

TREPTE ALE INIȚIERII EROTICE

la

MIHAI EMINESCU ȘI MIRCEA ELIADE

(fragment)

"Mă apropiam de Eminescu ca indianist. Nu discutam «influențele » și «resursele» sale. Încercam să stabilesc o paralelă între două «sisteme paradoxale» : pesimismul filosofic al lui Eminescu și extraordinara lui «prezență» în concretul istoric românesc".(1)

Mircea Eliade vedea în M. Eminescu "cel mai cultivat poet al secolului, singurul care poate fi alăturat lui Goethe". Pe cei doi îi apropie și disponibilitățile intelectuale, " o minte enciclopedică înclinată spre sinteze personale"(2). Studiile de istorie antică, de istoria filosofiei, de filosofie generală, de drept și economie politică, de filologie și câte altele, i-au fost de o reală utilitate- și nu numai pentru cultura generală, necesară împlinirii unui profil complet de intelectual. În filosofie l-a descoperit pe Platon, dar mai ales pe Kant și Schopenhauer, cu ajutorul cărora se eliberează genialitatea lui născândă. În literatură s-a orientat în primul rând spre Shakespeare, pe care romanticii germani ca Tieck și A.W. Schlegel îl traduseră și-l exaltaseră. Adâncește marile valori universale, pe indieni, pe greci, pe germani, cărțile fundamentale ale lumii:"O personalitate care traduce pe Kant și citește «Upanișadele » ...creatorul naționalismului poetic românesc"(3).

Natura și dragostea sunt două mari teme poetice existând din cele mai vechi timpuri, cultivate îndeosebi în epoca romantismului.

În spirit romantic, Eminescu abordează tema iubirii dintr-o dublă ipostază. Prima este aceea a iubirii imposibile, a incompatibilității dintre ființa comună și geniul creator. A doua ipostază o reprezintă iubirea pur spiritualizată, evocată sau invocată prin amintire ori vis. Absența femeii (căutată, moartă, pierdută, interzisă, așteptată) este o condiție de i-realizare a imaginii ei , de transformare a imaginii în "icoană".

În continuarea direcției prozei românești, inaugurată de M. Eminescu (prin *Sărmanul Dionis*), M.Eliade, conform filosofiei buddhiste, abordează tema iubirii - o iubire spiritualizată prin care se reface armonia cosmică : cuvintele lui Hildegard (*La Țigănci*)"Toți visăm, așa începe ca într-un vis", exprimă, plecând de la concepția romantică a realității ca vis și a morții ca realitate, ideea dragostei ca pe singura cale de trăire a Absolutului, în sensul că, dacă Gavrilescu nu a putut reuși acest lucru prin artă, Hildegard este aceea care-i salvează spiritul în imaginea simbolică a iubirii.

Miturile arhaice ale cosmogoniei și creației, visul magic al ieșirii fabuloase din timp sunt dezvoltate într-o țesătură narativă abil construită, în care întâmplările obișnuite se amestecă firesc cu situațiile fantastice. În creațiile

Domnișoara Cristina, Șarpele, Secretul doctorului Honigberger, Nopti la Serampore sunt dezvoltate mituri autohtone.

În *Șarpele*, un grup de vilegiaturiști participă la o practică magică. Prin exorcizarea șarpelui de către enigmaticul Andronic, eroii trăiesc sub efectul unei vrăji malefice, "o infinită voluptate, amestecată cu teroarea morții". Aici recunoaștem unul din motivele mitului cosmogonic românesc reprezentat de apele primordiale generatoare, frecvent ilustrat în literatura indiană, cufundarea în ape având un sens mitic profund- cunoașterea naturii lui Dumnezeu.

Acest motiv, împreună cu cel al insulei erotice apare și în *Cezara eminesciană*.

Insula lui Euthanasius este apropiată insulelor transcendente indiene Svetadvipa ("*dvipa*" însemnând în limba sancrită "insulă") și Sukhavai din legenda hindusă și lacului Anovatapa în cea buddhistă (Amita Bhowe). În această insulă întâlnim elemente paradisiace: cele patru izvoare care sunt o reminescentă a celor patru fluvii ale Raiului (*Facerea*,2,10), vegetația luxuriantă din insula mică este o replică a "grădinii" din mijlocului Paradisului.(4) Insula lui Euthanasius, cu structura ei de cercuri concentrice (peștera din insulă aflată în mijlocul lacului de pe insula din mijlocul mării) este un evident centru al lumii, reeditând, prin topografia sa (râurile care se varsă în lac) și prin întreaga-i înfățișare, Paradisul. Un Paradis interzis privirilor, căci, din afară, insula lui Euthanasius nu este decât un grup de stânci sterpe, prin care poate trece numai cel chemat- purificat prin somn (ca Ieronim), purificat prin scufundarea în apele mării (ca Cezara), dar oricum desprins și dezbrăcat de straiile convenționale ale existenței sale sociale(5). Insula nu are un rol întâmplător în istoria pasiunii lui Ieronim și a Cezarei, ea reprezentând adevăratul centru al povestirii datorită faptului că, nu numai că face posibilă întâlnirea finală între îndrăgostiți, dar mai ales pentru că magia insulei, ea singură, rezolvă drama personajelor. Ieronim nu izbutește să se îndrăgostescă de Cezara decât după ce o contemplă, pe malul lacului din insulă. Nuditatea acesteia nu are nimic licențios; ea păstrează, în proza lui Eminescu, sensul original, metafizic de "dezbrăcare de orice formă" reântoarcerea la primordial, la preformal. De "această" Cezara se îndrăgostește Ieronim. Repetatele lor întâlniri în "cetate", cu toată pasiunea dezlănțuită a fecioarei, nu izbutiseră să topească rezerva, placiditatea, melancolica șovăire a lui Ieronim. "Insula", însă, participă la o geografie mitică, nu reală. Aici, Ieronim regăsește starea edenică. "Adesea, în nopțile calde se culca gol pe malurile lacului, acoperit numai cu o pânză, de in, și atunci natura întreagă, murmurul izvoarelor albe, vuirea mării, măreția nopții, îl aducea într-un somn atât de tare și fericit, în care trăia doar ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorință". Beatitudinea adamică a lui Ieronim se repudiază voința schopenhaueriană de a trăi prin confuzie cu natura în ipostază de apă, se completează cu ivirea Evei-Cezarei, o Venus, emanație a apelor feminine. Un alt ciclu al erosului simbolic transformă însă înotul ei într-o cuplare cu Oceanul (masculin) Eminescu închipuind o apă bivalentă, înzestrată cu magnetismul dorinței: "Când piciorul ei etingea marea, când simțea apele mângâindu-i corpul, surâsul său devenea iar nervos și sălbatec, cu toată copilăria ei; în luptă cu

oceanul bătrân, ea se simțea reântinerind (...)și se lăsa îmbrățișării zgomotoate a oceanului (...) tologindu-se voluptos de patul de valuri".(6) Apa vie, apa vieții se prezintă ca un simbol cosmogonic. Ea este o poartă a veșniciei tocmai pentru că purifică, vindecă și întinerește. Pe lângă virtutea purificatoare, apa mai are și o putere soteriologică. Inversiunea este regeneratoare, este un fel de renaștere, în sensul că plasează ființa într-o stare nouă (...).(7)

Insula lui Euthanasius este un tărâm paradisiac în care beatitudinea vieții adamice nu o exclude pe cea a "morții frumoase"; și una și alta, sunt stări în care condiția umană – drama, durerea, devenirea – a fost suspendată. Euthanasius își închipuie cea mai lină dintre morți, aceea acvatică (apa, la Eminescu, este materia extincției integrând ființa în circuitul universal al elementelor) și mioritică, în scrisoarea către Ieronim lăsată în peșteră: "Mă voi așeza sub cascada unui pârâu, liane și flori de apă să înconjoare cu vegetația lor trupul meu și să-mi streșesc părul și barba cu firele lor și în palmele-mi întoarse spre izvorul extrem al vieții... Râul curgând în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu îngerul naturii: dar să mă ferească de putreziciune." (8) Insula lui Euthanasius este transcendentală, participă la realitatea absolută, diferită de restul creației stăpânite de legile devenirii și ale morții: cadavrul lui Euthanasius nu se descompune, iar dragostea lui Ieronim și a Cezarei nu este o "experiență", ci o "stare", adică, reduși la arhetipuri ei se pot cunoaște fără să "devină". Este vorba de o reintegrare în arhetip, de abolire a experienței umane; reîntoarcerea la starea adamică de dinaintea căderii, care nu vor cunoște "experiența", nu vor avea "istorie [...]".

Întocmai cum în mijlocul apelor amorfe insula simbolizează Creația, *forma*, tot așa, în mijlocul lumii în eternă devenire, în oceanul de forme trecătoare ale Cosmosului, insula transcendentă simbolizează realitatea absolută, paradisiacă.(9)

Nuditatea descoperită de Cezara și Ieronim în insulă este o stare ambiguă, de viață plenară și de moarte simbolică. Cei doi tineri au depășit condiția umană pătrunzând într-o zonă sacră, adică "reală", spre deosebire de spațiul înconjurător, "profan", măcinat de veșnica devenire și surpat de iluzii, durere și zădărnicii.

Aceeași insulă apare și în *Șarpele*. Ea este un tărâm transcendent, simbol al realității absolute, de fapt echivalentă Paradisului. Șarpele constituie un simbol mitologic central, foarte răspândit, reprezentând, pe de o parte, inteligența ispititoare, viclenia (episodul fructului oprit din Biblie), dar, pe de altă parte înțelepciunea, puterea creatoare, timpul și forțele naturale sau supranaturale. Influența poate fi ostilă sau binevoitoare, legată uneori și de venin. "Șarpele poate fi socotit un arhetip al ambivalenței specifice tuturor simbolurilor fundamentale și o ilustrare vie a anulării sau contopirii contrariilor în gândire arhaică" arată Ivan Evseev(10).

Insulele magice indiene sunt simboluri ale nemuririi, iar o condiție de acces la ele este magia (pe care Andronic o împlinește). Magia constituie elementul care determină inversarea tuturor valorilor umane, oficiantul participând, în timpul și după îndeplinirea actului sacrificial, la o altă realitate,

transcendentă față de condiția umană, inaccesibilă profanilor. Prin părăsirea relativului se accede în Absolut.

Mircea Eliade creează universuri paralele, însă acestea nu sunt simultane în timp, ci succesive. Apariția lor face posibilă translația imaginară de la concret la fantastic, adică de la profan la sacru, pentru a se da impresia de întoarcere la origini. În romanul *Șarpele* pot fi urmărite aceste universuri paralele. Acțiunea operei debutează în realitatea cea mai banală și profană. Se instaurează, mai întâi, un univers mundan, care se va dovedi inconsistent datorită "izbucnirii" sacrului, adică a celuilalt univers, fantastic și paralel. Primul semn al manifestării sacrului îl constituie apariția lui Andronic. Andronic este un "străin". Prin urmare, un personaj misterios, deși se comportă deocamdată normal față de ceilalți fără a trezi suspiciuni. Din acest punct, sacru începe să avanseze din ce în ce mai mult pe primul plan: jocuri de inițiere, confuzii și echivoci, narațiuni fabuloase, apariția imaginară a șarpelui fantastic, până când participanții la acest scenariu mitic ajung să fie dominați, în idei și comportare, de atmosfera stranie, mitică a mitului literar nou creat. Ei sunt cufundați în fantastic și în sacru. Asistăm la un proces treptat de depersonalizare: eroii nu mai sunt capabili de inițiative individuale, gesturile lor fiind comandate, inspirate. Ceea ce interesează nu este imediatul întâmplător, chipul personajelor, exprimarea frumoasă, ci simbolică narațiunii, adică actul în sine. Andronic și Ana, în roman sunt singurii care reușesc să treacă printr-o serie întreagă de probe de inițiere, ajungând pe o insulă tainică (insula fericitorilor, a lui Euthanasius), fără nici o îmbrăcămintă, cu alte cuvinte fără nici un semn despre existența lor concretă din primul plan, profan, rămas în urmă. Insula prezintă un "fragment cosmic", un spațiu original înzestrat cu toate forțele creatoare. Andronic și Ana refac, prin itinerariul lor inițiativ, modelul exemplar al cuplului primordial. Romanul *Șarpele* ar fi, după Mircea Eliade, comparabil cântecelor sacre la înscăunarea șefilor de trib. Căci, așa cum cântecele respective au rostul să întemeieze pe un timp nou (sacru, abolindu-l pe cel profan), și cuplul Andronic-Ana se arată pregătit, prin joc ritualic să înceapă o nouă existență(11).

Dacă în *Șarpele* și *Cezara* se dezvoltă o iubire împlinită, în prozele *Maitreyi*, de M. Eliade și *Sărmanul Dionis*, de M. Eminescu, iubirea este spiritualizată, văzută ca pe o cale de acces spre Absolut. "Spiritualitatea indiană a fost obsedată de «Absolut». Or, oricare ar fi modalitatea de a concepe Absolutul, el nu poate fi văzut altfel decât ca o depășire a contrariilor și a polarităților".

Pentru ambele personaje – Allan, respectiv Dionis – experiențele trăite reprezintă trepte ale inițierii erotice. Dacă pentru Dionis această inițiere se săvârșește prin practici ezoterice, cu ajutorul cărții lui Zoroastru, pentru Allan inițierea se face din perspectiva filosofiei buddhiste (a profanului în sacru).

În prima etapă Dionis își asumă universul cărților ca formă a spiritualizării absolute. Convins că timpul și spațiul (kantienele forme pure apriorice ale intuiției sensibile) sunt strict subiective, iar cauzalitatea (singura categorie păstrată de Dionis – în spirit schopenhauerian – din lunga serie a categoriilor kantiene) acționează simultan la nivel noumenal și *pare* doar a

acționa consecutiv pentru percepția noastră modelată temporal, Dions știe că "în faptă lumea-i visul sufletului nostru". Și dacă am găsi un procedeu de a re-programa, conștient și voit, "visul sufletului nostru", am putea modifica, după dorință, cadrul spațio-temporal al acestui vis și am putea schimba "această ordine a realității" cu o alta, pe care n-o simțim străină și ostilă. Și Dionis, ultimul avatar al magului Zoroastru, găsește (ca o moștenire legitimă a prototipului), acest procedeu, care este magia.(12)

Această etapă este asemănătoare din punct de vedere structural cu prima treaptă de inițiere a lui Allan, unde Maitreyi îi dezvăluie tânărului occidental limita relativă a convingerilor europeanului despre ce ar implica manifestarea dragostei. Iubirea este cunoscută mistic, ca o beatitudine (*ananda*), conform spiritualității indiene. Nepotrivirea de rasă, mentalitate, tradiții dintre un european și o asiatică face ca dragostea lor să rămână neîmplinită. Cu toate acestea, iubirea, ca un simbol al unității, învinge dincolo de prejudecăți.

A doua treaptă a lui Dionis este cea onirică. Visul este condiția transcenderii în universul fanteziei. După ce deschide cartea astrologică, face un semn magic și se trezește în alt veac, în vremea lui Alexandru cel Bun, sub chipul călugărului Dan. Ambiguizarea temporală și spațială va fi preluată de Eliade și prefațată în nuvela *La țigănci*. Episodul este o adevărată "poveste" fantastică sub semnul oniricului și chemată a ilustra teza posibilei atemporalizării și a dez – mărginirii (tema comună cu Eliade ilustrată în nuvelele: *Pe strada Mântuleasa*, *La țigănci*, *Noaptea la Serampore* etc.). "El – ce îmbrăcăminte ciudată! O rasă de șiac, un comanac greu... în mâna lui cartea astrologică. Și ce cunoscute-i păreau toate! El nu mai era el. I se părea atât de firesc că s-a trezit în această lume. Știa sigur că venise în câmp ca să citească, că citind adormise."

În aceste momente cheie, visul dă contur unei realități fantastice. Raportul dintre cele două "lumii" se răstoarnă, "semnele" se schimbă, realitatea fantastică se substituie celei realist – originare atrăgând după ea inversarea cronologiei timpului. Trecutul (adică realitatea fantastică) revendică drepturile prezentului (adică ale realității-realitate), tratându-l pe acesta ca pe o realitate viitoare prefigurată de vis. "Călugărul Dan se visase mirean cu numele Dionis... pare că se făcuse în alte vremi, între alți oameni". Dionis (Dan) însuși, cu uimită încântare confirmă justetea indubitabilă a celor spuse de Riven (Ruben), în legătură cu știința egipteană a "metempsicozei": "... Bine zici cum că sufletul nostru este timpul și spațiul cel nemărginit și nu se lipsește decât varga magică de a ne transpune în orice punct al lor am voi. Trăiesc sub domnia lui Alexandru Vodă și-am fost tras de o mână în vremi ascunse în viitorul sufletului meu".

Pentru Allan, etapa următoare este cea a iubirii ca armonie cosmică. Panteismul indian potrivit căruia pomii, ca toate ființele, au suflet, pleacă de la principiul analogiei dintre plante, animale și oameni, transformat în omologic. Chabu, sora mai mică a Maitreyiei îi povestește lui Allan cum în fiecare zi dă pomilor turtă și prăjituri. Gesturile copilei trebuie interpretate simbolic: pomul este, de fapt, o hierofanie. Tânăra vede în imaginea lui semnul sacru. Astfel se explică gesturile și dragostea sa.

Urmărind traiectoria capricioasă a evoluției sentimentul erotic, de la manifestarea echivocă până la dezlănțuirea pătimașă de care sunt stăpâniți protagoniștii, putem observa comportamentul lor în care alternează luciditatea și tulburarea, gesturi tandre, izbucniri neașteptate, indiscreții abil camuflate. O dată declanșată dragostea, povestea capătă o fluentă delirantă. Povestea iubirii celor doi continuă, într-o nouă etapă, cea a logodnei secrete săvârșită în natura exotica a Bengalului, cu solemnitatea și incantația vechilor poeme indice. Ceremonia logodnei este descrisă în imagini artistice condensate mitic și metaforic, după un ritual specific indian. Evocarea pământului se face pentru că zeita mamă reprezintă protecție și fertilitate, necesare căsătoriei ce rostuieste ființa, reintegrând-o circuitului chtonian al elementelor primordiale: apa, focul, pământul și lemnul, într-un complementaritate simbolică a cosmicului, pentru că dacă Maitreyi aparține pământului, imperativ Allan este dar al cerului (*ying* și *yang*, *animus* și *anima*, unitate a contrariilor, armonie universală). Inelul, reprezentând cei doi șerpi înțelepți ai casei, închide în el destinul celor doi tineri și are o funcție ritualică suplimentară – anularea Karmei negative: "Mă leg pe tine, pământule că eu voi fi a lui Allan, și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepti tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venire, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui pentru mine. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupra-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minți, maica mea. Dacă mă simți aproape, cum te simt eu acum, cu mâna și cu inelul, întărește-mă să-l iubesc totdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață de rod și de joc să-i dau. Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor ce cresc din tine. Să fie îmbrățișarea noastră ca cea dintâi zi a *monsoon*-ului. Ploaia să fie sărutul nostru Și cum tu niciodată nu obosești, maica mea, tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care Cerul l-a născut departe, și tu, maică, mi l-ai adus aproape."

Ultima treaptă a inițierii erotice presupune o dublă convertire – a lui Allan în mistica buddhistă, a Maitreyiei în spiritulitatea europeană. Metafizica iubirii se cristalizează într-o formă de senzualitate purificatoare.

Dionis însă, favorizat în egală măsură de predispoziția accentuată spre visare halucinatorie și de "cadrul fizic" al momentului (noaptea, cu peisajul ei selenar, de o stranie, înfricoșătoare fantasticitate) își continuă experiența. "Individualizat" într-un asemenea chip, "archaeus"-ul lui Dionis din perspectivă existențială, dezvoltă tema complexului identității originare, iar din unghi fantastic se sublimază în tema umbrei, expresie a "dublului" eului uman, adică a eului metafizic.

Spre deosebire de ceea ce se petrece în momentul când Dionis alunecă în transa onirică pentru a-și asuma epoca lui Alexandru cel Bun, de data aceasta actul inițierii stă sub semnul unui riguros demers conștientizant. Elementul halucinator este înlocuit de efortul instruirii lucide, efort a cărui finalitate constă în cunoașterea și împlinirea "formulei". Prin repetarea formulelor magice, formule bazate pe pitagoreica cifră 7 (simbol al genezei universale), gândirea își însușește ritmurile și puterea gândirii demiurgice, intrând în posesiunea cifrului

sacru al lumilor. Formula magică e cea care a prezidat creațiunea și care susține și acum, dincolo de aparentele schimbări temporale și spațiale, structura stabilă a universului.(13)

Iubirea ca resort al aspirației spre transcendentalismul paradisiac este prețul pactului încheiat de Dionis cu diavolul. Faptul se încadrează perfect în idealitatea romantică sub semnul căreia se structurează, pe una din direcțiile ei dominante, filosofia erosului la Eminescu.

Regăsindu-și esența eternă în propria sa umbră, Dionis îi restituie acesteia conștiința limitării sale în corp, deci și în timp, primind în schimb nu eternitatea, ci conștiința eternității. Instruit de Ruben (ipostază luciferică), Dan continuă aventura lui Dionis, smulgându-se oricărui timp istoric. Schimbându-și natura trecătoare, de avatar, cu umbra sa (care e prototipul, "omul veșnic"), luând cu el umbra veșnică a iubitei sale, Maria, pleacă pe lună, abandonând timpul istoric și recuperând timpul cosmic ("Greierii răgușit cântau ca orologii aruncate în iarbă"). Sătul de peregrinările prin timp, Dan-Dionis se reintegrează astfel (în cuplul sacru, alături de Maria) patriei sale cosmice selenare și, ajuns în centrul de vis al universului, el populează vidul cosmic cu o arhitectură gigantică, proiecție a gândirii sale libere. E o gândire straniu înfăptuită de îngeri, în chiar clipa articulării ei, existența pe lună vădind, ca lege cosmică, armonia prestabilită. Și totuși, gândirea nu pare să fi atins limita ultimă a libertății sale. În vis, Dan e obsedat de imaginea templului lui Dumnezeu, spațiu interzis și inaccesibil, marcat de oghiul roșu triumfiular și de semnele roșii ale unui ininteligibil "proverb arab". Înfațișarea lui Dumnezeu rămâne însă ascunsă, ca o absență în inima lumilor; ea poate fi trăită în credință (așa cum face Maria), dar nu poate fi realizată de gândire, așa cum încearcă zadarnic Dan. Și, încercând să înfrângă această ultimă limită a gândului, Dan e tentat să se substituie zeului invizibil, repetând în gând, rebeliunea lui Satan (14).

Parțiala identitate cu Divinitatea presupune refacerea armoniei cosmice ca stare ontologică. Pentru că este doar un vis romantic se manifestă doar "realitatea ficțiunii" astfel încât personajul transgresează spații paralele identificabile ulterior în tehnica narativă a prozei lui Eliade.

Dubla ipostază a epilogului indică, pe de o parte, atitudinea romantică a scriitorului care-și proiectează cuplul erotic într-un Eden chthonian, iar pe de altă parte, anticipă proza modernă interbelică în care finalul deschis implică o varietate de interpretări ca și în romanul *Maitreyi*, unde se relativizează planurile narrative din perspectiva unui "eu" ce vine permanent cu altă semnificație a gestului, a vestimentației, a unui eveniment, asigurând astfel autenticitatea textului.

1. Mircea Eliade, *Cuvânt înainte* la vol. *Despre Eminescu și Hasdeu*, Editura Junimea, Iași, 1987, p.IX

2. Ibidem, p. X

3. Ibidem, p.VIII

4. Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Editura Fundațiilor Regale, București, 1943, p. 138

5. Conf. Ioana M. Petrescu, Eminescu. *Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Minerva, București, 1978, cap. *Iubirea*, p. 161
6. Elena Tacciu, *Eminescu. Poezia elementelor*, Editura Cartea românească, București, 1978, cap. *Apa*, p.158-161
7. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.I., Editura Artemis, 1994, p.107
8. Elena Tacciu, *op cit.*, p.136
9. Mircea Eliade, *op. cit*, p. 14
10. Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, apud Mircea Itu, *Indianismul lui Eliade*, Editura "Orientul Latin", Brașov, 1991, p.24
11. Petru Ursache, *Camera Sambo. Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi S.R.L., București, 1993, cap. *Hermetica literară*, p.125-126
12. Ioana M. Petrescu, *op.cit.*, cap. *Magia*, p. 133 -134
13. Ibidem, p.134
14. Ibidem, p.135

Bibliografie:

1. Elena Tacciu, *Eminescu. Poezia elementelor*, Editura Cartea românească, București,1978
2. Petru Ursache, *Camera Sambo. Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi S.R.L., București, 1993
3. Ioana M. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmogonice și viziune poetică*, Editura Minerva, București,1978
4. Mircea Itu, *Indianismul lui Eliade*, Editura Orientul Latin, Brașov,1997
5. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, 1994
6. Mihai Eminescu, *Proză literară*, Editura Facla, Timișoara, 1987
7. Mircea Eliade, *Maitreyi*, Editura Minerva, București, 1991