

ELIZABETH AND THE WATERS OF THE DEVIL OR FROM THE EXPERIENCE OF THE REAL TO THE SCRIPTURAL ADVENTURE OF THE SELF

Violeta-Teodora Lungeanu
Lecturer, PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The first exercise in literary processing of Indian experience, the novel "Isabel și apele diavolului", unfolds along the horizontal axis of a space of alterity—authentic and colonial India—while tracing the vertical axis of a time of identity, marked by multiple returns to a repudiated memory. As an autobiographical novel that merely insinuates the equivalence between the instances of narrative communication, the text signifies an important moment in the metamorphosis of the Romanian novel, marking its transition from an objectified model to a subjectivized one. From this perspective, the present study analyzes the particularities of Eliade's narrative discourse, situated at the intersection of a model of spiritual quest and one of experimental writing, both programmatically embraced by the young Eliade.

Keywords: autobiographical novel, autofiction, self-writing, Indian space

De la aventura spiritului la caietul existenței – romanul în oglinzile criticii

Isabel și apele diavolului este romanul de debut al lui Mircea Eliade. Cu un tiraj inițial de 3000 de exemplare, romanul este publicat în 1930, sub îngrijirea lui Ionel Jianu, purtând ca subtitlu editorial sintagma „roman de aventură spirituală”. Tot Ionel Jianu este cel care va lămuri această calificare a romanului, răspunzând primelor recenzii mai puțin favorabile ale romanului. Apropiat de tânărul autor și cunoscându-i zonele de interes filozofic (audierea cursurilor lui Nae Ionescu despre problematica răului, „Problema salvării în *Faust* a lui Goethe” – 1925, apropierea de *Fenomenul originar* a lui Lucian Blaga), dar și lecturile literare din Papini, acesta trasează în linii foarte clare desenul simbolic al romanului: „*Isabel și apele diavolului* este povestea pasionată a unei lupte metafizice cu diavolul, ce se petrece în sufletul unui «geniu sterp». Pentru a-și dovedi propria existență, eroul acționează asupra celor din jurul său, sădind în ei sâmburele păcatului. Dar, în gândul și fapta ce rodesc în ceilalți, el nu-și poate recunoaște paternitatea. Căci nu acționează el, ci diavolul din el. Și de aceea adevăratul lui geniu e sterp. Păcatul subjugă, dar tot păcatul izbăvește. Și eroul nu va scăpa de sub stăpânirea diavolului decât înfăptuind păcatul cel mare, păcatul asupra fecioarei. Nu prin act, ci prin sădirea gândului. Nu prin posesiune, ci prin stârnirea poftelor. Izbânda asupra diavolului, eroul o câștigă în sens simbolic creștinesc prin fecioară. Și fructul păcatului, stârnit de el, dar săvârșit cu altul, e adevăratul rod al geniului său redat vieții, obținut prin fecioară.”¹

Receptarea critică inițială a romanului nu s-a arătat a fi foarte prietenoasă nici cu formula romanească, care mizează pe fragmentarism și autenticitate, și nici cu valențele simbolice ale acestui roman. Pompiliu Constantinescu remarcă într-un articol din *Vremea* (3 iulie 1930) natura personajului, un „donjuan luciferian”, care se profilează ca un supraom, însă unul deformat de reducția la intelect și sexualitate. Criticul reține însă formula scriiturii, asociind confesiunea unui „carnet de experiențe morale”, unui jurnal pe care tânărul doctor orientalist îl impregnează cu un „nietzscheanism de adolescent”. Așezând în plan secund legăturile tânărului Eliade cu literatura, Eugen Lovinescu fixează *Isabel și apele diavolului* în specia „eseisticii romanțate, discursive și ideologice”², asimilând romanul unor modele de

¹ I. Jianu, „Isabel și apele diavolului”, în *Curentul* (București), III, nr. 811, 27 aprilie 1930, pag. 2, apud. Liviu Bordaș, *Prefață la Mircea Eliade, Isabel și apele diavolului*, Editura Litera, București, 2014

² Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1973, p. 105

scriitură, precum cele ale lui Papini sau Gide. Lovinescu nu vede în acest prim gest literar promisiunea unui romancier cu vervă, însă încadrarea în zona eseisticii subliniază importanța eșafodajului ideatic al scriiturii, valorizarea analiticului (în detrimentul epicului) și a dimensiunii autenticiste, de altfel, linii de forță ale prozei eliadești de mai târziu.

Reclamând același filon autenticist gidean, G. Călinescu identifică în roman toate datele de temelie ale esteticii eliadești. Ca și la Gide, singurul erou al romanului este însuși autorul, care narează „trăirea tinereții agresive”³, surprinsă într-un decor exotic, indispensabil unei experiențe singulare care, în opinia criticului, susține valoarea romanului: „Amestecul acesta de sexualitate și aspirație la erudiție, de viață mondenă și esoterism încântă intelectul. Între o ședință de vițiu cu fetița și de orgie cu domnișoara bătrână, imperturbabilul doctor face studii asupra templelor din Bangkok, se reculege în gramatica anamită, citește rapoarte asupra excavațiilor și templelor din Mavalavaram. E într-asta o paradă juvenilă, dar și un instinct barbar (împerechind europenismul cu voluptatea rece asiatică) ce-și găsește în India ideologia sa proprie.”⁴

Din aceste crochiuri ale criticii contemporane vedem că *Isabel și apele diavolului* nu convingea la acel moment că ar fi expresia unui romancier, diarist sau memorialist înzestrat. Romanul însă e privit cu interes de critică și în anii următori, Eugen Simion asimilându-l romanelor care merg pe linia camilpetresciană a lucidității: „O dramă a lucidității pe care a tratat-o cu mult mai bine Camil Petrescu. Autorul lui *Isabel și apele diavolului* o plasează, experimental, în mediul asiatic, voind a sugera conflictul dintre raționalismul european și mistica indiană în sfera cea mai intimă a ființei, și anume erosul (un subiect pe care Eliade îl discută, se va vedea, și în corespondență cu orientaliștii italieni).”⁵ Mai recent, în *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*, Andrei Oișteanu readuce în discuție dimensiunea trăiristă a romanului, incluzând experiențele de ordin erotic și narcotic din roman în direcția asumată și de tânărul Eliade: „În privința consumului de narcotice și a experiențelor sexuale, Mircea Eliade a fost discret în memoriile scrise și publicate la maturitate, dar a fost mult mai sincer în jurnalul și în romanul cvasi-autobiografic scrise și publicate la tinerețe. «Autenticismul» a fost una dintre trăsăturile specifice scrisului eliadian în perioada interbelică. Adesea, bravada făcea și ea parte din rețetă. Dar și primatul «trăirii», al experiențelor de viață în dauna celor intelectuale – un precept al filosofiei «trăiriste», asumată de tânărul Eliade și de generația sa.”⁶

Între roman autobiografic și autoficțiune – un eu escamotat

Așa cum declara autorul în *Încercarea labirintului*, scrierea romanului *Isabel și apele diavolului* l-a imunizat la senzualitatea și insinuarea ce pluteau în atmosfera indiană: „După cinci sau șase luni de gramatică sanscrită și de filozofie indiană, m-am oprit, eram însetat de vis. Eram la Darjeeling și am început acest roman puțin autobiografic, puțin fantastic. Voiam să pătrund în această lume imaginară care mă obseda, și s-o cunosc. Am scris romanul în câteva săptămâni. Mi-am regăsit liniștea și echilibrul.”⁷ Mai târziu, când scrie în *Memorii* despre aventura indiană, Eliade vede în exercițiul scriptural același intermezzo, proiectat ca o formă de vindecare de experiențele tari pe care i le oferise acest spațiu: „Ca să nu mă mai gândesc, scriam la *Isabel și apele diavolului*. [...] Știam foarte vag subiectul. Era vorba despre unele din experiențele mele din India. [...] Descopeream subiectul pe măsură ce înaintam în roman. Scriam însă concentrat, aproape fascinat, ca și cum mi-ar fi continuat «visul» în care alunecasem aproape fără să bag de seamă. Ce este mai curios, deși aparent autobiografic,

³ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, București, 2003, p. 870

⁴ *Ibidem*, p. 871

⁵ Eugen Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2011, p. 83

⁶ Andrei Oișteanu, *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*, ed. a IV-a, Polirom, Iași, 2019, p. 462

⁷ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Traducere și note de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 45

romanul era inventat de la un capăt la altul. Probabil că tocmai acest proces de invenție mă atrăgea. Într-un anumit fel, visam o viață care nu era a mea, care n-aș fi izbutit să fie a mea, dar care mă ispita prin fabulosul, demonismul și cruzimea ei.”⁸

Mărturisirile contemporane și cele ulterioare susțin deopotrivă filonul autobiografic al romanului. Doar că relația de omonimie între cele trei instanțe (autor-narator-personaj), care se impune unui astfel de roman, ridică o serie de probleme. În termenii cu Jacques Lecarme⁹, romanul înregistrează o derogare de la legea numelui propriu, prin faptul că personajul-narator își rezervă dreptul la anonimat, ceea ce induce lectorului confuzie și rescrie clauzele pactului de lectură lejeunean. *Poetica* contractuală, atât de necesară lectorului, a devenit în roman foarte fragilă pentru că cel care își pune în discurs propriile experiențe își spune vag „doctorul”, așa cum îl numesc și toate celelalte personaje. Noua identitate se configurează în momentul în care eul trece din existența biografică în cea scripturală și se naște pe hârtie, dintr-o retorică a textului: „Senzația nouă și fericită a schimbării de personalitate; ajung un doctor, sunt un doctor, nu mai sunt eu, cu nume și prenume, ci un doctor. Restul se pierde. [...] În brațele cuvântului nou crește o făptură nouă.”¹⁰

Între autorul de pe copertă și acest personaj există doar o identitate sugerată. Pe de o parte, echivalența este susținută de multele confesiuni ale personajului (vine dintr-o țară europeană, se trage dintr-o familie de răzeși de pe malul Argeșului, vorbește românește, crede în povestea *tinereții fără bătrânețe*, se îmbarcase într-un port de la Marea Neagră, scrie o teză de doctorat etc.), dar și de asocierile dintre toponime, celelalte personaje sau titluri menționate în roman și cele din perioada indiană, reținute de jurnalele și memoriile sale (călătoria spre Calcutta și șederea la pensiunea din Ripon Street, identitatea Verna – Verna Perris, lecturile de adolescent din *Exercițiile spirituale* ale lui Ignatiu de Loyola etc.).

Personajul cu identitate nouă, fără trecut și fără memorie („Nu știu câți ani am. De copilăria mea nu-mi amintesc. Limba neamului meu am uitat-o. [...] Am uitat tot.”¹¹) adoptă în text o retorică autoficțională, catapultându-se în scenarii imaginare, pe care le rupe de cronologia (fragilă) a textului și care sondează fantasmaticul – capabil, și el, să reveleze cele mai intime resorturi ale ființei. Un astfel de episod este cel reprezentat de capitoul „Visul unei nopți de vară” în care doctorul visează că tot ce a trăit până atunci a fost un...vis – al unei adolescențe și tinereți lungi și agitate. Cel trezit își răscumpără vina față de Isabel (pe care încercase să o seducă împotriva voinței ei), cerându-i mâna și trăind alături de ea o viață monotonă, presărată cu mici bucurii conjugale, dar roditoare – cu doi copii.

În aceeași linie autoficțională, dar la nivel de *récit*, se înscriu toate elementele care modelează suprafața lingvistică a textului și care instituie dimensiunii discursive a textului o aparentă dezordine, o sintaxă a rupturii și a fragmentului. Singurul factor de coeziune a acestor secvențe este psihicul celui care scrie la prezent, prin asocieri și bifurcări, imagini și fantasme personale, așa cum se întâmplă în debutul capitoului al II-lea, unde dispunerea repetitivă a secvenței de început creează impresia de construcție spiralată care gravitează în jurul unor simboluri:

„Cum se numește pasărea cu pieptul vânăt?

Doamna tace. Doamna nu știe.

Mă bucură sălbatec neștiința ei. Mă desfăț de multe seri povestindu-i legende din țara, din țările de la miazănoapte, și chem pe terasa cu cactuși creiere și suflete care niciodată nu s-au abătut prin Nilgirs Hills. [...]

Cum se numește pasărea cu pieptul vânăt?

⁸ Mircea Eliade, *Memorii*, ediția a II-a, revăzută și indice de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1997, p. 119

⁹ Jacques Lecarme, *Hétéronymat, homonymat, anonymat*, intervenție susținută în cadrul Colocului Internațional *Onomastique et écriture de soi. Enjeux du nom propre en régime autobiographique*, organizat de Yves Baudelle și Elisabeth Nardout-Lafarge la Université de Lille 3, 25-26 martie 2004

¹⁰ Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 10

¹¹ Ibidem, p. 7

Doamna tace. Doamna nu știe.

De ce nu minte, de ce nu născocеște un nume, de ce nu împrumută un sunet? De ce nu vrea să fie liberă, să-și bată joc de vocabular și de etimologie?...¹²

Scrierea fragmentară, prezentul narativ, repetițiile și jocurile de cuvinte, dar mai ales proiectarea eului în scenarii fantasmaticе conferă textului recuzita necesară pentru grila mitico-simbolică a suprapunerilor sacru/profan. De altfel, acest discurs dinamitează ordinea logică, cronologică și spațială a unui roman care nu construiește o lume în esența sa fizică, ci o reprezintă pornind din interior, de la spiritul său. În lumina acestei noi ordini, experiențele erotico-narcotice sunt căile de eliberare pe care personajul le încearcă, trecând de la o experiență la alta – de la a fi ispitit la a ispiți, de la a se pierde la a se răscumpăra.

Identități în formare. La intersecția alterităților

Textul „fărămițat, discontinuu”¹³, ca opțiune de scriere a primelor două capitole, oglindește în plan simbolic rătăcirea doctorului, starea de confuzie și lipsa punctelor de sprijin. Odată început jocul în lumea nouă (ritual de eliberare), textul începe să se închege și să capete coeziune (atât cât se poate într-un roman de acest tip). Principala modalitate a doctorului de a intra în dialog cu lumea este seducția, deoarece crede că erosul ar putea fi o cale de aflare a adevărului: „Dacă adevărul nu se află prin dragoste, oriunde s-ar afla el – nu mă interesează.”¹⁴ Alături de moarte, dragostea proiectează ființa în afara condiționărilor temporale și spațiale, o face să devină universală. În *Isabel și apele diavolului*, ca și în *Maitreyi*, experiența dragostei se petrece sub regimul jocului cu valoare inițiativă. Jocul cu Tom, tânărul instructor de gimnastică, e menit să le modeleze trupurile și să le dezvolte forța fizică celor doi tineri. El se subordonează aspectului estetic, act de pură contemplare a trupului, cu toată vigoarea și frumusețea tinereții. Jocul cu Isabel, care interpretează cântece în timpul repetițiilor de la Bristol Theatre, acompaniată la pian de doctor, este tot de natură estetică. Raportat la grila eliadescă sacru/profan, jocul scoate individul din cotidian, și îl leagă de sacru, căpătând valoarea unui ritual cu valoare inițiativă: „...aș spune că jocul m-a dus mereu tot mai departe, tot mai adânc în real. Și filozofia mea s-ar reduce la o singură dogmă: joacă-te! Jocul singur păstrează instinctul realității, trăiește și te mișcă în realitate. Toate celelalte dogme, morale sau imorale, sunt țesute în și din închipuire.”¹⁵ Lucrul pare paradoxal dacă nu explicăm că, la Eliade, realitatea nu este lumea, ci spiritul; lumea este ireală, numai spiritul are capacitatea de a transgresa cotidianul și toate limitările impuse de spațiu, timp, societate etc. . Dar, în ambele jocuri, doctorul ratează *realul* deoarece încalcă regula – îi seduce pe Tom și pe Isabel – și drept consecință pierde controlul jocului – Tom fuge de-acasă, Isabel i se dăruiește altuia.

Dorind să se recunoască pe sine în ceilalți, doctorul se privește în „oglindea cu păcate”¹⁶ pe care i-o arată Isabel și Tom, însă nu se recunoaște în ipostazele de confesor, prieten, amant, soț și tată, pe care i le atribuie cei doi frați. Vede însă în *oglindea* altceva: „Tom dormea. Peretele lui era în umbră. Peretele meu în lumină. Ventilatorul suiera un zvon și *proiecția* bustului meu printre cadrele japoneze părea o vrajă, o imagine de *oglindea* magică. Gândurile mele se fugăreau, se întorceau înapoi, se coborau în adânc. În adâncul unui suflet cu memoria ruptă în două jumătăți. S-ar fi spus că nu trăiam decât în ceasul desprinderii mele de orașul Mării Negre. Tot ce fusese înainte uitasem. [...] Aveam o memorie vie și alta moartă. Iar gândul apei vii și apei moarte din basme mă oprea câteodată din șirul literilor, mă silea să închid cartea și să recunosc că asemenea celui Făt-Frumos, eu mă puteam ucide (în sensul de uitare de sine) și mă puteam învia (în sensul sentimentului de prezență) numai bând din cele două ape nestemate.

¹² Ibidem, pp. 16-18

¹³ Sabina Fînar, „*Isabel și apele diavolului*. Textul prelungeit”, în „*Eliade prin Eliade*”, ediția a II-a, Editura Univers, București, 2003, p. 67.

¹⁴ Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, ed.cit, p. 25

¹⁵ Ibidem, p. 53

¹⁶ Sabina Fînar, *art.cit.*, p. 65

Și a fost în acea noapte o pogorâre în memoria moartă, înghețată. Și atunci, prin nu știu ce asociație stranie, *am văzut pe Tom mort*, l-am văzut asemenea mie în anii de metafizică și înstrăinare.”¹⁷

Așadar, ce vede doctorul în Tom? Vede proiecția unei ipostaze proprii anterioare, pe care o consideră moartă acum (Tom e asociat cu umbra, cu apa moartă, e văzut mort). Și așa cum el făcuse odată, Tom trebuie să plece în lume pentru a înfrunța necunoscutul. Această reeditare a unei experiențe personale, cu transfer din interior spre exterior, îl ajută să scape încă de o fantasmă a trecutului.

Percepția distanței dintre ceea ce este el și felul în care este perceput de ceilalți sunt resimțite tot ca o cădere. Dar ieșirea din joc și reintrarea în banalitate este pentru doctor o altă formă de a trăi liber: „Înțelegând că mântuirea mea nu poate veni decât pe aceeași cale a libertății și păcatului, mi-am schimbat lupta. Mi-am îndreptat drumul către alte ispite. Ispite și păcate se găsesc peste tot în drumul cărnii, și aceasta e fericirea omului. Păcătuiind se liberează de stupiditate, de creștinism, de demoni. Ajunge simplu și curat. Lumina nu vine din lumină, ci din întuneric.”¹⁸ Planul realului se substituie jocului prin surrogate: Isabel e înlocuită de Verna și Lilian, dragostea de sex, jocul de mimarea lui, experiența intelectuală de experiența carnală, vocea naratorului de cea a personajului (Isabel).

Nereușind să se elibereze pe calea faptei, eroul încearcă o experiență extatică, iar intrarea în această lume se face prin intermediul visului. Asumându-și un rol social (se căsătorește, devine soțul ideal al Isabellei, apoi devine tată), eroul devine pasiv, din *seducător* trece în ipostaza de *sedus*. De fapt, doctorul din vis este proiecția doctorului din mintea Isabellei, așa cum îl percepușe ea, nefăcând altceva decât *să se lase trăit* (își conduce ferma după indicațiile primite prin poștă de la domnul Elliot, de pildă).

Cazna scrisului și problema autenticității

Ca și în *Maitreyi*, se vorbește în roman despre un caiet. Nu știm dacă el preexistă romanului sau dacă se scrie pe măsură ce se construiește și romanul. E cert însă faptul că gestul autobiografic – manifestat direct în rutina diaristului – este cel care permite *punerea în discurs* a vieții, reșezarea ei în ordinea scrisului. Discursul, care se află în responsabilitatea emițătorului, devine expresia încercărilor de căutare a sinelui – o căutare scripturală pe care o atribuim autorului, dar care se realizează prin subiectul enunțării.

De multe ori, acest eu devine autoreferențial, analizându-și propriul exercițiu scriptural pentru a-l putea duce mai departe și pentru a-i identifica miza. Nu întâmplător cel care începe să scrie o face aproape fără memorie, pentru că acel „înainte” al scriiturii, care ar trebui să preceadă transpunerea în scris a vieții trăite aduce eul în imposibilitatea de a conferi un sens unificator tuturor întâmplărilor vieții. Criza identitară („Cine sunt eu?”¹⁹) este, de multe ori premergătoare unei noi etape în viața individului, și, așa cum vom vedea, noua etapă se constituie într-o experiență cu rol identitar. Eul fără ... eu se descoperă prin conștiința fără memorie, dar care se va cunoaște pe de-a-ntregul în scris. Tot în acest sens vine și schimbarea sau, mai degrabă, anularea numelui. Schimbarea se face în sensul generalizării – personajul, al cărui nume anterior nu este dezvăluit, devine doctor. Se realizează, astfel, prima formă de libertate, de depășire a individualității și accederea spre universal („...ajung un doctor, sunt un doctor, nu mai sunt eu, cu nume și prenume, ci un doctor”²⁰). Din vechiul eu nu au mai rămas decât o icoană, câteva fotografii și un caiet inchizitorial, semn al unei anterioare întoarceri către sine, care, soldată cu un eșec, îl determină să se îndrepte spre exterior. Trebuie menționat faptul că, la Eliade, deschiderea către lume este făcută tot în sensul autocunoașterii, de astă dată

¹⁷ Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, ed.cit, pp. 55-56

¹⁸ Ibidem, pp. 61-62

¹⁹ Ibidem, p. 13

²⁰ Idem

respingând introspecția (care este *cunoaștere sumară* sau *pseudocunoaștere*²¹) și trăind autentic, ceea ce echivalează cu autocunoașterea prin fapte.

Conștient că *povestea*, discursul pervertește trăirea, naratorul renunță la ideea inițială de a scrie o carte, care ar reprezenta un demers unificator, o operație care conferă sens și semnificație întâmplărilor vieții, și rămâne la fragment, care este mult mai autentic, mai apropiat de realitate și mai depărtat de literatură: „Să recunosc: începusem acest caiet al vieții mele ca pe o carte. Cel dintâi capitol prevestea un șir de evenimente pe care mulți le-ar fi citit pe nerăsuflăte. Am avut curajul să însemn și să delimitez primul pas într-un capitol. Asta înseamnă liberarea de literatură.”²²

De la viață la roman (autobiografic), eul trebuie să transforme experiența în scriitură²³ prin intenția asumată de a depune mărturie despre experiența reală printr-un mijloc în care lipsește orice real – limbajul („Orice se scrie, fatal, e depărtare de realitate”²⁴). De aceea eul e tentat să facă apel la un alt discurs (caietul contemporan experienței) pe care îl folosește ca text prim, ca formă de dialog cu un alt eu, confruntare directă cu propria imagine: „Eu nu știu să scriu. Voi povesti adolescența mea la întâmplare, așa cum făceam scriind numai pentru mine, când aveam timp și când mă aflam în fața celor neînțelese. Gândul acestei autobiografii l-am avut astăzi, recitind caietul și singura scrisoare a prietenului, primită de mult și lăsată – ca toate scrisorile – fără răspuns.”²⁵ Proiectul autobiografic rămâne o acțiune ipotetic deschisă, interminabilă, care suspendă finalul și privilegiază fragmentarul, neliniarul, a-cronologicul: „Tot ce scriu aici pare turbur și dezarticulat datorită nepriceperii mele de a povesti cum trebuie. Hârtia mă înspăimântă; nu hârtia albă, ci jumătatea scrisă. Graficul mă zăpăcește pentru că eu știu că tot ce e scris e, în parte, neadevăr.”²⁶

Receptat cu rezerve în epoca sa, *Isabel și apele diavolului* este un roman care își depășește, prin strategiile sale discursive și prin explorarea raportului identitate/alteritate, vârsta și programul generaționist. Aventura spirituală a eroului – trăită sau imaginată – nu ar fi putut trece în literatură fără aventura scrisului. Poetica fragmentarismului, a discursului în spirală, care se întoarce obsedant la anumite teme, autoreferențialitatea și experiența (autenticistă) a scriiturii rămân în acest roman autobiografic de tinerețe instrumente principale de punere în scenă a unui eu sistematic deconstruit în realitate și reconstruit în ficțiune.

²¹ În studiul „Despre oameni și roman” din *Oceanografie*, Eliade califică analiza psihologică (la care s-ar putea subsuma și introspecția) o „falsă cunoaștere”, o „pseudocunoaștere” sau o „cunoaștere sumară”.

²² Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, ed. cit., p. 35

²³ Analizând relația dintre roman și viață (trăire), Philippe Forest îl vede pe cel dintâi necesarmente legat de experiență: „Doar experiența contează. Ea poate lua tot soiul de forme, minuscule sau majuscule. E pur și simplu o creștătură prin care se zărește sfârșirea de dorință și doliu a ființei aruncate în brațele timpului. Experiența se poate lipsi de scriitură – la ce bun să faci romane? Ea își cere sieși propria justificare. Contrariul nu este adevărat. Căci scriitura nu servește decât să verifice experiența, să interzică povestirii în care funcționează să se închidă.” (Philippe Forest, *Romanul, realul și alte eseuri. Allaphabed 3*, traducere și postfață de Ioan Pop-Curșeu, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2008, p. 146)

²⁴ Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, ed. cit., p. 81

²⁵ Ibidem, p. 37

²⁶ Ibidem, p. 81

BIBLIOGRAPHY:

1. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, București, 2003
2. Eliade, Mircea, *Isabel și apele diavolului*, Editura Humanitas, București, 2004
3. Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, Traducere și note de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990
4. Eliade, Mircea, *Memorii*, ediția a II-a, revăzută și indice de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1997
5. Eliade, Mircea, *Oceanografie*, ediția a III-a, Editura Humanitas, București, 2013
6. Forest, Philippe, *Romanul, realul și alte eseuri. Allaphabed 3*, traducere și postfață de Ioan Pop-Curșeu, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2008
7. Jianu, I., „Isabel și apele diavolului”, în *Curentul* (București), III, nr. 811, 27 aprilie 1930, pag. 2, apud. Liviu Bordaș, *Prefață la Mircea Eliade, Isabel și apele diavolului*, Editura Litera, București, 2014.
8. Lecarme, Jacque, *Hétéronymat, homonymat, anonymat*, intervenție susținută în cadrul Colocului Internațional *Onomastique et ecriture de soi. Enjeux du nom propre en regime autobiographique*, organizat de Yves Baudelle și Elisabeth Nardout-Lafarge la Universite de Lille 3, 25-26 martie 2004
9. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1973
10. Oișteanu, Andrei, *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*, ed. a IV-a, Polirom, Iași, 2019
11. Sabina Fînar, „Isabel și apele diavolului. Textul prelungit”, în „*Eliade prin Eliade*”, ediția a II-a, Editura Univers, București, 2003
12. Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2011