

Influența perioadelor decadente asupra relațiilor umane

Lector doctor; Rusu Mihaela

Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Résumé: Si la pandémie de COVID 19 a été assimilée à une période de crise sociale, comment se reflète-t-elle dans les tendances artistiques redevables du plan littéraire? L'espace de l'Europe centrale et orientale a été marqué dans la période 1989-2019 par une série de transformations sociales et artistiques provoquées par la chute des régimes communistes et conclues avec les incertitudes de la pandémie. Grâce au caractère mutagène des phénomènes littéraires-artistiques, cette période de dissolution pourrait-t-elle être lue par la formule du décadentisme? En 1936, Mircea Eliade publie un roman d'inspiration gothique, *Mademoiselle Christina*, 60 ans plus tard le roman connaît sa première adaptation à l'écran, si bien qu'en 2013 le metteur en scène Alexandru Maftai conçoit une nouvelle adaptation à l'écran qui connaît un véritable succès cinématographique jusqu'au début de la pandémie. Cette étude se propose d'expliquer quel élément de la formule du roman sensualiste et psycho-sentimental, dont le personnage de la femme-fatale provoque une rupture dans l'univers réel, constitue une ressource du „cinéma poétique” qui réactive l'intérêt du public en période de crise sociale.

Mots-clés: „Domnișoara Christina”, le décadentisme, la femme-fatale, le cinéma poétique, les mutations esthétiques

Decadentismul [1] este considerat un curent literar-artistice specific sfârșitului de secol XIX, curent ce asimilează totodată categoria estetică a decadenței. În raport cu perioada modernă, „fenomenul decadent marchează o serie de transformări civilizaționale care afectează echilibrul patriarhal, cutumiar, al societăților tradiționale, prin excelență conservatoare” [Mitchievici, 2011:7], întrucât modernizarea aduce cu sine o serie de reforme cu efecte secundare disolutive. Această confruntare dintre tradiție și modernitate va fi reflectată în atmosfera romanelor interbelice dintr-o perspectivă nostalgică, cunoscută sub denumirea *Belle Époque* sau *Ancien Régime*. În contextul literaturii române moderne, romanul decadent se va situa la limita dintre romanul senzualist și cel sentimental-psihologic, datorită conținutului consumerist-periferic prin care se încerca, în epocă, satisfacerea gustului publicului larg.

Adrian Marino în al său *Dicționar de idei literare*, apreciază decadentismul drept o modă culturală, o direcție estetică neglijabilă, care s-a făcut remarcată o perioadă, fără a mai fi reconsiderată ulterior în decursul vremii. Din perspectiva raportului centru-periferie, fenomenul decadent a cunoscut o mai mare amploare atât în spațiul literaturilor minore, cât și în cadrul culturilor cu un pronunțat caracter patriarhal, în care preponderența populației rurale sugera atmosfera unei societăți inerte, refractară noului. Analizând, în diacronie, apetența publicului românesc pentru literatura decadentă, s-a constatat o oglindire a perioadelor istorice așa-zis degenerative în preferința generală pentru starea de stagnare, tipică fondului melancolic al civilizațiilor marginale. Indiferent că ne raportăm la etapa istorică a sfârșitului Imperiului Bizantin, a sfârșitului regimurilor monarhice sau comuniste, a perioadelor de criză socială sau sanitară, literatura, privită ca un vast studiu de caz, oferă o laborioasă rețea simptomatică pentru procesele frivol-decadente. Pusă sub lupa raportului istoriei literare cu estetica curentelor hermeneutice, recurența factorilor artificiali, pedanți și frivoli în țesătura textului literar, evidențiază „caracterul cultural-mutagen” [Mitchievici, 2011: 20] al decadentismului înțeles ca o mișcare tranzitorie care permite trecerea de la un curent literar la altul.

Personajele-tip ale decadenței, *dandy-ul* și *la femme-fatale*, alcătuiesc în pereche un portret literar arcimbolesc care proiectează asupra textului un climat libertin. Romanul interbelic constituie un teren avantajos pentru analiza conflictelor și paradoxurilor modernității în luptă cu reminiscentele tradiției. Decadența, înțeleasă ca metabolism al modernității, decodează simbolic schimbările mai mult sau mai puțin traumatice prin care a trecut societatea umană. *Femeia-fatală* încarnează în primul rând inocența conjugată cu o capacitate de seducție ieșită din comun, provocând nenorociri tuturor celor care și-ar dori să o iubească.

În 1936 Mircea Eliade publica un roman de inspirație fantastică [2], *Domnișoara Christina*, a cărui acțiune are ca punct de plecare răscoala țărănească de la 1907. Pe fundalul acestei atmosfere decadente, sugerate de procesul disoluției societății rurale, Mircea Eliade creează un personaj dual, frivol-repugnant, Christina-Simina, în jurul căruia se țese un labirint diabolic de medii sulfuroase care transpun

descompunerea societății burgheze.[3] Ca operă decadentă, romanul se servește de personajul Christinei tocmai pentru anormalitatea sa, combinată cu rolul social pe care îl joacă.

Sanda Moscu, descendenta unei familii scăpătate de boieri, îi face o invitație la conacul părintesc tânărului ei logodnic, pictorul Egor Pașchievici. Atmosfera apăsătoare întâlnită la conac se explică printr-un secret terifiant. La începutul secolului, pământurile familiei ar fi fost controlate de o soră a doamnei Moscu, domnișoara Christina, care, având o insașiabilă înclinație erotică pentru toți țărani de la moșie, ar fi fost omorâtă în timpul răscoalei de la 1907 chiar de către vechilul ei, care-i era și amant. Moartea Christinei nu este însă o certitudine, deoarece trupul nu i-a fost găsit niciodată. Corpul mortului este, în gândirea populară, garanția unei „identități” în moarte. Absența trupului antrenează prezența strigoii. „Strigoii este un «mort altfel», al cărui suflet nu își găsește liniștea și nu se poate desprinde de trup, pentru a se integra în existența *post-mortem*.” [Chiribău-Albu, 2016:284] Gândirea arhaică a poporului român conceptualizează corporalitatea strigoilor prin recursul la ideea unei morți violente în cazul unui tânăr care a ratat o etapă esențială a vieții, cum ar fi nunta: „Fantomele morților reveneau noaptea pe pământ, fie din cauză că li se neglijase o ceremonie a înmormântării lor, fie că vreo durere îi alunga din mormânturi. Firește că o greșeală comisă sau o nedreptate suferită, mai ales o moarte violentă, le împiedeca pe aceste suflete a se odihni.” [Ciașanu, 2001: 111]. Domnișoara Christina se încadrează în determinările populare ale strigoii: a murit fără să fi cunoscut nuntirea, iar moartea i-a fost violentă, prin împușcare. Toți cei care trăiesc la conac, dar mai ales Simina, sora mai mică a Sandei, îi arată Christinei o venerație nefirească, deși ea nu mai este prezentă fizic în casă decât într-un tablou. Doamna Moscu jertfește zilnic păsările de la conac, pentru a-i oferi dispărutei resursa energetică de care are nevoie pe itinerariul dintre moarte spre viață. Un strigoii este un călător pe jumătate fantastic, pe jumătate real, aflat la hotarul dintre cele două lumi. Elementul care confirmă statutul de călător al Christinei este trăsura (o luntre a lui Charon) care permite trecerea dinspre lumea viilor spre cea a morților. Hambarul conacului păstrează ca neatinsă trăsura Christinei, iar Simina se ascunde frecvent în ea pentru a asculta basmele macabre ale doicii, dar și pentru a îngriji atelajul.

Cititorul este coordonat spre atribuirea unei auri vampirice acestui personaj veneric, de tip *femme-fatale*. Ea se comportă, peste moarte, ca o împărăteasă la ale cărei porunci se supun toate personajele. Christina este dotată cu întregul arsenal demonic al seducției, deoarece ea trăiește duplicitar, insinuându-se în mintea și trupurile femeilor din casă, care reprezintă tot atâtea tentații erotice pentru tânărul pictor, exprimând o servitute a simțurilor supuse dorinței erotice, ce poate corupe mai ales un suflet de artist, ca cel al lui Pașchievici. „Între cele patru fete/femei ce viețuiesc în plan terestru și Christina, moartă de 30 de ani, apar mereu analogii ce sugerează transferul de viață spre moarte și de moarte spre viață.” [Chiribău-Albu, 2016:282] Intruziunea ei în lumea celor vii este resimțită în cele din urmă ca o abatere, ca o inadvertență și, de aceea, va fi pedepsită exemplar, prin străpungerea inimii cu un țarș. Sub înfățișarea dezirabilă a inocentei Simina, Christina ascunde de fapt contrariul său, feminitatea punitivă, incontrollabilă care provoacă în lume un efect destabilizator. Insinuându-se rând pe rând, în trupul Sandei, al doamnei Moscu, dar și al Siminei, strigoii Christina joacă succesiv rolul de victimă și de curtezană. Ceea ce dă farmec acestui roman este „modul în care Eliade, pornind de la experiența concretă din folclor, arată cum se construiește «o revelație» în lumea realului și ce efecte are ea în plan existential.” [Simion, 2011: 180]. Elementul care dă originalitate romanului *Domnișoara Christina* este maniera în care personajele trăiesc o experiență pe cât de inedită, pe atât de terifiantă. Foamea de dragoste pe care o exprimă strigoii transpune, de fapt, foamea de viață, dorința de a da sens existenței anterioare trăite la întâmplare, de a anula excesele de cruzime orgiastică ale tinereții ei tenebroase. Arheologul Nazarie, făcând cercetări în rândul țăranilor de la moșie, află de „foamea de sânge” a tinerei Christina care îi cerea vechilului să-i biciuiască pe țărani până le vedea sângele tâșnind din crăpăturile pielii, pentru ca mai apoi să-i introducă în iatacul ei pentru a-și descărca erotic întreaga energie sangvinară.

Pentru Mircea Eliade, *Domnișoara Christina* constituie momentul orientării literaturii sale spre o altă sursă de inspirație decât cea realistă. Surprinzând declinul aristocrației românești, dar și modul de viață patriarhal, *Domnișoara Christina* se dorește a fi un roman al „alienării de o lume ale cărei valori simbolice sunt retransacționate pe o piață mult mai complexă a schimburilor și schimbărilor.” [Mitchievici, 2011:27] Scris într-un registru autenticist-existențialist, din prisma unor experiențe fundamentale de cunoaștere ce implică și absurdul existenței, romanul *Domnișoara Christina* sfidează cartea eredității „care se vrea anulată sau reinventată din moment ce probele aflate la dosarul genealogic nu-l avantajează pe candidatul la o condiție aristocratică sau de maxim rafinament burghez.”[Mitchievici, 2011: 30] Dintre reprezentantele

familiei Moscu, Sanda are în comun cu mama ei paloarea cadaverică a pielii, senzația continuă de leșin, mâinile reci, mirosul permanent de sânge, privirea bolnăvicioasă cu ochii ațintiți nefiresc în orbite și gesturile care trădează deznădejdea și risipirea, doar Simina își surprinde invitații prin curajul „obraznic” de-a rosti vorbe în doi peri (un basm cu un fecior de cioban îndrăgostit de o împărăteasă moartă) și de-a se strecura în ungherele cele mai întunecate ale conacului. La conac trăiește o lume reală fisurată de ireal. Oamenii din sat, servitorii, argații, doica și reprezentantele familiei Moscu constituie lumea reală în care pătrunde pictorul Pașchievici. Domnișoara Christina reprezintă irealul: „lumea morților vii care năzuiesc să se întoarcă în cea a viilor furându-le sângele și/ sau cerându-le dragostea pentru a putea încă ființa.” [Alexandrescu, 2011:18], inducând astfel cititorului o credință de inspirație folclorică: coexistența în spațiul immanent, atât a vampirilor, cât și a muritorilor. Cauza rupturii realului provine din afara lui, iar i-realul care îl transcende este exprimat prin trimeri la folclorul românesc.

Se știe că romanul acesta i-a adus lui Eliade un mare deserviciu, acuza de autor de literatură pornografică și îndepărtarea sa, pentru o perioadă scurtă de timp, din postul de asistent universitar al profesorului Nae Ionescu. Dincolo de acest „scandal” mediatic, romanul a trecut proba timpului, întrucât și-a dovedit atractivitatea inclusiv în contemporaneitate. În 1992, romanul a cunoscut o primă ecranizare pentru Televiziunea Română [4], iar în 2013 o nouă ecranizare, în regia lui Alexandru Maftעי, care obținea mai multe premii Gopo pentru muzică, costume, machiaj și coafură. Premisa în baza căreia prezentul studiu și-a structurat principalele coordonate a fost aceea că perioadele de criză socială (cele mai recente dintre ele fiind căderea comunismului și pandemia de COVID 19) reactualizează publicului spectator apetența pentru „cinematograful de poezie”, o formula extra-livrescă de manifestare a decadentismului în celelalte arte.

În roman, ca și în film, reprezentantelor familiei Moscu, dar și lui Egor li se atribuie rolul de mesageri ai artei. Atmosfera decadentă care se resimte în interiorul conacului familiei Moscu este filtrată sinestezic prin sugestia mai multor elemente artistice: poezia, muzica, pictura, parfumul. Punctul central al conacului îl reprezintă camera Christinei, un spațiu în care doamna Moscu „nu lasă aproape pe nimeni să intre”, camera fiind „o formă de coincidență a contrariilor, reunind moartea și viața” [Chiribău-Albu, 2016:289], un spațiu care amintește de camera Sambô din amintirile de copil ale lui Eliade, în care timpul a stat în loc, conservând totuși forme ale vieții. În acest spațiu sacru, Nazarie simte un miros ciudat: „nu a mort, nici măcar a flori funerare, ci un miros de tinerețe oprită pe loc, oprită și conservată” [Eliade, 2011: 62]. Vizitatorii resimt o stare de viață și ne-viață, în care prezentul Christinei s-a eternizat, atât în albul patului ei virginal, cât și în parfumul de violete și în cărțile care dovedesc lecturile ale acesteia. „Cărțile fac parte din universal familiar Christinei, ficțiunea constituie domeniul imprecis de circulație și comunicare al spectrelor, sugerând totodată preocupările romanțioase și chiar decadente ale adolescenței.” [Mitchievici, 2011: 534] Titlurile operelor inventariate de Nazarie în camera Christinei creează un cadru de referință care fluctuează de la romantism la decadentism (*Jean Sbogar, René, Ivanhoe, Les fleures du mal, Là- bas*)

Seara, când Egor este deja instalat în camera sa, îi cântă profesorului Nazarie o arie franțuzească, nu atât din dorința de a-și induce buna dispoziție specifică vacanței, cât pentru a-și alunga senzația de straniețe de care este cuprins la lăsarea întunericului. Versurile cântate trăgănat de Egor [5], ca o incantație: „*Les vieilles de notre pays/ Ne sont pas vieilles moroses,/ Elles portent des bonnets roses...*” [Jules Lafforgue *apud*. Eliade, 2011: 51] creează climatul propice regresiei temporale, iar tonalitatea scăzută a vocii imprimă muzicii un efect agonice, evanescent. „Rolul muzicii este acela de a provoca un rapel la un trecut incert, de a regăsi o atmosferă dispărută, prezentă spectral prin nebănuite reminiscențe melancolice.” [Mitchievici:2011: 531], altfel spus, muzica interpretată de Egor constituie pretextul declanșării anamnezei prin care evenimentele emblematice de la 1907 sunt readuse în prezent.

În seara primului leșin al Sandei, doamna Moscu refuză să cheme un doctor pentru o consultație medicală, în schimb îi recită acesteia, în franceză, versuri din poemul *Childe Harold*, a lui Byron, care figurează în prefața dramei *Antony*, a lui Alexandre Dumas-tatăl, text despre care aflăm că reprezenta una din ultimele lecturi ale Christinei. Această poezie intonată religios de mama Sandei reprezintă un document sufletesc care conferă momentului nota unei liturghii negre: „*Viens, donc, ange du mal, dont la voix me convie,/ Car il est des instants où si je te voyais,/ Je pourrais pour ton sang t'abandonner ma vie/ Et mon âme...si j'y croyais!*” [Byron *apud*. Eliade 2011: 91] Poezia și maladia se susțin reciproc în această scenă specifică sensibilității decadente, cufundând bolnava într-o stare maladivă, agravată de debilitatea hematoreică provocată de prezența strigoiului. „Estetizării patologicului îi corespunde, în ecuația decadentă, sangvinizarea literei tipărite, capacitatea mediumnică a literaturii de a transmite stări și de a convoca

spectre.” [Mitchievici:2011: 533] Într-o altă scenă, doamna Moscu recită hipnotic versuri din *Lucașfărul* eminescian („*Cobori în jos Lucașfăr blând/ Alunecând pe-o rază*”), jucând rolul de mediator între lumea tenebrelor Christinei și lumea vieților lăncezite care își ascund spaima de moarte în camerele prea întunecate ale conacului. Profesorul Nazarie, în rolul său de observator lucid al situației, remarcă reîntinerirea subită a doamnei Moscu, metamorfozare justificată de prezența în propria-i ființă a strigoiului care își face vocea auzită prin intermediul rudelor pe care le posedă demonic. Christina însăși îi recită lui Egor versuri din aceeași creație eminesciană întreținând un dialog mut atât cu poezia romanticilor, cât și cu cealaltă recititoare din casă: „*Mă dor de crudul tău amor/ A pieptului meu coarde,/ Și ochii mari și grei mă dor/ Privirea ta mă arde...*” [Eminescu *apud*. Eliade, 2011: 82] Strigoiul Christina poartă în ea amintirea unei iubiri de tinerețe, situație care evidențiază obsesia acestei trăiri în sufletul ei. Vocea vampirului, preluând lirica eminesciană, fabrică un filtru de dragoste cu caracter incantatoriu pentru a-și valoriza sufletul damnat și nelumit care păstrează puternice reziduuri de umanitate.

Tabloul domnișoarei Christina din salon, dar și preocupările pictorului Egor susțin în economia operei rolul cathartic al artei, acela de ultrarafinare estetică a reziduurilor plebeie din moștenirea genetică a țăranilor care în 1907 dăduseră foc conacului. Tabloul reprezintă în economia textului, cât și a filmului un element de importanță majoră în configurarea personajului. Invitat să emită un punct de vedere avizat în legătura cu valoarea estetică a tabloului, inițial Egor nu-i creditează valoarea, dar întâlnind ochii Christinei din tablou începe să comunice cu defuncta, de aceea și exprimă dorința de a o mai picta încă o dată. „Re-pictarea pe care o dorește Egor echivalează cu o metamorfoză: el nu este mulțumit cu «identitatea» Christinei și se gândește să îi ofere o alta, la care va contribui esențial.” [Chiribău-Albu, 2016: 286]. În grilă psihanalitică, acest „dialog” mut pe care îl întreține Egor cu tabloul, prin jocul privirilor, se traduce printr-o întoarcere către sinele profund, către dorințele refulate ale inconștientului său. Dacă ținem cont de faptul că Egor vine la moșie căutând dragostea și aventura („— Nu știu în ce măsură sunt îndrăgostit de domnișoara Moscu, adăugă el cu un glas bărbătesc, dar am venit aici să stau o lună încheiată și voi sta. Chiar numai pentru a-mi pune nervii la încercare...” [Eliade, 2011:74]), prezența strigoiului poate fi interpretată psihanalitic ca o proiecție a trăirilor inconștiente ale propriului eu renegat, temut și alungat. Obiect cu conotații simbolice majore, tabloul semnat de pictorul Mirea constituie un simbol metonimic al Christinei, exprimând relația cu dublul său. Tabloul devine un personaj-martor care creează impresia unui partener de conversație pentru Simina sau a unui dublu care bântuie visele lui Egor. Dintr-o perspectivă mediată estetic, portretul în mărime naturală care tronează în camera Christinei, constituie un spațiu mediumnic excelent, un canal care privilegiază comunicarea cu lumea de dincolo. Egor nu știe dacă e într-adevăr îndrăgostit de Sanda, dar e hotărât să caute dragostea. O va găsi, nu lângă Sanda, ci prin ea, deoarece sângele ei dă viață Christinei care-i permite să-l întâlnească și altfel, mai real decât în vis. Tabloul este un vehicul prin care Eliade ne întoarce la trecut. În termeni proustieni, tabloul este o *madeleină* care declanșează reactualizarea tinereții Christinei. Trecutul Christinei se circumscrie, de fapt, trecutului unei epoci, *Ancien Régime*, pe care în realitate Eliade a și trait-o în perioada adolescenței sale. Tânjind după această lume, el o corporalizează într-un trup de femeie și, de aceea, pune în scenă o iubire irealizabilă, o unire imposibilă dintre un muritor și o ființă damnată. Distrugerea acestei lumi apare astfel ca soluție inconfundabilă, fantasma reînvierii trecutului nu poate dura decât răstimpul unui vis trecător ca o clipă. Christina dispare odată cu lumea ei vrăjită, astfel „sacru se retrage, fapt ce are drept consecință și dezvrăjirea lumii pe care o abandonează unor obscure forte sociale.” [Mitchievici, 2011: 530]

În film, același rol de rafinare estetică îl îndeplinește muzica [6] care creează coerența sonoră a întregului concept cinematografic. Spectatorul, care, la zece ani de la lansarea filmului în cinematografe, vizionează *Domnișoara Christina*, observă cum Alexandru Maftai conciliază formula consumeristă a filmului cu vampiri cu filmul de atmosferă, pentru a da naștere, în simbioză, unei creații cinematografice care, prin mutație genetică, reactualizează în postmodernitate romantismul tardiv, decadentismul și atmosfera crepusculară a târgurilor provinciale. Ficțiunea cinematografică pe care ne-o propune regizorul Alexandru Maftai reprezintă pentru spectator o modalitate de a re(trăi) prin delegație atmosfera lui *Ancien Régime* sau continuitatea lui virtuală, iar acest fapt imprimă ecranizării amărăciunea și melancolia spiritului acelui timp care se reîncarnează în fiecare din personajele eliadiene. Filmul surprinde în mod coerent spectatorul, prin decuparea unor fragmente din textul romanului care reconfigurează concentrația narativă a variantei originale. În film, este evidentă tendința Christinei de a-i domina pe cei din jur, fără a reuși însă să-i transforme pe toți. Asupra Siminei are cea mai puternică influență, în final este anihilată de Egor,

pierzându-și astfel dominația malefică. Alexandru Maftai a urmărit să modeleze prin Christina un personaj viu, care este în același timp un strigoii, dar care reușește să fie dominate de destin într-un mod destul de pragmatic.

Criticul de film Mihai Mihăescu [7] propune în cazul ecranizărilor textelor eliadiene conceptul de „cinematograf de poezie”, întrucât actorii interpretează personaje care se caracterizează printr-un limbaj încărcat de simboluri, metafore și sugestii conotative. Filmul, fiind o adaptare după o operă literară scrisă în perioada interbelică, implică folosirea unor mijloace de expresie care fac trimitere la cinematograful de poezie. Ecranizarea lui Alexandru Maftai transpune experiența de viață a pictorului Egor într-o manieră realistă, dar nu se oprește la accepțiunea clasică a realismului. Fiind vorba de o poveste de dragoste, personajele au emoții și, de aceea, actualizează un anumit limbaj filmic care evidențiază o stare emoțională mai specială. Deși are multe elemente din cinematograful de poezie, filmul *Domnișoara Christina* nu face parte integral din această categorie, doar scenele care actualizează poezia viselor lui Egor transpun starea pe care o poate avea orice ființă umană care intră în contact cu numinosul.

Note finale

[1] Pentru Angelo Mitchievici „decadentismul se prezintă fie ca un atribut al simbolismului, o notă particulară, deviaționistă, extravagantă, excentrică, fie ca un curent minor care nu reușește să-și precizeze estetica, fiind complet obnubilat de *mainstreamul* simbolist.” [Mitchievici, 2011:14]

[2] În toamna anului 1936, Eliade, potrivit contactului pe care îl avea cu editura „Cultura Națională”, trebuia să dea spre publicare romanul „Ștefania” care însă a rămas în manuscris datorită conținutului său „insipid”. Pentru a onora totuși contractul pe care îl avea cu editura, Eliade se hotărâște să scrie un roman de dimensiunea unei nuvele, care se evidențiază prin percepția fantastică asupra realului: „Mă obseda o poveste al cărei personaj principal era o tânără moartă cu 30 de ani în urmă. Aparent ar fi fost vorba de un «strigoii» – dar nu vream să reiau nici tema folclorică, atât de populară la noi și la vecinii noștri, nici motivul romantic al strigoiiului. (...) mă fascina drama tristă și fără ieșire a mortului tânăr care nu se poate desprinde de pământ, care se încăpățânează să creadă în posibilitatea comunicațiilor *concrete* cu cei vii.” [Eliade, 1991, II: 348]

[3] Mircea Eliade va rămâne în memoria literaturii române cu eticheta de autor de literatură fantastică. Fantasticul a cărui formulă o va cizela mai ales după încheierea celui de-al Doilea Război Mondial, relevă „o anumită proiecție utopică estetizantă a ieșirii din istorie într-un spațiu al mitului, al legendei și în cele din urmă al literaturii. În acest context se poate discuta despre decadentism ca formulă a supraviețuirii estetice, răspuns în fața «terorii istoriei» pentru care Mircea Eliade descoperă o soteriologie implicită” [Mitchievici, 2011: 22]

[4] Prima ecranizare a romanului *Domnișoara Christina* este o co-producție româno-franceză ce poartă semnătura regizorului Viorel Sergovici, în rolurile principale interpretând actorii Adrian Pintea, Dragoș Pâslaru, Irina Petrescu și Mariana Buruiană. Această primă ecranizare s-a făcut pentru micul ecran, abia ecranizarea din 2013 fiind concepută pentru marele ecran.

[5] *Les vieilles de notre Pays* reprezintă unul dintre cele mai cunoscute poeme ale poetului minor Jules Laforgue care nu trebuie confundat cu celebrul poet simbolist Jules Laforgue. Jules Laforgue este mai degrabă cunoscut sub pseudonimul Pierre Calel.

[6] „O muzică stranie, ca de pe altă lume (Jon Wygens), mai degrabă un vâjâit cosmic, precum scrâșnetul atingerii unor metale reci” [Mihăilescu]

[7] Mihai Mihăescu, autor al studiului *Poetica expresionistă între filmul de autor și filmul de largă audiență*, este unul dintre primii regizori care au ecranizat texte aparținând universului creativ eliadesc. A se vedea în acest sens filmul *Fata cu ochi verzi*, adaptare cinematografică a romanului *Gaudeamus*.

Referințe bibliografice

Alexandrescu, Sorin, *Fisurile senine ale realului*, prefață la Mircea Eliade, *Domnișoara Christina. Șarpele*, Jurnalul Național, București, 2011.

Chiribău- Albu, Mihaela, *Mircea Eliade. Itinerarii labirintice*, Eikon, București, 2016.

Ciașanu, Gh. F., *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și noi*, București, Saeculum I.O., 2001.

Eliade, Mircea, *Domnișoara Christina. Șarpele*, Jurnalul Național, București, 2011.

Eliade, Mircea, *Memorii, II*, Humanitas, București, 1991.

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, volumul I, Eminescu, București, 1973.

Mihăilescu, Magda, *Domnișoara Christina: Spaima de iubire și de moarte*, în „All About Romanian Cinema” <http://aarc.ro/articol/domnisoara-christina-spaima-de-iubire-si-de-moarte>

Mitchievici, Angelo, *Decadență și decadentism în contextul modernității românești și europene*, Curtea Veche, București, 2011.

Mitchievici, Angelo, *Filmul și narațiunea românească- povestea în imagini*, în „Dilema veche” din 29 ianuarie 2012.

Mitchievici, Angelo, *Siropuri, pomezi și alifii, despre frizeria cinematografiei*, în „România literară”, nr.42, 2013.

Scarlat, Cristina, *Mircea Eliade. Hermeneutica spectacolului, III*, Eikon, București, 2016.

Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Ediție nouă, Univers Enciclopedic Gold, București, 2011.

<https://dilemaveche.ro/sectiune/dilemateca/filmul-si-naratiunea-romaneasca-povestea-in-604099.html>