (care îmbospătează vegetația, fertilizând pământul), *apa rituală* (folosită pe parcursul unor variate ceremonii, de origine creștină sau păgână, de exemplu pentru spălarea mâinilor înainte și după executarea actelor sacrificiale; tot aici se încadrează și agheasma, apa sfințită) și *absența apei*, ca reminiscență a Infernului și a osândeii la sete veșnică (Apud Kernbach, 1995, pp. 37-39).

„Simbolismul lacului se leagă, la rândul său, de cel al apei, dar și de cel al cerului – în vechile mitologii el este ochiul pământului, prin care locuitorii lumii subterane pot să vadă tot ce se întâmplă pe pământ și în văzduh.” (Evseev, op. cit., p. 84). Lacul cu apă stătătoare, insula din mijlocul său și barca – unica modalitate de a accede pe țărmul ori chiar *tărâmul* celălalt, formează o triadă hieratică, iazul extrem de animat în miez de noapte reprezentând o reproducere în miniatură a fluviului Aheron, considerat în mitologia greacă un portal pentru sufletele celor răposați (Kernbach, op. cit., p. 21). În acest context, barca nefastă „ce s-a învârtit de vreo câteva ori în loc și s-a răsturnat, iar apoi s-a dus la fund, de parcă ar fi fost fermecată și o trăgea plumbul” (Eliade, op. cit., p. 247) cu tot cu pasagerul ei mirean, amintește de legendara luntre a lui Charon și de vâslașul ei.

Întoarcerea de pe malul apei către pădurea din apropiere și întâlnirea neașteptată cu Zamfîreștii generează o turnură radicală a evenimentelor, atât în planul tangibil, cât și la nivel simbolic. Intimitatea familiei Solomon este tulburată, iar intenția de a le oferi Dorinei și lui Manuilă un răgaz pentru ei înșiși nu se mai materializează, intrarea în scenă a noilor protagoniști necesitând o minuțioasă selecție din punct de vedere mitic. Deși între cele două familii nu se naște o rivalitate în adevăratul sens al cuvântului, stringența

de a delimita aparența de esență se acutizează, consumul energetic pe detalii mirene periclitând serios receptivitatea spirituală deja precară. Dar aici intervine ceea ce Eliade a numit *camuflarea sacrului în profan* – prin jocul propus de Andronic fiecăruia dintre participanți i se oferă posibilitatea să-și exploreze Sinele. Lăsând numai impresia unei competiții colective, jocul de gajuri este, de fapt, un prilej de a rămâne singur cu tine însuși, suficient timp pentru ca oniricul să iasă la lumină. Din descrierea succintă pe care o face aviatorul se pot distinge regulile de bază, exprimate pe înțelesul tuturor, rezultatul unei asemenea întreceri rămânând, însă, o enigmă: „*Fiecare dintre noi pleacă pe rând... Dar avem nevoie de un ceas cu cadran fosforescent pentru asta. (...) Dumneata aștepți, un minut, dar exact numai un minut, (...) și apoi dai semnalul de plecare următorului. Cine nu se-ntoarce până ce ajunge celălalt la pom, știe ce-l așteaptă!... Iar cui îi e frică, nu joacă și stă aici, lângă arbitru.*” (Eliade, op. cit., p. 251). În fond, s-ar putea spune că este vorba de confruntarea fiecăruia cu propriile temeri, de reiterarea existenței umane ca joc și de răsplata primită la finalul ei, prin odihna eternă.

El poate fi interpretat, însă, și în cheie erotică, legătura dintre dragoste și moarte fiind dezvăluită anterior. Cunoscut etnolog român, Petru Ursache identifică, în articolul său intitulat *Prototipuri folclorice în romanul „Șarpele”*, o atare decodificare a componentei ludice: „*Jocul din pădure are o funcție eliminativă. Andronic, omul-șarpe, trebuie să aleagă între Liza și Dorina, ambele făcându-i deopotrivă avansuri, în forme mascate, dar explicite pentru el, ca un inițiat în limbaje secrete. Ceilalți fac doar figurație. El le acordă șanse egale, însă Liza nu rezistă în competiție. Era de așteptat: în gândirea mitică, principiile se unesc ori se resping, pentru echilibrarea sistemului. Când apare un termen actant, i se distribuie, din rezervorul socio-cosmic, un corelat. De aceea, din grupul de la Căldărușani, singura persoană disponibilă pentru aventura erotică era Dorina, în timp ce Liza juca rolul unei intruse, destinate să provoace o diversiune.*” (Ursache, 2014).

Pădurea, cadrul în care se desfășoară întrecerea, reprezintă un „*simbol arhetipal asociat templului natural, freneziei și exuberanței vieții, dar și spaimelor, pericolelor, rătăcirilor sau morții, ea este un labirint în veșnică schimbare, o scenă pentru un spectacol cu deznodământ neprevăzut. (...) Din punct de vedere mitic, pădurea este un sanctuar și un centru, un spațiu original în care ființa își regăsește natura primordială și pătrunde în miezul lumii.*” (Ruști, 2005, p. 139). Ceasul fosforescent, unealtă menită să înregistreze, limitând numai iluzoriu, trecerea timpului, se regăsește în joc ca simplu instrument conex, de care participanții se dispensează treptat, avansând în periplul lor prin pădure. El îi ancorează doar superficial în prezent, odată cu abandonarea lui în afara ariei stabilite pentru cursa lăuntrică, personajele beneficiind de accesul la acel *illo tempore*, prin mitul eternei reînțoarceri. Rămas la o parte, cu promisiunea că va porni ultimul, Andronic însuși se plasează pe o poziție intermediară, între teluric și cosmic, aspirând „*să restituie libertatea acestor oameni, oferindu-le ocazia de a se manifesta spontan, într-o natură complice. Ei trăiesc o vrajă pe care singuri o creează, cochetând nocturn cu tentații reprimite diurn.*” (Alexandrescu, 2006, p. 15).

Cuplurile formate sub impulsul selenar – Liza / Stamate, Vladimir / doamna Solomon, Dorina / Manuilă, se află sub auspiciul clandestinului și incidentalului și chiar acolo unde apropierea se produce cu consimțământul societății, reacțiile umane au o spontaneitate extremă, instinctuală, fie ea carnală sau teritorială. Mânați de irezistibilul Eros, Liza, Stamate, Vladimir și doamna Solomon dau curs unor afecte ce refulează inevitabil, în timp ce căpitanul Manuilă, cedând reflexelor animalice, își revendică posesiv „prada”, iar gestul i se pare Dorinei de o vulgaritate frapantă, ce contrastează semnificativ cu comportamentul lui, până atunci calculat și reținut. Inițiativa tinerei de a pune capăt straniei experiențe, prin banala

întrebare „*Cât o fi ceasul?*” întrerupe temporar vraja, ceea ce atrage din nou intervenția lui Andronic, favorizată de această dată nu de mediul ambiant, ci de o licoare cu potențial narcotic, dar și liturgic, și anume *vinul*.

Incursiunea în beciul mănăstirii, alături de călugărul ce le servea drept gazdă, și apelul neobișnuitului străin la episodul îndepărtat, dar totodată familiar al construirii lăcașului de cult, atenuază și mai mult granița fină dintre real și fantastic. Originea lui Andronic – presupus copil de boier, răpit și crescut de țigani, este învăluită în obscuritate, iar afirmația sa – că se simte de parcă s-ar fi născut odată cu mănăstirea și ar fi trăit aici dintru început – îl face să se contopească până la fuziune completă cu forțele stihinice primordiale. Fără a fi, propriu-zis, Dumnezeu sau Satan, Andronic întruchipează măiestrit profilul unui *demon*, cu sorginte divină și conduită laică. Poate chiar el este faunul⁵ a cărui prezență o remarcă Liza și pe care călugărul o neagă precaut: „- *Așa-i că mă recunoști, părinte? îl întrebă Andronic trecându-și mâna prin păr. -Vin mulți domni pe la mănăstire, vorbi călugărul coborând privirile. Nu-i prea țin minte. - Dar pe mine mă știi, adăugă Andronic mai încet, ca și cum nu ar fi vrut să-l audă decât călugărul.*” (Eliade, op. cit., p. 267). Această decizie față de ceea ce, pentru cei direct implicați, este limpede și evident, poate avea o dublă tonalitate – ea este fie expresie a biblicului îndemn „- *Te lepezi de Satana?*”, la care bunul creștin răspunde hotărât „- *Mă lepăd!*”, fie imitația gestului făcut de Petru la răstignirea lui Iisus: „*Și iarăși s-a lepădat cu jurământ: Nu cunosc pe omul acesta.*” Totuși, accentul se pune, în opinia noastră, pe ambiguitatea replicii clericului, care evită un răspuns fără echivoc. „*Nu-i prea țin minte*” poate fi un indiciu al faptului că el își recunoaște interlocutorul, dar că preferă să treacă totul sub tăcere și să nu le împărtășească această taină „vilegiaturistilor” sosiți la mănăstire. Ca argument în favoarea acestei ipoteze putem ține cont, de altfel, și de precizarea șoptită a carismaticului necunoscut.

Povestea Arghirei, despre care se spune că „*fusesse adusă aici cu sila și fără să știe bătrânul [său tată, n.n.], poate chiar fără știrea starețului. Pe atunci nu prea intrau femeile în mănăstirile de călugări. Au adus-o noaptea și, după cum nu prea se știe de ce a murit pe neașteptate, tot așa nu prea se știe cum a murit. Voiau să scape de ea, căci se plănuia din acel an a doua căsătorie a bătrânului și cealaltă fată aștepta... și a murit Arghira, a treia noapte.*” (Ibidem, p. 269) dezvăluie o intrigă de familie de o dureroasă gravitate, iscată – am spune deloc întâmplător – tot în temeiul unei căsătorii aranjate, la fel ca cea a Dorinei cu căpitanul Manuilă, uniune ce ar fi trebuit făcută numai în acord cu itinerarul hărăzit de Fatum.

Consumul intens de vin, adiacent beției, „*mimează detașarea de lumea fizică și anticipează bulversarea spiritului dinaintea oricărei regenerări*” (Ruști, op. cit., p. 33), facilitând astfel contactul cu sfera superioară și, simultan, coliziunea cu supranaturalul. Apariția șarpelui – eveniment descifrat fie în sensul său propriu, ca infiltrare a reptilei în spațiul sacru al schitului, fie ca metaforă a unui dans obscen (Apud Ursache, 2014), îi determină pe membrii celor două familii să asiste la și să accepte derularea unei întâmplări ieșite din comun chiar sub ochii lor.

Înzestrat cu un simbolism compozit, ce reunește într-o structură singulară noțiuni antitetice – toxic și curativ prin veninul său, funerar și vivificator, șarpele „*apare ca un simbol polimorf, purtând în sine forțele stihiale ale naturii și este socotit animal primordial, întruchipare a materiei prime și a haosului. (...) Animal ce își primenește pielea, el este un simbol al renovării ciclice a naturii (...). Preponderent teluric, înrudit cu întunericul adâncurilor pământului, șarpele se asociază cu lumea de dincolo, cu moartea și învierea,*

⁵ *Faun* – zeu al fecundității din mitologia romană, reprezentat ca o ființă imaginară în chip de bărbat cu coarne, urechi lungi și picioare de țap, protector al câmpiilor, pădurilor și turmelor.

fiind considerat o încarnare a sufletelor morților, epifanie a strămoșilor mitici. (...) Symbolismul șarpelui transgresează granițele dintre materie și spirit: întruchipare a materiei primare, a pământului și a apei, a amestecului dintre elementele naturii, el este, concomitent, și o încarnare a rațiunii supraumane, a Logosului divin sau a inteligenței satanice.” (Evseev, op. cit., p. 180).

În proza lui Mircea Eliade, el este înfățișat ca un „*animal lunar, fertilizator și etern (...), cu sens mitic, evocat ca duh al apelor, fixat in illo tempore, ca mire etern și dezamăgit. În romanul ‘Șarpele’, acesta apare ca spirit al mormintelor, revenit în lumea celor vii, ca să ceară un suflet. (...) Andronic săvârșește un act de hipnoză colectivă, întrucât el aduce în hora fetelor un șarpe mare și sur, ale cărui mișcări molatice întrețin starea de transă. (...) Șarpele răscolește complexe fiecăruia, luând forme care ilustrează obsesii adânci. (...) Simbol al seducției și al înlănțuirii, șarpele fascinează și induce sensul și metamorfozele devenirii. El reprezintă aici forța unui loc sacru, un omphalos al insulei și memoria generală totodată; oracular și înspăimântător, vrăjit și ispitor, el reunește chiar sensurile vieții.”* (Ruști, op. cit., pp. 172-173).

Aceeași complexitate contradictorie se degajă din manifestările organice ale vietății sălbatice, ea reflectându-se ulterior în atitudinea personajelor și influențându-o cu precădere pe Dorina, cea aleasă drept consoartă a acestei făpturi totemice. „*Șarpele mare și sur, care înainta cu grijă, parcă dezmorțindu-și inelele, se târa greoi, ridicând foarte ușor capul și plecându-și-l repede pe podea, ca și cum ar fi căutat o urmă. (...)*”, iar „*apropierea lui parcă îi sugera Dorinei răsuflarea, risipindu-i sângele din vine, topindu-i carnea întreagă într-o groază împletită cu fiori necunoscuți, de dragoste bolnavă. Era un amestec straniu de moarte și respirație erotică în legănarea aceea hidoasă, în lumina rece, a reptilei.”* (Eliade, op. cit., p. 275).

Ritualul îndepărtării „bizarului intrus” produce asupra celor ce sunt de față un efect magnetizant, în unii dintre ei dezlănțuind pasiuni ascunse, altora trezindu-le o teamă îmbinată cu venerație și ținându-i lângă peretele de care Andronic le spusese să se apropie cât mai mult cu putință. Solicitarea lui împrumută nuanțe din mitul peșterii al lui Platon, realitatea devenind acum doar o iluzie subiectivă, bazată pe umbrele proiectate de impresiile fiecăruia.

Cum era de așteptat, ceremonialul impune nu doar o anumită ținută, ci și procedee adecvate, cum sunt incantațiile. În acest sens, descântecul tradițional, plasat în uvertura operei și care este inserat apoi, într-o formă eliptică, în structura textuală, are un rol fundamental în actualizarea ciclică a proceselor mito-transfiguratoare și funcționează ca un liant atât între planurile operei literare, cât și între multiplele niveluri ale conștiinței. Culoarul dintre real și fantastic, conștient și inconștient (sau, mai curând, subconștient), poate fi parcurs numai prin intermediul hipnozei ori al oniricului⁶, pe acestea fundamentându-se noul contur al evenimentelor.

Cuvintele „*Tu șerpe balaur, / Cu solza de aur, / Cu nouă limbe împungătoare, / Cu nouă cozi izbătoare, / Să te duci la ea, / Unde-o vei afla... / Și tu să n-o lași / Până ce ea, / Mândra mea, / Cu mine s-a întâlni / Și îmi va vorbi...*” ce alcătuiesc chemarea magică,

⁶ Importanța de netăgăduit a visului este consemnată în multiple lucrări teoretice de specialitate, el fiind considerat „*cel mai bun agent de informare privind starea psihică a celui care visează (...) căci este pentru cel care visează o imagine asupra lui însuși adesea nebănuită, un revelator al eului și al sinelui.*” (Chevalier, Gheerbrand, 1995, p. 457), deoarece numai „*prin vis, timpul și spațiul sunt abolite, prin vis îi sunt îngăduite eroului aventuri arhetipale ale umanității ori ale spiritului, prin vis el atinge condiția universalității și se reintegrează în macroritmurile cosmice*” (Dumitrescu-Buşulenga, 1976, p. 129). Demnă de menționat este și viziunea romanticului Novalis, care afirmă că „*starea onirică îl face pe individ stăpânul lumii, pentru că eul său plutește robust peste acest abis și sublim, căci armonie năzuiește ființa sa lăuntrică să vestească, să propage.*” (Novalis, 1980, p. 78).

însurează o serie de simboluri reprezentative, variind de la semnificația numerologică (cifra nouă⁷ – de trei ori câte trei) până la cea materială (aurul, ca metal prețios, întrușipează bogăția, energia solară ori statutul înalt) și, nu în ultimul rând, cea spirituală – care instituie iubirea drept coordonată cheie a destinului uman. Șarpele – creatură impozantă și amenințătoare, este invocat să caute iubita pierdută prin neascultarea poruncii și să o aducă înapoi celui căruia ea i-a fost dragă. Din întreaga tiradă, în vraja săvârșită de Andronic nu se mai distinge decât izolat cuvântul *șarpă*, ca alternativă regională a termenului consacrat, pronunțată însă în mod repetat, cu clare valențe taumaturgice. Acționând ca o mantră, discursul recursiv rezonează diferit, pentru fiecare protagonist în parte – doamnei Solomon îi amintește de moarte, îngrozind-o prin caracterul solemn și placid, pentru Liza și Vladimir el devine personificare a erotismului, într-o variantă neconvențională – triumful amoros (Liza, Andronic, Vladimir), îndreptând-o numai pe Dorina pe calea descoperirii de sine și a împlinirii destinului.

Dorina, adevărata *anima* a lui Andronic, este cea care trebuie să străbată traseul inițiativ, la finalul căruia va putea închide cercul, prin regăsirea fericirii. Toată călătoria ei – începând de la periplul cu barca pe lac, cotinând cu traversarea unei săli împânzite de oglinzi și culminând cu escaladarea unui șir nesfârșit de scări, este creionată ca un parcurs evolutiv anevoios, dar rodnic. Reiterând mitul lui Orfeu și Euridice, ascensiunea tinerei presupune pelerinajul prin lumea morților, conjugat cu jurământul tăcerii – Dorinei i se interzice nu doar să pronunțe numele mirelui ei (Șarpele), ci și să comunice în vreun fel cu oricare dintre ocupanții Celuilalt Tărâm. Încredințată că ei nu îi pot face niciun rău, fata nu are voie nici să le răspundă la întrebări, nici să le adreseze vreo vorbă, ci trebuie să se concentreze exclusiv pe a avansa tot mai aproape de țelul stabilit.

„*Replică a realității, similitudine aparentă și simbol al morții, oglinda are funcții magice, ea revelează lumea eliberată de timp. De obicei, la Eliade lumea morților este reprezentată prin săli de bal, împodobite cu oglinzi imense.*” (Ruști, op. cit., p. 129). Emblemă a (auto)cunoașterii, oglinda este și „*punct de plecare al tuturor dedublărilor, al reflexiei mijlocite de incidența lunii, apei, principiului feminin și a nopții*”, iar despre ea se spune că, oferind o imagine inversată a persoanei ori obiectului, atrage distanțarea de Principiu și Esență, având uneori pronunțate însușiri malefice. (Evseev op. cit., p. 123). Sala de bal⁸, în care ajunge Dorina în căutarea lui Andronic, dar și suprafața „*adâncă, neagră, rece*” a apei schițează același tipar versatil, al jocului de lumini și umbre, iar reflexia lor înșelătoare înlesnește suprapunerea tipologiilor existente până la contopirea lor. Momentul în care Dorina privește chipul ca de marmură al Arghirei, ce stătea îmbrăcată în mireasă pe un tron grandios, încremenită în așteptarea înfăptuirii uniunii promise, este unul crucial, întrucât tânăra realizează că are în față propria ei persoană, ca o nouă întrupare reîncarnată a aceluiași spirit, în ipostaze succesive, ce nu conțin decât odată cu împlinirea ursitei.

⁷ Cifra 9 sau *tripla triadă* reprezintă numărul sfârșitului, dar și al împlinirii. Acesta este numărul îngerilor, cunoscut și ca Ochiul lui Dumnezeu. Pentru celți, el înfățișa treimea, adică zeița triplă, cea de trei ori măreață. La chinezi, cifra 9 era cea mai norocoasă, iar în hinduism, zeul focului (Agni) figura ca echivalent al aceleiași cifre. În Cabala, 9 simboliza temeiul (piatra). În mitologia scandinavă, Odin a fost răstignit pe un arbore timp de 9 zile, pentru a descoperi tainele nemuririi și ale înțelepciunii. De asemenea, numărul 9 este asociat și cu ideea de iluminare, datorită desăvârșirii sale geometrice.

⁸ Pornind de la asemănarea tangențială cu Woland, menționată anterior, putem corela acum și cele două spații în care are loc interacțiunea cu sufletele răposașilor. Într-un decor de epocă, ce nu poate masca, însă, rigiditatea morții, serata funebră aspiră să confere Marii Treceri o conotație ludică, dar nu de joc, ci de dans. În ambele romane – cel bulgakovian și cel eliadian, eroinele (Margareta și Dorina) se profilează discret în ambianța opulentă, urmărindu-și cu asiduitate scopul. Fiind nevoite să participe la festin și păstrând totodată limitele stricte ale interferenței cu o altă lume, ele trebuie să treacă prin această probă pentru a accede la iubirea ce le fusese hărăzită.

După trezirea din visul straniu, dar premonitoriu, în sufletul fetei încă stăruie „*același copleşitor dezgust, aceeași mare spaimă și dorință bolnavă*”, care se răsfrâng asupra întregii naturi, într-o atmosferă unde „*totul era bolnav, istovit, cuprins de ceață*” și în care singura vagă alinare este dată de alura lui Andronic, care persistă dincolo de orice granițe. Mânată de o luciditate⁹ ferventă, susceptibilă de a fi pervertită prin nălucire, Dorina se îndreaptă către barcă, pornind în călătoria spre insulă, gest pe care îl resimte ca familiar, ca și cum l-ar retrăi la infinit. Despre expediția ei către această *Mecca* personală nu deținem foarte multe detalii, însă din conversația purtată cu Andronic în cadrul intim al ostrovului se desprind puternice ecouri metafizice – binecuvântarea de a fi om, de a te bucura de nemurire, asemenea Luceafărului, frica firească a Dorinei față de moarte, pe care Andronic o temperează, asigurând-o că pretutindenii sunt oameni, și printre cei vii, dar și printre cei morți, toate fac parte dintr-o problematică amplă a conștiinței de sine în context universal. Faptul că Dorina și Andronic adorm goi în lumina caldă a soarelui ce tocmai răsare marchează deschiderea completă către un nou început. Odată depășite barierele de natură materială ori morală și după înlăturarea aparențelor amăgitoare, esența este dezvăluită în întreaga ei splendoare, iar cuplul revine, prin îmbrățișarea strânsă și somnul profund, odihnitor, la statutul primordial de făptură androgină.

BIBLIOGRAPHY

- Alexandrescu, Sorin, *Dialectica fantasticului*. Studiu introductiv la volumul *La țigănci și alte povestiri*, Editura pentru Literatură, București, 1969
- Biberi, Ion, *Eseuri (Dragoste și moarte)*, București, Editura Minerva, 1971
- Chevalier, Alex, Gheerbrand, Alain, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1995
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu – Cultură și creație*, București, Editura Eminescu, 1976
- Eliade, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1978
- Eliade, Mircea, *Domnișoara Christina. Șarpele*, București, Editura Litera Internațional, 2011
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1994
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală. Mituri, divinități, religii*, București, Editura Albatros, 1995
- Novalis, *Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen*, București, Editura Univers, 1980
- Prus, Elena, *Poetica mitului*, Revista Limba Română, Nr. 4-6, anul XIV, 2004
- Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, București, Editura Tritonic, 2005
- Ursache, Petru, *Prototipuri folclorice în romanul Șarpele*, Revista Convorbiri Literare, Colecția Cartea de Etnologie, 2014

⁹ În acest punct ne pare oportun să amintim postulatul enunțat de un alt literat român de prestigiu, și anume Camil Petrescu: „*Câtă luciditate, atâta pasiune și, deci, atâta dramă.*”