

Afirmări ale ekphrasis-ului în romanul fantastic eliadesc¹

Drd. Steluța BĂTRÎNU,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *This paper aims to investigate the dual role of visual and verbal discourse, of ambiguity and polysemy, which are omnipresent in the Romanian landscape of Mircea Eliade's fantasy novel "Miss Christina". This essay intends to prove that the chosen narrative text summarizes different means of execution-expression, inside a piece of writing that is capable to explore the temporal determined imaginary universe, the texts being subject to a chronosyntax, while the image to a toposyntax. Specific analysis tools are used (such as literary, artistic, musical and hermeneutical analysis) to emphasize the shift from a verbal register to a visual one, asymptotically structured, but also to discover the ekphrasis phenomenon that is related to the image captured in its ephemeral state. The expected result is to reassemble the narrative of Eliade's work, trying to isolate the passing from the literary form of narration to the artistic one. The novelty of this investigation consists in comparing and contrasting these two types of discourses, their relationship with the language of art, from an inter- and transdisciplinary perspective, by promoting a multidimensional analysis model of approach to literature.*

Keywords: *chronosyntax, toposyntax, ekphrasis, visual discourse, verbal discourse*

Elvira Sorohan probează eficiența esteticului printr-o întoarcere la *frumosul emoționant amenințat*, din păcate, de un comercial nepretențios ce derutează receptorul. Spectacolul marilor spirite, [literatura] oferă loc de contemplare a orizontului, o dezvoltare a sinelui mai mult decât alte arte și o căutare

¹ This work was supported by the project " Interdisciplinary excellence in doctoral scientific research in Romania - EXCELLENTIA" co-funded from the European Social Fund through the Development of Human Resources Operational Programme 2007-2013, contract no. POSDRU/187/1.5/S/155425."

neîntreruptă a unui ideal. Această întrupare a spiritului și a frumosului, calitate transparentă ce îi asigură varietatea și complexitatea în șirul celorlalte arte, apare și la N. Manolescu (Manolescu, 2000:9), interesat de identificarea unui tip de cititor specific epocii religioase (nivel calitativ) și laice (nivel cantitativ, diversitate), preocupare ce îl conduce spre un *oligofren virtual*, o absență a spiritului. Așadar, dintotdeauna literatura a șlefuit caractere umane prin comunicarea în variantă accesibilă a esteticului, iar colaborarea cu imaginea vizuală a ajutat-o să se vadă mai bine pe sine și să se reinventeze: „Cuvintele nu s-au certat niciodată cu imaginile, ele se relevă reciproc observației care le captează simultan”(Sorohan, 2013). Arta se sustrage din sfera activităților obișnuite pentru că nu este o manifestare oarecare, ci ajută ființa umană să-și conserve spiritualitatea, preocupare întâlnită în cele mai timpurii perioade ale umanității. Dacă Hegel așază arta pe un soclu având ca vecine religia și filozofia, nici el nu se distanțează de spirit, reiterând ideea conform căreia arta „nu e decât un mod de a înfățișa înaintea conștiinței și de a exprima divinul, de a exprima cele mai profunde interese ale omului, cele mai cuprinzătoare adevăruri ale spiritului” (Biemel, 1987: 293). Limbajul artei rămâne același, doar căile în/spre înțelegere diferă; ea cere traduceri, transpuneri, reinventări multiple pentru a o face dacă nu înțeleasă, măcar accesibilă.

Personalitate enciclopedică de tip renașcentist (Handoca, 1993:14), Eliade merită a fi înțeles și studiat prin ansamblul creației sale. Autorul *Tratatului de istorie a religiilor*, apărut la Paris în ianuarie 1949, se ocupă tangențial și de etnologie, antropologie, estetică sau literatură, lărgind orizontul unui bun deținător al adevărilor sacre ale creștinismului, budhismului, islamismului sau mozaismului. Majoritatea studiilor sale se sprijină pe cuvinte-cheie precum mituri, rituri, simboluri dar și expresia sacru și profan, două situații existențiale care amintesc de faptul că sacralitatea se manifestă peste tot, camuflată în profan. De aici rezultă și termenul de hierofanie, manifestare a sacrului în profan, într-o accepție comprimată.

În estetică se luptă pentru o valoare, identificată prin *frumos* (Ralea, 1963: 127), un frumos ce îl desprinde pe cititor din tumultul cotidian și îl aruncă în *regiunile spirituale* (Ralea, 1963: 126). Dacă literatura europeană, în speță cea franceză și italiană, s-a preocupat

constant de artă, literatura română are aceeași orientare în-spre sensibil, iar certificarea ei nu întârzie să apară odată cu opera lui M. Eliade, un literat interesat de frumosul autohton. În *Domnișoara Christina* vocile criticii literaturii românești identifică o componentă folclorică a poveștii de iubire dintre un strigoi și un pământean, prin extindere, dintre un Luceafăr și o Cătălină, în viziune inversată. Dacă arta constituie un mijloc de exprimare, se pare că în creația eliadescă mijlocele felurite de dialogare cu cititorul nu se rezumă doar la cuvânt, ci și la imagine, o armonie mutuală ce se integrează tacit în totul opereii. Corelația strânsă între personaje și mediul în care acestea conviețuiesc îl determină pe cititor să împrumute *un ochi* de estet pătrunzător și critic, pentru a observa, îndeaproape spațiul fantastic de expresie halucinatorie. Orientarea acestuia către fenomene și zone spirituale se recunoaște în însăși mărturisirea lui din *Fragment autobiografic* din perioada de debut, când face trimitere la o interconexiune a realului și a fantasticului. Eliade schițează prin artă și prin stilul său mentalitatea poporului român, așadar o diagnoză pentru psihologia sa etnică susținută de un spațiu autentic, un timp mistic medieval animate de personaje prinse într-o încheștare a umanului și a nonumanului (Eliade, 2013: 10). Șansa de a nu fi *condiționat istoricește*, după cum pățise generația lui Nicolae Iorga, îi dă aripi celui ce avea să facă parte din grupul *privilegiaților*, care după succesul cu romanul exotic *Maitreyi* va publica numai *cărți dure* pentru a-și descuraja cititorii.

Ficțiunile lui Eliade, construite pe un suport mitologic și religios de extracție autohtonă sau cu rădăcini în alte spații culturale, fac corp comun cu opera științifică. Ele se înscriu într-o tradiție consistentă (proza fantastică și filozofică). Despre *interferența celor trei atitudini* (Eliade, 2013: 7) amintește Sorin Alexandrescu, menționând că avem de-a face cu un creator pentru care literatura este expresia materială a talentului autentic. Conștiința apartenenței la cultura autohtonă nu l-a împiedicat pe scriitor să-și lărgească orizonturile pentru a devoala, dar nu în totalitate, misterul infinit al realului, ambiguitatea lui fascinantă.

Dacă pentru scriitor invitarea fantasticului în lumea reală pare una familială, între planul real și fantastic neexistând discontinuitate, cititorul însă se va simți derutat odată cu „evocarea straniului, insolitului, misteriosului” (Mica, 1993: 6) care îi va amenința certitudinea. Fantasticul irupe în sânul realității cuminți,

trezind-o prin „neliniște, instituind un climat psihologic dominat de anxietate, de perplexitate în fața misterului” (Mica, 1993: 7). Operele de natură fantastică relaționează perfect cu incomprehensibilul, cu neînțelesul, cu surprinzătorul, sentimente care îl surprind, din nou, pe cititor. Eliade nu comentează straniețea întâmplărilor, nu lămurește simbolurile ivite, ci creează constant momente de ambiguitate epică, alipită logicii curente a episoadelor acțiunii. La majoritatea scriitorilor se întâlnesc mijloace similare de întrupare a fantasticului „motivul dublului, motivul psihozei și al halucinației, al morții tainice, misterioase și al crimei, al visului rău, al magiei sau al resuscitării diferitelor mituri” (Mica, 1993: 8), așadar un spațiu dezagregat în urma amenințării echilibrului real, omniprezent și în operele lui M. Bulgakov. Intersectarea realității și a ficțiunii capătă forme multiple și complexe în opera bulgakoviană, cea dintâi fiind transpusă artistic în proza fantastică însă, împletindu-se ca într-un joc, asemenea unui delir imagistic (Bulgakov, 1995: 11). La baza nuvelei *Diavoliada*, care deschide ciclul acestor povestiri, se află un fapt real, cunoscut din biografia autorului: secția de literatură, unde lucrase Bulgakov timp de două luni, s-a desființat din cauza unor probleme financiare, iar angajații și-au primit drepturile bănești sub forma unor chibrituri. Mirosul lor de sulf creează acea atmosferă care justifică titlul. Nuvela expune peripețiile fantastice ale unui slariat, Korotkov, care lucrează într-una din instituțiile acuate în incinta unui fost restaurant. Concediat pentru o neglijență imaginată, el încearcă să demonstreze că e vorba de o eroare, dar toate eforturile sunt în van. Kalsoner, noul șef al instituției, se arată mereu ocupat, motivându-și atitudinea prin fraza cheie „îmi răpiți un timp prețios” (Bulgakov, 1995: 70)

Încercările lui Korotkov de a-l prinde într-un dialog se transformă într-o neîncetată urmărire, dar ivirea celui de-al doilea Kalsoner derutează și complică stadiul lucrurilor. Șeful, aidoma viitorilor însoțitori ai Satanei din *Maestrul și Margareta*, are ochii verzi, se deplasează cu o viteză supranaturală, se schimbă mereu, lasă în urmă un miros puternic de pucioasă: „Korotkov avu senzația că, la fiecare cuvânt rostit, gura necunoscutului emană un miros de chibrituri arse” (Bulgakov, 1995: 73). Korotkov își pierde actele, drept urmare și identitatea, perindarea acestuia prin sfera supranaturalului, schimbarea numelor instituțiilor complică mult situația nefavorabilă în care se află personajul. Totul îi este

potrivnic, mergând pe un drum nepietruit al *apusului*. Pragul ultim al acțiunii e reprezentat de metamorfoza lui Kalsoner într-un motan negru cu ochi fosforescenți, conducând la o inevitabilă asociere cu ipostaza unui personaj din *Maestrul și Margareta* : „-Ajutor! Răcni Kalsoner, și glasul lui subțirel deveni acum un bas de armă. Făcu un pas greșit, căzu cu zgomot și se lovi la ceafă de treptele scării. Lovitura își făcu efectul: Kalsoner se preschimbă pe dată într-un motan negru, cu ochi fosforici” (Bulgakov, 1995: 83). Fantasticul în această nuvelă e omniprezent, iar finalul îl prezintă pe Korotkov aruncat în gol de pe balustrada unei clădiri de zece etaje. Singur într-o lume halucinantă, condusă de strigoi și roboți, Korotkov va sfârși prin a ceda, devenind o simplă marionetă în mâinile unei forțe atotputernice. Asemenea nuvelei *Diavoliada*, în romanul *Domnișoara Christina* teroarea devine certă pentru Egor și pentru Nazarie încă de la început: „Dar d-na Moscu se așezase extenuată pe scaun. Profesorul rămase uluit lângă ea, cu fraza nesfârșită. Îi era teamă să se întoarcă spre ceilalți; teamă nu cumva să pară ridicol sau ofensat” (Eliade, 2013: 39). Fără a neglija straniețea nuanțată prin câmpurile lexicale (ciudat, neobișnuit, nefiresc, neobișnuit, neverosimil, înspăimântat, curios), acesteia i se adaugă o atmosferă de moleșeală, pesemne un cocon de molie ce așteaptă să spargă zidurile protectoare, degajată în special de dna Moscu ale cărei zâmbet *prea obosit, braț moale* și acea *stranie și neînțeleasă oboseală* învăluie conacul, dar și personajele într-o stenahorie, materializată treptat. Asemenea detalii stârnesc curiozitatea lui Egor și lui Nazarie, uluiți și temători, ciudățeniile familiei anunțând parcă un increat aflat în perioada de incubație, o așteptare a ceva neprecis, scormonit și trezit odată cu săpăturile de la Bălănoaia în care scotocirea în măruntaiele pământului nu scoate la lumină adevăruri neelucidate, ci și demoni. Nefirescul teamăt instalat în vorbe suferă o strămutare în gesturi, jocul cu obiectul contondent al lui Egor trădează gestul inconștient de a analiza și diferenția, tradus simbolistic prin modificarea materiei pasive (conacul, Dna Moscu) de către principiul activ (Egor). Mânuirea cuțitului, indirect, furnizează convingerea îndepărtării influențelor malefice (Chevalier, Gheerbrant, 1993: 424), gest ce converge spre o dezarticulare a gândului.

Cafeaua pe care Sanda o oferă oaspeților are efect anamnezic, dezmoștește trupuri și trezește spirite demult adormite, episod similar celui din *La țigănci* când Gavrilesco trece printr-un

logos purificator, reînființându-și trecutul: „-Să nu bei prea multă cafea, șopti fata deschizând ușa și împingându-l înăuntru” (<http://bookspot.ro/file.axd?file=2010%2F10%2FMircea+Eliade+-+La+Tiganci.pdf>).

Motivul tăcerii în literatură capătă la Eliade semnificații profunde, o tăcere, de asemenea stranie și tulburătoare, instalată progresiv în sufletele personajelor săpând un mare și neînțeles gol lăuntric, acoperind cu un giulgi nu doar chipuri, ci și lumi; tăcerea își face prezența precum un *spiritus loci* la conac și în sânul câmpiilor dunărene, locuri „deznădăjduite, pustii, bătute prea mult de soare...cu o fecunditate înspăimântătoare” (Eliade, 2013: 43) pe care niciun pictor n-a încercat să le picteze. Spațiul dunărean pare a fi doar un pretext, un soi de omphalos al unor orașeni adunați aici, victime ale unor întâmplări neobișnuite (Mircea Eliade, 902) Personajele, lipsite de un elan vitalist, vlăguite, fac parte din două tabere, benefice ori malefice, poziție pe care autorul o evidențiază constant; cu toate acestea, nu se poate ignora bolnavicioasa atmosferă care apasă acești oameni, asupra cărora apasă o greutate invizibilă. Vizibil devine totuși acest tip de malefic, regăsit în parantezele frenologice, fețele lor scoțând la iveală o frică ce ușor se va materializa. Biologic vorbind, personajele rămân victime ale unui cerc vicios malign, nu întâmplător Sanda se îmbolnăvește chiar în noaptea ivirii strigoiului, înrăutățindu-se în a doua și stingându-se în cea de-a treia, la mijirea zorilor, odată cu uciderea Christinei de către Egor. Cochetarea cu spațiul psihanalitic sugerată de stările de somn sau de leșin are o dublă semnificație: refuzul morții sau perimarea deprinderilor afective. Domna Moscu are similitudini cu Andronic din *Șarpele* a căror putere încetează la răsăritul soarelui și începe la apus, mai ales după miezul nopții, de parcă ceva *străin* în ei îi obosește, iar vindecarea lor înseamnă „înlăturarea încărcăturii, depărtarea materiilor străine din corp” (Kuhne, 2013: 73) singura modalitate exactă pentru vindecarea bolnavilor. Echilibrul lumii rezidă în compartimentarea diurnului și a nocturnului, a maleficului și a beneficului, a vieții și a morții. Apariția strigoiului în vis, adică în substratul subconștientului, este o întârziere a înființării răului. Egor nu pică în farmecele ei, se împotrivesc, luptă cu proprii demoni, dovadă că voința este activă/trează în somn.

Odată cu materializarea întâlnirii lui Egor cu Christina, acțiunea se îndreaptă către deznodământ, impunând un ritm alert

scenariului epic. Tânărul o salvează pe Sanda, incendiul se extinde purificând locul asemenea celui din *Moara cu noroc*, dezleagă vrăjile distrugând portretul Christinei și îi înfige un fier în inimă, nicăieri altundeva decât în pivniță, peregrinare identificată cu o coborâre ad Inferos. Prețul anihilării maleficului prin uciderea sufletului și spiritului Christinei (anima-animus) constă într-o redobândire a unui echilibru exterior lumesc, dar și o conștientizare a pictorului Egor că a rămas singur, cu amintirea tinerei mirosindă a violete pe care ursita nu i-a hărăzit-o. Se pare că domnișoara Christina își alege, ea însăși, spațiul în care vrea să trăiască, întreținând abil confuzia dintre vis și realitate, marcă distinctivă a fantasticului caracterizat prin ruptura în odinea realității. Tema predilectă a întrepătrunderii fantasticului cu realul, convertită în limbaj pictural, stimulează imaginația cititorului; Christina se aseamănă izbitor cu *Fantoma albastră* a lui Sabin Bălașa, tablou cu elemente comune suprarealismului căruia îi imprimă un aer meditativ grație preferinței pentru culoarea albastru, similară celei de la Voroneț. Altfel spus, albastul este legat de imaterialitate, culoarea cerului, specialiștii în psihologie asociindu-l cu o „relaxare spirituală”. Prin extindere, în China Antică, în arta tradițională ființele cu chipul albastru erau demonii și strigoii, pe când simbolistica central-europeană asociază albastrul cu lucrurile misterioase, mistice, incerte. Bălașa optează pentru spații deschise, ezoterice, ființa umană evadează din concret spre un spațiu infinit, conturând iluzia unui real posibil.

Ca în orice lucrare, picturală sau literară, spațiul ocupă un loc determinat. Scenele care pregătesc venirea Christinei derivă firesc unele din altele: portretul și atmosfera din fosta ei cameră, întâlnirea Simina-Egor, așa-zisa ivire a ei prin pădure, povestirile lui Nazarie despre trecutul ei erotic, toate culminând cu visul în care aceasta pare că face parte dintotdeauna. Ea încearcă să se revitalizeze printr-o reîntoarcere în lumea celor vii prin intermediul celui mai înălțător sentiment, refuzându-se ca strigoi. Dorința Christinei de a fi femeie nu se materializează imediat, rămânând blocată într-un același incert halucinant abur, o ceață prin care se plimbă lejer fantomele pictorului vizionar Bălașa. Cu toate acestea, feminitatea strigoiului va fi susținută de cea a Siminei, un personaj fantastic pur, demonică și senzuală, ingrediente perfecte de acaparare a lui Egor, de această dată în varianta diurnă. Ceața și

atmosfera apoase persistă. Trăsura care o aștepta pe Christina, încremenită în timp și în spațiu, asemănătoare celei din nuvela fantastică *La țigănci*, completează mesajul operei. Christina nu-și găsește rostul într-o lume a palpabilului, singurul mobil ce îi împlinește acest vis rămâne trăsura plină de loloții ce o va conduce spre o lume damnată, spre un oarecare nicăieri identificată cu mașina fantomă din tabloul lui S. Dali.

Literatura rămâne un prilej de a dialoga cu alte arte. Opera lui M. Eliade nu se sustrage acestui fapt. Cristina Scarlat în studiul său (disponibil la adresa http://www.academia.edu/8306385/Domni%C8%99oara_Christina_de_Mircea_Eliade_%C3%AEn_traducere_muzical%C4%88)

amintește de transpunerea romanului fantastic *Domnișoara Christina* în cheie muzicală, plecând de la ideea lui R. Barthes care afirmă că e imposibilă redarea unei fraze muzicale în discurs literar: «Il n'y a pas de phrase qui puisse être l'équivalent d'une phrase musicale, le texte ne peut reproduire la musique elle même, il n'y a pas de traduction». Un bagaj de cunoștințe minimale ar ajuta receptorul să înțeleagă acest dialog între arte distincte. Redusă la forma cea mai simplă, cunoașterea impune o relaționare între emițător și receptor. „Întrepătrunderea artistică” (Berger, 1976: 49) (sintagmă ce desemnează interacțiunea dintre creație, prezentare și difuzare a artei), este legată organic de informații, în opinia aceluiași R. Berger. Textul poate fi pus în relație cu o imagine, promovând o serie de elemente cu valoare simbolică și completând pe alocuri cu semnificații necesare cuvântului rostit. Atmosfera de straniețe, somnolența sau absenteismul personajelor de la conac sunt în aceeași nuanță cu peisajul lugubru, animat de urlatul unui câine speriat, venind dinspre parc spre casă, un gest ce rupe tăcerea, sugerând că un dezechilibru se va produce sau că acesta va fi un mijlocitor între lumea vie și forțele subterane. Pădurea mirosindă a putreziciune, înspăimântătoare și nebunească, bolnavă precum dna Moscu, împrumută obiectului contemplat, portretul Christinei, un aspect neliniștitor. Dar nimic nu este mai tulburător decât portretul domnișoarei Christina, angelică și demonică deopotrivă, emanând un amalgam de sentimente, de la sensibilitate, la inocență, deghizate în neliniște și tristețe. Tabloul scrutează stările de conștiință ale unei domnișoare neîmpăcată cu ea însăși, neîmplinită în dragoste, iar rozul păcălește ochiul receptorului, desfătându-l pentru moment,

violentând privirea într-un final. Aceeași expresie feminină scaldată în clar-obscur și absentă spațiului temporal se găsește în tabloul lui W. M. Whistler, *Tânără în alb* (1863).

Acest acord între subiect și limbajul plastic capătă în tabloul domnișoarei Christina diferite conotații artistice. Imaginea pe care și-o închipuie cititorul, în fața căruia se dezvăluie treptat, și ceilalți privitori este anunțată de o polemică între o persoană nevizată-dna Moscu, îl elogiază pe Mirea, și Egor-un avizat într-ale artei, reținut, intransigent și ironic față de lucrările pictorului bucureștean George Demetrescu Mirea. În concluzie, opiniile pertinente ale lui Egor, un alter ego al autorului însuși, se rezumă la o subestimare a stilului și valorii pictorului Mirea, îndemnându-l conform propriului stil. Pictorul Mirea, un excelent portretist, nu se cufundă în scene pline de amănunte, ci preferă simplitatea, în tușe fumurii, mistice, permițând accesul într-o lume a unei figuri ce se lasă greu decriptată: Doamna în rochie roz, Portret de femeie I și Portret de femeie II satisfac estetic gustul receptorului. Comparând ceea ce vede cu ceea ce cunoaște, cititorul asistă la o lectură iconologică, prelungind mintal starea de spirit a individului din tablou și cunoscându-i istoria personală.

Figura domnișoarei Christina, ucisă în timpul Răscoalei din 1907, este păstrată în familie prin portretul aflat în conacul familiei Moscu: „(...) un portret în mărime naturală al Christinei; l-a pictat Mirea. Copiii o știu după portretul acela (...) (Eliade, 2013: 64). Nazarie realizează o descriere fidelă a tabloului: „Domnișoara Christina zâmbea din portretul lui Mirea, parcă l-ar fi privit într-adins pe el. Era o fată foarte tânără, îmbrăcată într-o rochie lungă, cu talia subțire și înaltă, cu buclele negre lăsate pe umeri) (Eliade, 2013: 62). A se observa perspectiva profesorului, ademenit de ochii celei reprezentate, ale cărui remarci aparent făcute în treacăt reliefează o subiectivitate clară (*parcă ar fi privit, prea mare...prea încărcată, firește...*). Cu siguranță ea din tablou nu a trecut neobservată, neafată. Totuși viziunea arheologului este una de suprafață, făcută în linii mari, pe el nu îl interesează portretul fetei cu trăsăturile fizice alese, ci atmosfera încărcată, amenințătoare ce degajă melancolie, în suflet, și miros de sulfină, în odaie.

Tabloul lui Dimitrie Gavrilean pare să fie o concretizare a gândului lui Egor de a o picta pe domnișoara Christina în stilul său propriu, acesta are ca text-sursă opera lui Eliade: poziție centrală, o

pălărie mare îi ascunde părul auriu, poartă o rochie scăldată în maro, albastru și cărămiziu, ținută completată de o umbreluță. Figura tristă contrastează cu trupul liniștit, pe fundal mijeste conacul familiei plasat în câmpia dunăreană, atinsă de arșiță. Silueta feminină și cele două indicii spațiale sunt prezentate în amurg, roșul și negrul trezesc ochiul privitorului (deși în roman se definește clar nuanța de roz a rochiei), reamintindu-i că se află într-o atmosferă nocturnă și tenebroasă, familiară personajului. Impresia de beatitudine este imediat răsturnată de acest decor obscur care sugerează tristețea sufletească a tinerei, plecată împotriva voinței ei dintre cei vii. Portretului fetei i se acordă o atenție excesivă, interesează aici tehnica detaliului, însă elementele decorative, ivite timid denotă grija pictorului pentru redarea cât mai expresivă a celei ce suscită interesul privitorului; D. Gavrilean o pictează prin ochii unui alt artist, ai lui Egor, un alter ego al său care îl ajută să refacă întregul: „Aș vrea să încerc odată să pictez acest tablou..., să-l pictez cum știu eu, iar nu să fie o copie” (Eliade, 2013: 64).

Opera lui M. Eliade constituie o sursă de inspirație și de traducere în alte coduri ale artei precum opera lui Luis de Pablo, *La Señorita Christina*, sau filmul lui Viorel Sergovici (1992) sau drama lirică omonimă în două acte a lui Șerban Nichifor. Această abordare pluriperspectivistă a literaturii arată că textul lui M. Eliade poate fi transpus și în alte limbaje ale artei. Toate surprind maiestuos figura emblematică a Christinei sau a cuplului Egor-Christina, fiecare autor eliminând un detaliu sau, dimpotrivă, valorizându-l, filmul rămânând cea care completează cel mai bine scenariul imagistic grație aspectului sincretic și a dialogul perfect dintre vizual și auditiv. Dacă în film cititorul se perindă cu lejeritate prin spațiul fantastic fără granițe, în tablou lumea pare încremenită, suspendată. Receptarea se realizează progresiv și distinct, în funcție de percepția fiecăruia: despre portretul în mărime naturală amintește cea dintâi doamna Moscu, introducerea în lumea artei odată cu dialogul dintre Egor și dna Moscu despre rigorile estetice, exclamația dnei Moscu atunci când o zărește, teroarea apăsătoare resimțită de Nazarie, o teroare care îl împietrește, și nu în ultimul rând, conversația tacită dintre pictor și Christina: „Egor rămăsese departe de portret. Se trudea să-și dea seama de unde izvora în sufletul său atâta melancolie și oboseală, în fața acestei fecioare care îl privea în ochi, zâmbindu-i cu familiaritate, parcă l-ar fi ales numai pe el din tot

grupul, să-i spună numai lui nesfârșita ei singurătate. Plutea mult dor și multă jale în ochii domnișoarei Christina. Zadarnic îi zâmbea ea familiar, zadarnic își strângea cu mâna umbreluța albastră și își ridica pe furiș o sprânceană, parcă l-ar fi invitat să râdă și el de pălăria ei prea mare și prea încărcată, pe care, firește, n-o poate suferi, dar a pus-o pentru că așa i-a cerut mama . Domnișoara Christina suferea în nemișcarea ei. „Să-și fi dat ea seama că va muri atât de repede?” se întrebă Egor” (Eliade, 2013: 62). Deși Egor contemplă pictura de la depărtare, o trece mai întâi prin filtrul sufletesc, nu o tratează ca pe un obiect decorativ. Se observă că pe ambii privitori, pe Egor și pe Nazarie, îi încearcă aceleași sentimente de melancolie și milă față de protagonistul tabloului, ambii se simt înfiți locului, ambii priviți, însă doar Egor va fi *alesul* Christinei.

Tăcerea lui Egor adâncește sensurile imaginii. Noncuvântul naște relație intimă între privitor și cel/cea care se lasă mângâiată de privire. Ochiul devin una dintre căile de cunoaștere între un el și o ea, între un Pygmalion și o Galatee, intermediată de aceeași tăcere de tip vermeerian, confidențială, atenuând izul de singurătate printr-o atmosferă familiară. Nu întâmplător observația finală implică o observație de finețe, descriptorul asumându-și observația cu privire la autenticitatea operei de artă: „-Cu un asemenea model, nu se putea face decât o capodoperă, vorbi liniștit Egor”. Actanții descrierii ajută la conturarea acestui pasaj ekphrastic, obiectul contemplat provocând o impresie puternică descriptorului, iar el la rândul-i o transmite cititorului. La acest spectacol vizual este invitat și cititorul să reflecteze silențios în fața numirii subiectului descrierii.. Dacă la început referințele picturale aveau tentă ironică, trimiterile ekphractice inserate de Egor împrumută semnificații profunde și emoționale. Cert este că tabloul-oglindă al Christinei îi atrage printr-o forță supraomenească, provocându-le o stare de angoasă, un mare și neînțeles gol lăuntric. Contextul dialogic dintre descriptor și descriptor în această descriere ekphrastică pune în lumină tabloul, centru de interes, al doilea creând un discurs personal, rezultat al propriei alegeri, dar și al trecerii imaginii vizuale în imagine verbală.. Gesturile împiedicate ale personajelor, aluziile acestora la Christina, stările lor sufletești, vor fi sprijinite de o descriere a operei și o apropiere între personajul din tablou și privitorul pasiv. Comentariul actorial certifică în plan afectiv-apropierea dintre Egor și Christina și în plan profesional-impresiile

unui creator după ce opera va fi privită: „-Cu un asemenea model, nu se putea face decât o capodoperă, vorbi liniștit Egor” (Eliade, 2013: 63).

Autorul așează tabloul la o distanță egală de fereastră, frontieră între lumea adormită din conac și cea exterioară *prea înecată în apusul soarelui*. Pictura-oglină a celei ce a fost, domnișoara Christina, nu împrumută nici pe departe haina unui obiect de decor, aceasta creează un efect contrastant între reacțiile diverse ale contemplatorilor și privirea răscolitoare a Christinei, panicându-i. Așadar, raportul de forțe este inversat, o însă nonanimată, împreună cu istoria personală, face presiuni în realitatea concretă, bulversând materie și spirit. Privit din perspectiva schimbării discursului literar în cel pictural, tabloul lui Mirea limpezește mesajul textului prin apelul la o operă reală ce concordă cu precizările din opera eliadescă, chiar dacă autorul ignoră o descriere de tip filigran. Discursul nezis sau negrăit, reprezentat de lumină și culoare, soicliazează perfect cu cel rostit și auzit, completând discursul romanesc fantastic. În opera *Domnișoara Christina*, cititorul devine martorul mut al dialogului deschis între literatură și pictură, posibilitate de reevaluare a artei simultane și succesive, dar și o ierarhizare a valorilor personale.

Bibliografie selectivă:

a) CORPUS

Bulgakov, Mihail, *Diavoliada*, Editura Univers, București, 1995.

Eliade, Mircea, *Domnișoara Christina. Șarpele*, EDITURA CARTEX 2000, București, 2013.

b) PERIODICE

Mircea Eliade, în „Rampa”, anul XIX, nr. 5660, 20 noiembrie, 1936, pp 1 – 3, text reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea a –II-a, ed. cit., p.902.

c) TEORIE ȘI CRITICĂ LITERARĂ

Berger, René, *Artă și comunicare*, Ed. Meridiane, București, 1976.

Biemel, Walter, *Expunere și interpretare*, Editura UNIVERS, București, 1987.

Handoca, Mircea, *Mircea Eliade*, Editura RECIF, București, 1993.

Kuhne, Louis, *Știința expresiei figurii*, Ed. A II-a după ediția apărută la Institutul de Editură Ralian și Ignat Samitca din Craiova, în anul

1903. Titlu original: „Știința expresiunii figurii” , Editura Vicovia, 2013.

Manolescu, Nicolae, *Lectura pe înțelesul tuturor*, Editura „Aula”, Brașov, 2000.

Mica, Alexandru, *Fantasticul românesc între miraculos, terifiant și grotesc la E. T. A. Hoffmann și N. V. Gogol*, Editura ROMCOR, București, 1993.

Ralea, Mihai, *Scrieri din trecut în literatură*, Editura pentru literatură (EDP), 1963.

d) DICȚIONARE

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, EDITURA ARTEMIS, București, 1993.

e) SURSE INTERNET

1. Sorohan , Elvira, „Cum și ce comunică literatura”, în *Convorbiri literare*, nr. 6, 2013, <http://convorbiri-literare.dntis.ro/SOROHANiun13.htm> [accesat în 30.03.2016].

2. Eliade, Mircea, „Fragmente regăsite”, Biblioteca Bucureștilor, Ianuarie 2007-Anul X, Nr. 1 <https://istoriiregăsite.wordpress.com/2012/08/10/mircea-eliade-gragment-autobiografic> [accesat în 2.04.2016].

3. Eliade, Mircea, La țigănci, (<http://bookspot.ro/file.axd?file=2010%2F10%2FMircea+Eliade+-+La+Tiganci.pdf>) [accesat în 27.03.2016].

4. Scarlat, Cristina, Domnișoara Christina de Mircea Eliade transpus în cheie muzicală, http://www.academia.edu/8306385/Domni%C8%99oara_Christina_de_Mircea_Eliade_%C3%AEn_traducere_muzical%C4%8 [accesat în 2.04.2016]

ANEXE

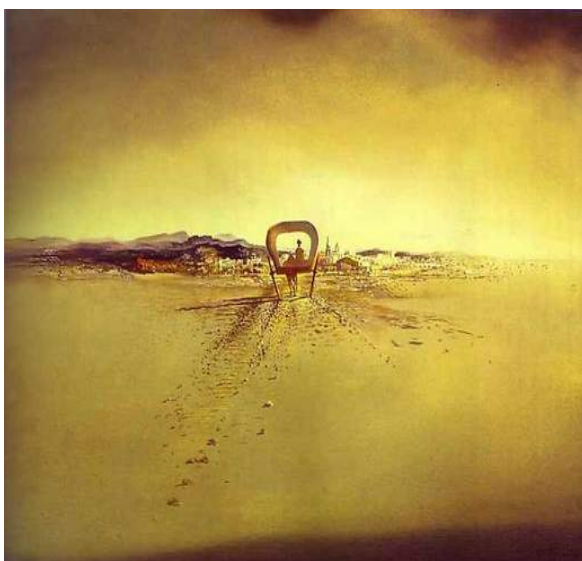
Sabin Bălașa-FANTOMA ALBASTRĂ
<http://jurnaluldedrajna.ro/sabin-balasa-scriitor-pictor-artist-plastic-si-regizor-de-filme/>



Sabin Bălașa-BALUL FANTOMELOR



Salvador Dali-MAȘINA FANTOMĂ



<http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/cateva-ferestre-si-catre-ce-se-deschid-ele-ii-tabloul-domnisoarei-christina-de-andreea-rasuceanu-8009669>

George Demetrescu *Mirea-Portret de femeie*

