

# IPOSTAZE ALE LABIRINTULUI ÎN NUVELELE FANTASTICE ALE LUI MIRCEA ELIADE

## *Instances of the Labyrinth in Mircea Eliade's Fantastic Shortstories*

PhD Candidate Mihaela-Alina TEODOR (Chiribău-Albu)  
„Ștefan cel Mare“ University of Suceava

### *Abstract*

The paper examines two of the instances of the labyrinth in some of the fantastic shortstories belonging to Mircea Eliade. The first labyrinthian itinerary, the temporal one, reveals itself to the reader through a series of techniques: the amnesia-anamnesis game, the rejuvenation, the temporary paradox. The spatial labyrinth highlights elements that favour hesitation, uncertainty, quest and is created by the insertion of such symbols as the forest, the garden, the mirror etc. The labyrinthian space synthesizes **in nuce** the primary and universal dialectic of the coincidence of opposites: death-life, profane-sacred, loss of self – self finding, ignorance-knowledge, chaos-order, margin -Centre.

**Keywords:** labyrinth, space, time, centre, symbol

Labirintul este o imagine completă a universului, iar în centru se află sinele ca reflexie a Divinității. Atingerea centrului coincide așadar cu regăsirea sinelui și se poate realiza pe cale ritualică: „*Pătrunderea în el poate fi un ritual inițiativ*“<sup>1</sup>. Itinerarul labirintic are două funcții importante: echivalează cu un ritual de inițiere, uneori periculoasă, și îl apără pe inițiat de forțele externe care îl pot afecta. Structura sa îl ajută să se concentreze, să-și găsească propriul centru.

Drumul spre centru ca drum spre sine sau spre sacru poate fi reprezentat prin figura **labirintului**, imagine a inițierii și simbol al condiției umane: „*labirintul este imaginea prin excelență a inițierii... Pe de altă parte, consider că existența omenească este alcătuită dintr-o serie de încercări inițiatice; omul se face printr-un șir de inițieri inconștiente sau conștiente*“, iar sintagma **încercarea labirintului** – consideră Eliade – constituie „*expresia destul de exactă a condiției umane*“<sup>2</sup>. Suferința umană provine din ignorarea centrului și a sacrului care există în noi și în lume. Pentru a depăși această amnezie, în urma căreia omul nu-și mai recunoaște *anima*, este nevoie de traversarea unui labirint (sau a mai multora), de trecerea unor „probe“ labirintice care dezvoltă anamnezic „nodurile și semnele“<sup>3</sup> sacrului și care implică nostalgia paradisului pierdut. În termenii lui John Milton, labirintul și drumul spre centru se configurează între „paradisul pierdut“ și „paradisul regăsit“.

Scriitorul Mircea Eliade este, prin nuvelele sale, un creator de labirinturi literare, ca reflex al capacității ființei umane de a traversa nenumărate „încercări labirintice“. Chiar dacă labirintul nu este numit direct în textele sale ficționale, acesta se dezvoltă treptat și se

---

<sup>1</sup> Paolo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor* (trad. rom.), București, Ed. „Meridiane“, 1974, p. 25.

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 35.

<sup>3</sup> Sintagma apare în titlul cărții dedicate de Eugen Simion prozei lui Mircea Eliade. Criticul, la rândul lui, a dezvoltat de ce a împrumutat titlul de la Nichita Stănescu.

constituie într-o **imagine-arhetip**<sup>4</sup> sau într-un **sentiment-arhetip** care inundă întregul text. Labirintul devine o structură ce organizează materialul literar și pe care cititorul o descoperă pe măsură ce înaintează în lectura sau re-lectura creațiilor eliadești. Lectorul își creează propriul labirint mental în încercarea de a găsi cea mai potrivită cale către „centrul” operei, către înțelesul/înțelesurile ce îl poate/pot conduce spre propria centralitate: „Pe plan psihologic, labirintul concentrează căutarea centrului spiritual, această căutare fiind legată de rătăcirii și riscuri; ieșirea din labirint ar reprezenta învierea spirituală”<sup>5</sup>.

De-codarea semnificațiilor labirintului<sup>6</sup> din perspectiva drumului spre Centru, treaptă necesară în orice inițiere, permite identificarea a diferite ipostaze ale labirintului, dintre care vom supune analizei două: cel spațial și cel temporal.

### Labirintul temporal

„*Ce ne facem cu Timpul?*” este obsedanta întrebare, din nuvela *Tinerete fără de tinerețe*, care camuflează și dezvăluie concomitent eterna nedumerire a ființei umane în fața timpului. O întrebare ce exprimă ambiguitatea supremă a ființei umane și care sugerează că timpul a devenit o măsură a realizărilor și activităților umane în genere. Omul modern nu se mai salvează pe tărâmurii transcendente, ci luând în stăpânire timpul, organizându-l cât mai bine, convertindu-l într-o „lampă fermecată” în mâinile sale, cu ajutorul căreia poate reactiva sacrul din lume, scenariul *ab initio* ce constituiau tiparul vieții, dar mai ales poate lumina „nodurile și semnele” sub care sacrul se camuflează în profan.

Labirintul temporal este susținut în nuvele eliadești prin mai multe tehnici. Una dintre ele – **jocul amnezic-anamneză** – apare în mai multe texte. În creația lui Mircea Eliade, conceptul de anamneză presupune o reactualizare a timpului primordial în diverse planuri ale existenței umane. Anamneza proiectează omul în afara timpului istoric și înseamnă o revalorizare a timpului; ea echivalează cu descoperirea unui principiu transcendent în interiorul sinelui, iar această revelație constituie elementul central: „adevărurile ultime sunt în posesia noastră, avem nevoie de un loc să le revelăm. Cel care se întoarce ca să moară **acasă** e în posesia acestui adevăr unic, nevindecă”<sup>7</sup>. Amnezia înseamnă scufundare în uitare și este urmată de anamneză, declanșată prin gesturile sau cuvintele unui mesager. Procesul amnezic-anamneză simbolizează drumul spre centru, reîntoarcerea la sine, la originile individuale și prin acestea – recunoașterea rădăcinilor celeste ale ființei. Majoritatea personajelor eliadești trec printr-un șoc amnezic care le facilitează intrarea în timpul universal, regăsirea unui trecut anulat, amânarea unei experiențe decisive. În *Tinerete fără de tinerețe*, amnezia trebuie asociată cu detașarea de trecut, iar albumul de familie pe care

---

<sup>4</sup> Adrian Marino, în *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1990, cap. „Cercul hermeneutic”, subcapitolul „Tipologia sacrului”, pp. 161 – 200), consideră că scriitorul este preocupat excesiv de ideea de *tip, arhetip, pattern* spiritual, toate acestea concepute drept „permanențe spirituale și ontologice”, a căror realitate este deopotrivă obiectivă, previzibilă și surprinzătoare. Scriitorul însuși a recunoscut în necesitatea de a identifica individul (istoric) cu un arhetip întoarcerea la filonul gândirii arhaice, populare.

<sup>5</sup> Grațiela Benga, *Traversarea cercului – Centralitate, inițiere, mit în opera lui Mircea Eliade*, Timișoara, Ed. „Hestia”, 2006, p. 10.

<sup>6</sup> „un instrument al transformării, un creuzet pentru schimbare, un model pentru sacra întâlnire dintre psihic și suflet, un câmp de lumină, un dans cosmic, un centru pentru abilitarea ritualului” (Lauren Artress, *Walking a Sacred Path – Rediscovering the labyrinth as a Spiritual Practice*, New York, Riverhead Books, 2006, p. 34.)

<sup>7</sup> Adrian Alui Gheorghe, *Tinerete fără bătrânețe și sentimentul tragic al timpului*, Piatra-Neamț, Ed. „Conta”, 2004, p. 92.

Dominic Matei, personajul principal, îl răsfoiește cu prilejul centenarului joacă rolul mesagerului care îi aduce aminte de condiția vieții profane.

Dominic „uită“ pentru o vreme locurile natale, circumscrise astfel amneziei, și intră pe tărâmul anamnezei, într-o manieră diferită față de personajul din basmul popular care l-a inspirat pe Mircea Eliade: pe drumul de întoarcere în cazul eroului din basm care recuperează vârstele omenirii ce se scurseseră de la intrarea lui în tărâmul „tinereții fără bătrânețe“; în timpul evadării de sub „teroarea istoriei“, când personajul eliadesc, aflat în pericolul de a fi prins de Gestapo, recuperează/anticipează singur sau cu ajutorul Veronicăi treptele umanității pre-istorice sau post-istorice.

Interesant este modul în care scriitorul gândește jocul anamneză – amnezie în acest text. Anamneza este orientată atât pe axa trecutului, cât și ca proiecție în viitor. Semnificativ este faptul că anamneza lui Dominic Matei este provocată de un fulger, în noaptea de Înviere, ceea ce îi conferă dimensiuni mitice, deoarece presupune moarte inițiativă și resurrecție, prin analogie cu arhetipul christic, deci **iluminare**. Consecința este clarviziunea în viitor: „*principala caracteristică a noii umanități va fi structura vieții psihomentele: tot ce fusese cândva gândit sau înfăptuit de oameni, exprimat oral sau în scris, era recuperat printr-un anumit exercițiu de concentrare*“ și în existența celorlalți: „*cred că ghicesc ce s-a întâmplat. Când s-a dezlănțuit furtuna, se aflau, foarte probabil, acolo unde [...]*“.

Lectorului i se oferă prilejul unui itinerar problematizant prin gândirea și din perspectiva omului contemporan, prin intermediul anamnezei ce se constituie astfel într-o hierofanie, a cărei revelare presupune întotdeauna recunoașterea unor manifestări anterioare ale sacrului, fiind ea însăși un proces de resurrecție a memoriei mitice.

Anamneza mitică îmbracă în nuvelă forma anamnezei culturale, Dominic Matei reactivând gradual diferite straturi ale memoriei individuale (limbile învățate în anumite perioade ale vieții: „*se trezise că posedă limba chineză așa cum n-o cunoscuse niciodată*“) sau colective (devine cunoscător al limbii albaneze, deși nu citise nici prefața gramaticii pe care o avea în bibliotecă). Hypermnezia este consecința **întineririi**, o altă formă pe care temporalitatea o îmbracă în nuvelă, ivită după ce profesorul din Piatra-Neamț a fost lovit de un fulger.

În general, **întinerirea** este un simbol al renașterii, având sensul unei morți urmată de reînviere sau regenerare: „întinerirea miraculoasă presupune întoarcerea la condiția paradizică, sau întuirea ieșirii din lumea infernală; reluarea unor gesturi arhetipale, existența ancorată în miezul vieții generale și ignorarea timpului conferă ființei o nouă viață, total diferită de cea de până atunci“<sup>8</sup>. **Întinerirea** este semnul celor care își pun întrebări sau al celor care găsesc drumul spre centru, spre paradisul pierdut: elixirul, fulgerul, meditația sau concentrarea deschid calea eliberării totale sau parțiale din corsetul existenței efemere. Dumitru (*O fotografie veche de 14 ani*) declanșează întinerirea Theclei pentru că, prin doctorul Martin, îi așază imaginea într-un centru, Biserica Mântuirii; trăind cu regretul de a nu o fi cunoscut pe Thecla așa cum o arată fotografia, tânără, el regenerează lumea pentru că are această dorință înrădăcinată în sine. Marina (*Incognito la Buchenwald*) întinerește în clipa morții lui Ieronim. Frusinel (*Les trois Grâces*) întinerește timp de șase luni datorită unui elixir, apoi în cealaltă jumătate a anului este bătrână. Viața ei se desfășoară sub reflexul existenței adamice, când

---

<sup>8</sup> Doina Ruști, *Ieșirea din timpul individual în viziunea lui Mircea Eliade*, în „Viața românească“, București, 2001, iulie-august, nr. 7 – 8, p. 163.

omul deținea secretul regenerării periodice și deci al tinereții fără bătrânețe, dar și sub efectele timpului istoric, declanșat după comiterea păcatului originar.

Dominic Matei, din *Tinerețe fără de tinerețe*, lovit de un fulger în noaptea Învierii, devine contemporan cu Învierea lui Christos, transcende durata profană și se plasează într-un prezent etern. Dar el rămâne totodată și în istorie, deși întinerește și dobândește viziunea generală asupra acesteia, sfîndînd legile temporale; revenirea în temporalitatea părăsită inițial reprezintă întoarcerea acasă și în timpul individual, pentru a trăi experiența morții sale. Asemenea lui Făt-Frumos, din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, personajul eliadesc se înalță în eternitate și recade în durată cu toate consecințele sale: îmbătrânire, diminuarea memoriei și moarte. Revenit în orașul natal în anul 1968, își regăsește starea de dinainte de renaștere, din anul 1938, căci pentru prietenii săi nu trecuseră decât câteva luni. Întreaga experiență nu durează decât un ciclu: de la Paște până la Crăciun, dar acest lucru nu este valabil decât pentru istoria lui; pentru lumea anului 1968, el îmbătrânește brusc și moare, neștiut de nimeni.

Doina Ruști susține că mitul *tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte* ilustrează modul particular al românilor de a-și manifesta nesupunerea față de timp: „Tinerețea veșnică simbolizează refuzul ființei de a intra sub apăsarea istoriei și de a exista între limite; dacă în mentalitățile altor popoare accesul la nemurire este determinat de trecerea unor probe eroice și spirituale, în viziune românească nu există decât o cale: refuzul de a coborî în timpul fragmentar; de aceea prințul nu vrea să se ivească, să prindă ființă în lumea profană, iar cel care nu vrea să se nască pentru a îmbătrâni, respinge evoluția și mersul timpului; nu spre tinerețea ca stare de grație aspiră prințul, ci spre armonia raiului”<sup>9</sup>.

Dacă în basmul lui Petre Ispirescu *tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte* reprezintă un **loc** și nu un reper temporal, în nuvela lui Mircea Eliade, personajul posedă atributele nemuririi atâta timp cât nu se lasă subjugat de un anumit loc, peregrinarea lui prin labirintul spațial echivalând cu luarea în posesie a timpului. **Locul** echivalează pentru personajul eliadesc cu timpul istoric, cu amnezia, uitarea și moartea. Considerat de către prieteni amnezic, el revine în locul natal datorită unei epifanii: al treilea tradafir așezat simbolic în albumul de familie, „*un tradafir proaspăt cules, mov, așa cum nu mai văzuse decât o singură dată până atunci, îl întâmpină în mijlocul paginii. Îl luă în mână fericit. Nu credea că un singur tradafir poate îmbălsăma o cameră întreagă. Șovăi mult timp. Apoi îl așeză lângă el, pe marginea fotoliului și-și opri privirea asupra primei fotografii. Era palidă, decolorată, aburită, dar recunoscuse fără greutate casa părintească din Piatra-Neamț*”. Orașul natal din nuvelă – respectiv casa părintească din basm – dobândește virtuți simbolice, de *axis mundi*, care realizează comunicarea între lumi, favorizând trecerea de la viață la moarte.

Ieșirea din timpul profan și intrarea în cel sacru coincide cu jocul amnezic – anamneză și în cazul lui Gavrilesco, eroul nuvelei *La țigănci*, prins într-un labirint temporal care generează ezitarea permanentă a acestuia. Textul ilustrează posibilitatea ieșirii din timp într-o dialectică sacru-profan ce oferă posibilitatea integrării în eternitate prin tehnici de oprire a timpului în clipă. Recuperarea totalității originare, conștientizarea realității<sup>10</sup> ca formă de

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Mircea Eliade, *Împotriva deznădejdiei – Publicistica exilului*, București, Ed. „Humanitas”, 1992, p. 117.

„Realitatea nu aparține «imediatului»; imediatul era «profan», lipsit de substanță, trecător, iluzoriu. Realitatea se afla «dincolo», undeva în fața omului, și ea se dobânda anevoie [...]”.

manifestare a sacrului se realizează prin două formule care dovedesc fascinația Indiei asupra lui Mircea Eliade: „oprirea pe loc” și „moartea în viață”. Gavrilescu trece de-a lungul vieții prin câteva „încercări labirintice” care au drept scop inițierea lui. Nu atinge centrul „*hotărâsem să plecăm în Grecia foarte curând după nuntă. Și atunci s-a întâmplat ceva. Dar ce Dumnezeu s-a întâmplat?*” și își ratează existența din multiple perspective: profesional, sentimental, moral, material. Ultima probă labirintică stă sub semnul „ghicitului”, adică al norocului sau intuiției. Dacă va „ghici țiganca”, Gavrilescu va atinge centrul labirintului care prefigurează moartea fizică. Ajuns „la țigănci”, se oprește pe loc și devine „un mort în viață”, deoarece încearcă să își asume, spiritual, libertatea – condiție *sine qua non* a ieșirii din sfera de condiționări ce este sinonimă cu temporalitatea. Sensul oricărei existențe umane este să iasă din irealitate și să dobândească realitatea, să depășească eroarea sau iluzia și să atingă adevărul, „mântuirea”. Amnezia îl eliberează de profanul, banalul, imediatul, cotidianul în care a trăit, iar prin anamneză recuperează „vârsta de aur” a vieții sale: „*În acea clipă se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr, și toată lumea ar fi fost a lui, și Hildegard ar fi fost de asemenea a lui*”. Această „oprire pe loc” anticipează participarea la realitatea ultimă, absolută, o regresie dincolo de forme și o revenire la starea adamică. Cum se produce însă această recuperare a sacrului? Printr-un joc al hazardului, al întâmplării deoarece personajul nu reușește să se descurce singur pe cărările labirintului temporal, nu „ghicește țiganca”, deci ratează încă o dată atingerea centrului. Recuperarea trecutului prin anamneză și amintirea momentelor sacre ale vieții sale îl salvează și îi oferă un fir al Ariadnei care îl conduce către a unsprezecea ușă (sugestie a inițierii incomplete), unde se află Hildegard (Ariadna), alături de care va pătrunde într-o altă „încercare labirintică”.

Gavrilescu trăiește o dramă, proprie oricărei ființe care dorește să-și elibereze sufletul înainte de moarte. Conform filosofiei indiene, această dramă își are rădăcinile în ignoranță. „La țigănci” este deopotrivă un loc și un timp; spațiul în care pătrunde Gavrilescu suspendă timpul pentru că se produce sau este pe cale de a se produce revelația sacrului („*Iar a stat ceasul*”). Această oprire a clipei indică faptul că „la țigănci” echivalează cu centrul unui labirint deopotrivă temporal și spațial, centru care, odată atins, permite trecerea cu ușurință *dincolo*. Un *dincolo* ce își condiționează intrarea: cel care pătrunde în acest *dincolo* trebuie să fi urcat măcar câteva dintre treptele inițierii – renunțarea la memorie, la trecut, la atașarea de lucruri (partiturile uitate la Otilia Voitinovici nu mai sunt necesare, pentru că personajul va „urca” un alt „portativ” al existenței), atașarea de viața terestră în genere, concretizată narativ în setea personajului („*Mi-e teribil de sete, șopti*”), deși fata de la intrare îl avetizase („*vezi, să nu bei prea multă cafea*”). Imposibilitatea detașării de terestru este sugerată și de permanenta dorință a personajului de a se întoarce în trecut, rătăcind prin labirintul memoriei („*Și-a adus aminte de ceva și s-a pierdut, s-a rătăcit în trecut*”, „*Acum iar se încurcă și n-o să mai știe cum să iasă*”). Rătăcirea în trecut îl împiedică să „ghicească țiganca”, să distingă esența de aparențe, să se elibereze și să treacă pragul *dincolo*.

Tehnica întineririi (regenerării) eroilor reprezintă o particularitate a labirintului temporal și o trăsătură a timpului sacru și în această nuvelă. Întinerirea este o dovadă a reversibilității timpului, dar și a unei clipe de viață netrăită în toată semnificația ei. Hildegard părea la fel de tânără, din pricină că dragostea ei n-a avut răgazul să se consume, dar și pentru că imaginea femeii iubite a rămas la stadiul de idealitate, pentru însuși Gavrilescu. O altă ipostază a întineririi este ilustrată prin experiențele doctorului Tătaru, din *Les trois Grâces*. Acestea se

bazează pe încifrarea în structura corpului și a vieții a unui sistem de regenerare existent în *illo tempore* și blocat printr-o amnezie, odată cu căderea omului în istorie. Proliferarea celulelor ce ar caracteriza neoplasmul ar fi fost la origine un proces de regenerare a corpului, a cărui memorie mitică s-a pierdut. Amnezia fenomenului originar a dus la o proliferare excesivă și anarhică a celulelor, medicul dorind să creeze un ser care să producă un proces de anamneză, de rememorare a instinctului prezent în orice organism.

### Labirintul spațial

Dacă Timpul reprezintă marea obsesie a scriitorului, spațiul nu face mai puțin obiectul meditației, căci existența – susține Eliade – este și drum spre centru, călătorie spre sacru, în același fel în care ea este desfășurare temporală. Scriitorul mărturisește: „*fascinația călătoriei nu ține doar de spații, de forme și de culori – locurile în care mergem sau pe care le parcurgem – ci și de numărul de «timpuri» personale pe care le reactualizăm. Cu cât avansez în viață, cu atât am impresia că drumurile au loc concomitent în timp și în spațiu* (s.n. – M. C.)”<sup>11</sup>.

Spațiul labirint poate fi relaționat cu diferite imagini prototip care s-au născut de-a lungul istoriei. Primul dintre acestea este reprezentat de construcția imaginată de către Dedal, la cererea regelui cretan Minos, cu scopul de a-l închide și a-l proteja pe Minotaur, monstrul zămislit de Pasifae. Prototipul respectivului labirint, conservat prin intermediul monedele cretane, este asociat cifrei șapte. În Evul Mediu, prototipul cunoaște o modificare, cele șapte circumvoluțiuni fiind înlocuite de unsprezece, număr imperfect din perspectiva mitologiei creștine, sugerându-se ideea că inițierea și desăvârșirea spirituală nu pot fi realizate decât atingându-se centrul labirintului. În spațiul englez, labirintul consacră dezorientarea, ezitarea și confuzia, fiind de cele mai multe ori multicursal. Așadar, din perspectiva mitului cretan, labirintul a fost construit în primul rând pentru a închide și a proteja, ulterior apărând alte caracteristici ale prototipului. Spațiul labirintic, deopotrivă târâm al vieții și al morții, implică ezitarea, alegerea, căutarea, nașterea (încă din neolitic a fost echivalentul arhitectural al pântecelui regenerator al Marii Mame) și moartea.

În nuvelistica lui Mircea Eliade, labirintul spațial este conturat prin inserarea unor simboluri prin care se face referire, evitându-se pronunțarea cuvântului ca atare, chiar la termenul vizat – labirintul. Aceeași tehnică apare și în scrierile lui Jorge Luis Borges, în care labirintul este omniprezent, dar rareori este numit explicit: „probablemente es consciente de la fragilidad del término y del poder de las palabras para destruir las cosas que nombran. Y es que el laberinto es especialmente sensible a un intento de ordenación, de clasificación, de definición [...] El sólo hecho de nombrarlo implica un falseo porque se modifica la materia misma de que está hecho: nuestro miedo ancestral de perdernos”<sup>12</sup>.

Un prim simbol al spațiului labirintic îl constituie **pădurea**. În nuvele, aceasta conservă atributele pe care Mircea Eliade le identifică în *Tratatul de istorie a religiilor*, și anume acelea de sanctuar, de centru, de „*spațiu originar în care ființa își regăsește natura primordială și*

<sup>11</sup>Mircea Eliade, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet* (trad. rom.), ed. cit., p. 42.

<sup>12</sup>Cristina Grau, *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 177.

„Probabil este conștient de fragilitatea termenului și de puterea cuvintelor de a distruge lucrurile pe care le numesc. Și se întâmplă că labirintul este în mod special sensibil la o încercare de ordonare, de clasificare, de definiție [...] Simplul fapt de a-l numi implică o falsitate deoarece se modifică însăși materia din care este făcut: frica noastră ancestrală de a ne pierde“ (traducerea ne aparține).

pătrunde în esența lumii“<sup>13</sup>. În vechile ritualuri de inițiere, spațiul în care se producea desăvârșirea „alesului“ era o pădure, deoarece acest loc, prin structura sa labirintică, ascundea de ochii profanilor întreaga ceremonie. În spațiul întunecat al pădurii, personajele eliadești au revelația vieții și a morții. Gavrilescu și Hildegard pornesc în finalul nuvelei *La țigănci* spre spațiul pădurii, recâștigând într-un alt plan al existenței paradisul pierdut în spațiul profan: „*Ia-o spre pădure, pe drumul ăl mai lung. Și mână încet. Nu ne grăbim*“.

În *Șarpele*, pădurea se dovedește o zonă privilegiată, căci în mijlocul ei se află insula în care Dorina își descoperă destinul. Pe lângă sensurile profunde ale existenței, pe care le ascunde în spațiul său întunecat, pădurea se dovedește a fi și un loc al rătăcirii. Vilegiaturistii sunt atrași într-un joc, în atmosfera de vrajă nocturnă a pădurii, prin intermediul căruia se redescoperă prin confruntarea cu propriile temeri și dorințe ascunse. Acest joc apropie participanții și instituie legături amoroase care încep și se sfârșesc însă tot în spațiul puternic erotizant al pădurii: „*Parcă întreaga pădure respiră acum omenește, cald, carnal. Parcă năvăleau din toate părțile aburi de trup dezvelit și în toate boschetele respirau perechi înlănțuite*“. Loc al tainei, pădurea conservă semnificații străvechi și legături misterioase. Andronic vorbește cu păsările, cu șarpele, înțelege tânguirea copacilor. Pădurea – mărturisește Andronic – este unul dintre acele locuri vrăjite, mai puternice și mai grave decât dragostea: „*Cerul, pădurea sunt... mult mai grave, pentru că nu știi niciodată de unde vin, unde le e începutul și sfârșitul*“. În toate situațiile acestea, pădurea are semnificațiile unui labirint inițiativ, prin intermediul căruia personajul este pus în contact cu viața eternă. Prin urmare, pădurea are valoare de centru, de axă a lumii. „*Orice loc sacru începe cu pădurea sacră*“<sup>14</sup>, afirmă Gilbert Durand.

Deși spațiu artificial, și **grădina** dobândește un rol activ în procesul de inițiere, devenind un loc al desfășurării metamorfozelor care survin în inițierea personajelor. Grădina este un simbol al „*Raiului pământesc, al Cosmosului al cărui centru este, al Paradisului celest pe care îl întruchipează, al stărilor spirituale care corespund șederilor în paradis*“<sup>15</sup>. În proza eliadescă, spațiul grădinii este unul al revelațiilor: grădina țigăncilor este inițial obiect de discuție al călătorilor din tramvai, scandalizați de prezența ei. Din exterior, ea nu reprezintă vreun interes decât în măsura în care este raportată la proprietățile sale. Misterul grădinii se amplifică atunci când Gavrilescu socotește câte ore de pian l-ar costa intrarea în acest spațiu. La pătrunderea în grădină, timpul se oprește. Semnificativ este faptul că intrarea în acest spațiu al inițierii spirituale, al eternității și al timpului continuu, este precedată de o stare de ambiguitate pe care Gavrilescu nu și-o poate explica. În contrast cu lumea din care a venit, grădina țigăncilor surprinde printr-o „*neașteptată, nefirească răcoare*“, provocând totodată și „*un înfinit sentiment de intensă tristețe*“. Grădina este străjuită de nuci, arbori asociați atât în mitologia românească, cât și în cea elenă<sup>16</sup> magiei erotice, farmecelor de

<sup>13</sup> Doina Ruști, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, București, Ed. „Vremea“, 2005, p.161.

<sup>14</sup> Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii* (trad. rom.), București, Editura „Univers Enciclopedic“, 2000, p. 240.

<sup>15</sup> Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri* (trad. rom.), București, Ed. „Artemis“, vol. II, p. 107.

<sup>16</sup> În *Dicționarul de simboluri* al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, nucul este asociat demoniei erotice din complexul Dionysos – Artemis – Caryatis, aceasta din urmă fiind iubită de zeu și transformată în nuc datorită darului clarviziunii magice.

dragoste, sexualității și nașterii<sup>17</sup>, sugerându-se astfel că personajul se află în proximitatea unei trepte inițiatice, a unei noi nașteri.

Un „ostrov“ terestru, o proiecție a labirintului îl constituie spațiul grădinii, pe care personajul îl vizitează uneori în inconștient, și în nuvela *Tinerețe fără de tinerețe*. Confesiunea inconștientului personajului este un reflex al dorinței lui de a pătrunde în paradis, ceea ce traduce aspirația lui spre nemurire. Pătrunderea în grădină se face printr-o poartă strâmtă, visătorul trebuie să dea ocol zidului pentru a găsi intrarea. Este expresia figurată a unei evoluții psihice destul de lungi, ajunsă la o mare bogăție interioară. Pentru Dominic Matei, grădina poate fi percepută ca un loc al desfătării lumești în care oamenii se pregătesc, fără să știe, pentru înțelegerea secretului capital. Ea reprezintă realitatea ultimă și beatitudinea, pentru personaj această beatitudine „ultimă“ care este longevitatea fiind suportabilă și interesantă „numai dacă a fost descoperită în prealabil tehnica beatitudinilor simple“.

Simbol al intimității, **camera** nu este un spațiu consacrat, tipic inițierii. În general, ea poartă amprenta celui care o locuiește, un microcosmos ce destăinuie personalitatea fiecăruia dintre noi. Pentru Mircea Eliade, acest spațiu configurează un topos sustras incidenței timpului profan și are o valoare specială, deoarece se leagă de una dintre primele sale amintiri, pătrunderea în camera musafirilor din casa copilăriei de la Râmnicu-Sărat. Aceasta „*avea o culoare verde, ciudată [...] o lumină extraordinară*“, copilul Eliade simțindu-se în ea „*ca într-o boabă de strugure*“<sup>18</sup>. Va fi mereu urmărit de acest sentiment, iar „*remomarea capătă valoarea unui exercițiu de recuperare epifanic*“<sup>19</sup>. Aceeași conotație, de inițiere în tainele lumii, are camera și în nuvela *La țigănci*, dar ea stă sub determinarea condiționalului „ar fi fost“, deoarece personajul ratează proba-cheie „ghicirea țigăncii“: „*Ar fi fost foarte frumos [...] și-am fi arătat toate odăile*“. Pătrunderea lui Gavrilescu în spațiul camerei echivalează cu o coborâre lucidă în propriul spirit („*era o încăpere ale cărei margini nu le putea vedea, căci perdelele erau trase și în semiîntuneric paravanele se confundau cu pereții*“), personajul dobândind acum curajul de a se întoarce în trecut și de a recunoaște dimensiunea sacră a vieții lui, iubirea pentru Hildegard. Un alt personaj, Dayan – din nuvela cu același titlu – descoperă că pentru el există o singură cale prin care poate accede la misterul cunoașterii: camera cu ușa întredeschisă în care îl introduce Ashaverus. În *Podul*, camera secretă este o metaforă a vieții ce se derulează sub teroare sfârșitului: „*teama de moarte este comparată cu o cameră obscură, fără uși și ferestre, închisă în inima muntelui și din care nu există ieșire decât pentru cel care își reprimă frica*“<sup>20</sup>.

**Oglinda** instaurează un labirint spațial și virtual, pentru că poate multiplica la infinit realitatea reflectată. Oglinzile care mobilează bordeiul țigăncilor înspăimântă personajul, îi creează un sentiment de frică borgesiană. Obiect magic, care intensifică senzația de infinit, oglinda generează un sentiment al dezorientării, pentru că fiecare element reflectat în ea va fi o imagine inversată (Gavrilescu aleargă nebunește în întuneric răsturnând sau ocolind

<sup>17</sup> Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Ed. Academiei RSR, 1987, p. 340.

<sup>18</sup> Mircea Eliade, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet* (trad. rom.), ed. cit., 2007, p. 16.

<sup>19</sup> Doina Ruști, *op. cit.*, p. 40.

<sup>20</sup> *Ibidem*.



oglinzi), deci „o îndepărtare de Principiu și de Esență”<sup>21</sup>. „Instrument al iluminării”, „simbol al înțelepciunii și al cunoașterii”, în nuvela *La țigănci*, oglinda apare răsturnată („*alergând nebunește în întuneric, lovindu-se de paravane, răsturnând oglinzi*”), sugerând spiritul întunecat de ignoranță, imposibilitatea revelării adevărului; rătăcirea printre oglinzi trimite către pierderea identității, panica provocată personajului fiind și o consecință a posibilității ca imaginile iluzorii să aparțină unei realități complet ignorate. În *Dicționarul de simboluri* al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, oglinda<sup>22</sup> apare ca simbol al simbolurilor și traversează cu semnificații diferite toate religiile. Reținând ceea ce e relevant pentru nuvela de față, oglinda poate contrazice o lege importantă a universului – simetria, convertindu-se astfel într-un labirint. Gavrilescu percepe spațiul invadat de oglinzi drept deformat, multiplicat, dislocat. În *Șarpele și Domnișoara Christina*, oglinzile devin simboluri ale labirintului morții, sălile de bal fiind împodobite cu oglinzi imense sau multiplicându-se la infinit, prin oglindire: „*se deschidea o altă încăpere acolo și la capătul ei alta, la nesfârșit, ca între oglinzi*” (*Șarpele*). Deoarece reflectă un univers asemănător celui real, neidentificându-se cu el, oglinda este și un „simbol al morții, în sensul că dincolo de viață începe *via negativa*, o replică, o reflectare a vieții, în care sunt alte dimensiuni decât cele cunoscute”<sup>23</sup>. În *Uniforme de general*, Antim, condus de Melania, intră în oglindă, urcă spre cer pe o scară spirală – o sugestie la labirintului – și o întâlnește pe Generăleasa. Oglinda devine în acest context o poartă spre eternitate.

Oglinda acoperită, existentă în casa familiei Calomfir („*în ziua când a murit generalul Calomfir, văduva, generăleasa, a acoperit-o cu o draperie de catifea*”), sugerează succesiunea formelor, durata limitată și mereu schimbătoare a lumii și spaima pe care o inspiră cunoașterea de sine, pentru că „oglindea este instrumentul lui Psyche, iar psihanaliza a pus accent pe latura tenebroasă a sufletului”<sup>24</sup>. Omul are nevoie de curaj pentru a privi și a se privi în oglindă, iar Ieronim este avertizat că, odată date draperiile la o parte, „*oglindea nu mai e ce a fost, și uneori amplifică, lungește sau lărgeste, sau chiar desfigurează*”. Oglinda reflectă întregul univers, cu formele lui știute și neștiute, dar într-o imagine inversată care provoacă frica: „*când vom da draperia la o parte, și te vei trezi deodată în fața atâtor forme necunoscute, și te vei vedea și pe tine mișcându-te între ele – dar foarte probabil la început, nu te vei recunoaște [...] – n-o să-ți fie frică?*” Pătruns în spațiul labirint al oglinzii, Ieronim descoperă un univers al minunilor, cu scorburi, stânci și flori nemaîntâlnite, cu peșteri submarine și personaje miraculoase. Personajul înțelege că oglinda este o metaforă a spectacolului, a artei, iar sensul profund al acestora este de a revela omului *adevărul total* care are funcție cathartică și eliberatoare. Întâlnirea cu sacrul eliberează umanitatea de sentimentul fricii („*A nu-ți fi frică de nimic înseamnă a privi tot ce se petrece în lume ca spectacol*”) și o pregătește pentru înțelegerea secretelor universului („*arta [...] ne revelează acest adevăr în tot ce se întâmplă în jurul nostru*”). Ieronim este mesagerul secretului evadării din realitate prin intermediul gândului și al artei: „*eu nu fac altceva, nu pot face altceva decât să vă spun, dar voalate ca într-o oglindă veche, cum a fost oglinda noastră, nu pot face altceva decât să vorbesc, în imagini și parabole, de taina care mi-a fost încredințată*”. Fiind un simbol al dublului și al apei care reflectă, oglinda conservă și atributele germinative; prin ea „se

<sup>21</sup> Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri*, București, Ed. „Vox”, 2007, p. 294.

<sup>22</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, pp. 369 – 373.

<sup>23</sup> Doina Ruști, *op. cit.*, p. 149.

<sup>24</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 372.

recrează cvasiidentific lumea, dar accesul la noua imagine este limitat. Doar cei eliberați de lanțurile realității pot penetra apa înghețată a oglinzilor magice<sup>25</sup>.

Labirintul spațial reprezintă un loc comun al multor scrieri eliadești, după cum evidențiază de altfel și alte cercetări anterioare ce dezvăluie un număr impresionant de labirinturi spațiale identificate în aceeași nuvelă. De exemplu, Lucian Strochi<sup>26</sup> distinge cinci labirinturi de acest tip în *La țigănci*. Primul dintre ele îl constituie chiar tramvaiul cu care Gavrilescu traversează orașul și care se convertește în labirint pentru că unele cuvinte trimit către prototip. Analiza cercetătorului se susține doar dacă avem în vedere faptul că sunt extrase din nuvelă, ca argument, acele fragmente care dezvăluie asemănările dintre prototipul labirintului spațial (cel din Egipt, respectiv Cnossos) și text: coridoare, paliere, etaje etc.

În concluzie, labirintul poate fi văzut ca un filon unificator și dătător de sens al nuvelor supuse analizei. Privit din perspectiva semnificațiilor sale universale, labirintul ar putea fi conceput ca o **reprezentare completă, imagistică a ordinii cosmice**, deoarece spațiul labirintic sintetizează în nuce dialectica originară și universală a coincidenței contrariilor: moarte – viață, profan – sacru, pierdere de sine – regăsire de sine, ignoranță – cunoaștere, haos – ordine, margine – Centru. Ieșirea din ne semnificativ, din iluzoriu, din moarte presupune drumul către sine, către „centru“, către realitatea absolută. Iar obstacolele, primejdiile și luptele pe care le implică acest drum sunt pentru fiecare dintre noi o „încercare labirintică“.

#### **Bibliografie:**

- Alui Gheorghe, Adrian, *Tinerețe fără bătrânețe și sentimentul tragic al timpului*, Piatra-Neamț, Ed. „Conta“, 2004
- Artress, Lauren, *Walking a Sacred Path – Rediscovering the labyrinth as a Spiritual Practice*, New York, Riverhead Books, 2006
- Benga, Grațiela, *Traversarea cercului – Centralitate, inițiere, mit în opera lui Mircea Eliade*, Timișoara, Ed. „Hestia“
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri* (trad. rom.), București, Ed. „Artemis“, f.a.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului* (trad. rom.), București, Editura „Univers Enciclopedic“, 2000
- Eliade, Mircea, *Împotriva deznădejzii – Publicistica exilului*, București, Ed. „Humanitas“, 1992
- Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului – Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet* (trad. rom.), București, Ed. „Humanitas“, 2007
- Eliade, Mircea, *Oceanografie*, București, Ed. „Humanitas“, 2003
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri*, București, Ed. „Vox“, 2007
- Grau, Cristina, *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1989
- Marino, Adrian, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1990

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Strochi, Lucian, *Introducere în fantastic. Dimensiuni ale fantasticului în proza lui Mircea Eliade*, Iași, Ed. Universitas XXI, 2003

- Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, București, Ed. „Vremea“, 2005
- Ruști, Doina, *Ieșirea din timpul individual în viziunea lui Mircea Eliade*, în „Viața românească“, București, 2001, iulie-august, nr. 7 – 8
- Strochi, Lucian, *Introducere în fantastic. Dimensiuni ale fantasticului în proza lui Mircea Eliade*, Iași, Ed. Universitas XXI, 2003
- Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, București, Ed. Academiei RSR, 1987