

## M o n i c a B O R Ş

Universitatea "Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte  
 "Lucian Blaga" University from Sibiu, Faculty of Letters and Arts

## În căutarea numelui pierdut

*The Quest for the Lost Name*

The etymology of the characters' names in the novella *Inside Dionis' Courtyard* is organized around the Orphic myth (Eliade writes in his diary about the myth's inversion). Observing the dialectics of the sacred (hierophany/occultation), the name sought by the amnesiac poet Adrian, a simple, manifest, phanic, transparent name, camouflages itself and becomes unrecognizable. (Accordingly happens with the message with which the anamnestic name is assimilated).

**Keywords:** archaetypal names, phanic speech, Orphic message, "semiotical unaccomplishment", amnesia, occultation

**Institution's address:** Bv. Victoriei nr.5-7, Sibiu, 550024, România, tel. +40-(269) 21.55.56,  
 fax: +40-(269) 21.27.07, e-mail: [litere@ulbsibiu.ro](mailto:litere@ulbsibiu.ro)

**Personal e-mail:** [cristinamonibors@yahoo.com](mailto:cristinamonibors@yahoo.com)

Eliade avertizează asupra „simbolismului” de bază al nuvelei<sup>1</sup> – inversiunea mitului orfic (femeia, Leana este cea care coboară și îl scoate pe Adrian din infern, adică din „pierderea de sine”, amnezie, alienare)–și a răsturnării „ierarhiei”: Adrian este singurul care a înțeles sensul mitului orfic, anume că Orfeu nu se adresa elitelor, ci oamenilor de rând, pentru a obține mutația” fără de care lumea e sortită auto-destrucției”. De aceea, Poezia are o valoare politică; Adrian își încredințează mesajul Leanei care îl „cântă” în cârciumi și grădini de vară, ceea ce amintește de un motiv gnostic, inactivitatea bărbatului. În acest sens, Eliade apropia nuvela de filmul lui Bergman, *The Magician*, unde Profetul (= „Simion Magul”) e mut și se „exprimă” prin soția sa (=Elena). Adrian reeditează soarta lui Orfeu sfârțecat de bacchante, moartea lui fiind legată de o femeie („Îngerul Mortii”). Indirect, amnezia i-a fost provocată de Leana (pentru a nu o face să aștepte i-a spus șoferului să se grăbească, determinând accidentul), dar și de faptul că, *privind înapoi* (s.n.), a văzut că șoferul murise.

Eliade precizează de la început sursa gnostică a temelor și metaforelor gnostice din nuvelă, deși, în tratatele sale de istorie a religiilor<sup>2</sup>, arată că aproape toate temele mitologice și escatologice întrebuițate de autorii gnostici sunt anterioare gnosticismului *stricto sensu*, contribuția acestui curent fiind în reinterpretarea îndrăzneță și pesimistă a unor mituri și idei. Amnezia (sau uitarea propriei identități), somnul, captivitatea, căderea, nostalgia după țara pierdută sunt simboluri și imagini specific gnostice, deși nu sunt creația maștrilor gnozei; unele dintre ele au o istorie, chiar o preistorie venerabilă. Odată scufundat în Materie (=Viața), sufletul își uită propria identitate, „centrul”, „ființa

eternă”. Dumnezeu dispune ca un Trimis să-l trezească, să-și recâștige conștiința de sine (mitul „Salvatorului salvat”). Trimisul, mesagerul este, aici, Leana („mesagerul e trimis întotdeauna de *altcineva.*”); rolul mesagerului nu este de a mântui, ci de a-l trezi pe poetul amnezic: „Mesagerul te *trezește* numai, te pregătește să descifrezi sensul *personal* al revelației care este pe cale să ți se facă...”<sup>3</sup>. Asemeni lui Simion Magul care, împreună cu Elena (întruchipare a Înțelepciunii coborâte din cer, *Ennoia*) colindând drumurile predică mesajul gnostic, Adrian și Leana, ca niște „profeți itineranți” comunică noroadelor o nouă învățătură, îmblânzindu-le prin verb și poezie<sup>4</sup>.

Eliade ne înfățișează un Orfeu care și-a uitat misiunea, un Salvator amnezic ca toți avataarii lui din narațiunile eliadești, amnezic provocată printr-o delăsare progresivă a eroului<sup>5</sup>: „Am înțeles de la început, dar m-am prefăcut că nu înțeleg. Și a intervenit, ca de obicei, la început un lapsus, apoi altul, apoi amnezia”<sup>6</sup>. Există, de altfel, o recurență a tipologiei artistului, de la cel care vede altfel (Egor din *Domnișoara Christina*) la artistul ratat, salvat în ultimă instanță prin intervenția mesagerului divin.

I.P. Culianu vedea în analiza acestei nuvele revelația artei poetice a lui Eliade și a elementelor de „camuflaj” ale mistagogiei sale literare, fiind concepută ca o „ilustrare a câtorva posibilități de a propovădui mesajul «orfic», de a scruta impactul lui asupra lumii, ca și contactul mesagerului cu structurile societății umane”<sup>7</sup>. Proza de după 1966 se pretează unei analize a mitului „ca funcție a decalajului”. În mitul „pe care (Eliade – n.n.) îl creează, nu acela pe care îl discută ca istoric al religiilor, „partenerul cu mentalitate logică (Dumitrescu, Albini – n.n.) e manipulat de acela care, ilogic fiind (Fărâma, Adrian –n.n.), nu răspunde criteriilor interpretării lui. Mitul se naște din incoerența dintre



mesaj și raționalitatea hermeneutului, care nu vrea să admită posibilitatea incoerenței<sup>78</sup>. Așa se întâmplă în nuvelă: Adrian poetul bolnav și cu un discurs de un idealism obscur, și plutocratul Orlando, sănătos, rațional, care nu crede în coincidențe, ci caută mesajul ascuns al discursului lui Adrian.

**Leana**, mesagerul care transmite („împrăștie”) cântecele zeului, ale lui Dionis; unul dintre numeroșii avatari ai artistului eliadesc, artist care ispășește o vină tragică („pentru păcatele mele mi-a fost dat să cânt prin cârciumi<sup>79</sup>”) sub un nume de împrumut („nu mă cheamă așa. Pentru păcatele mele am ajuns să cânt prin cârciumi și oamenii îmi spun Leana. Dar eu n-am fost făcută pentru asta.”<sup>80</sup>). La fel ca Marina din *Pe strada Mântuleasa* deține secretul timpului: are mereu aceeași vârstă –cam douăzeci și cinci de ani.

Periodic dispare, cu o expresie frecventă a eroilor eliadești „se dă la fund”, amintind de ocultarea zeului la curțile cărora toți vor trăi „beatitudinea fără nume”. Asemeni lui Dionysos, zeul care se arată dintr-o dată și dispare apoi în chip misterios, cunoscând epifanii și ocultări periodice, Leana dispare din această mitogeografie terestră, ca apoi să reapară la o cârciumă modestă. „Dispariție», «ocultare» sunt expresii mitologice ale coborării în Infern, deci ale «morții»” scrie Eliade în *Istoria credințelor*...<sup>81</sup>. Ca urmare, catabasei miticului poet corespund disparițiile Leanei în căutarea amnezicului Adrian ale cărui mesaje le preia.

În fiecare tânărl melancolic și visător, Leana îl caută pe Adrian; acesta este motivul pentru care „sta de vorbă cu cei care i se păreau ei interesanți și numai cu ei”, și zâmbește într-un anume fel, încât „cine nu i-a văzut *acel* zîmbet, n-o cunoaște pe Leana”<sup>82</sup>, moment de transfigurare care revelă ființa acestei făpturi de lumină (gr. *belâne* „torță”, „făclie”); la nivelul grafematic semnele atrag atenția lectorului prin subliniere: *numai*, *acel*. În plus, actul de a bea din paharul tânărului reface ritualul mistic dionisiac, libațiunea, reamintind substanța euharistică a vinului<sup>83</sup>. Într-o astfel de interpretare, numele personajului feminin poate fi pus în relație cu o sârbătoare dionisiacă (în dialogul platonician, Cratylos, Socrate explică numele lui Dionysos ca *ho didoûs tôn oîmos, cel care dă vinul*<sup>84</sup>), Lenaion, Leneienele; Heraclit precizează despre cuvântul „Lenai” și verbul „a îndeplini Lenai” se foloseau ca echivalent pentru „baccante” și „a bacantiza”<sup>85</sup>.

Leana dă glas unor vechi cântece doar la cârciumele modeste; când cântecul a devenit cunoscut, adică „un mister popularizat”<sup>86</sup> ea refuză să-l mai cânte. Vehicule ale mesajului sacru, cântecele Leanei se adresează oamenilor de rând care trăiesc fără gândul salvării, amnezici<sup>87</sup>; cântecele ei declanșează anamneza platoniciană (doctrină împrumutată din tradiția „orfico”-pitagoreică<sup>88</sup>) în mințile oamenilor care se trezesc, dobândesc acces la concepte, își revelează „realitatea, perenitatea și fertilitatea esențelor”, așa cum credea Dan Botta (v. *Memoriile* lui Eliade).

Aceste cântece și balade vetuste și „melodii arhaice”, Leana le interpretează recreându-le „*le crea din nou*, le cânta așa cum trebuiau cântate ca să ne placă nouă, tinerii de pe atunci, după război”<sup>89</sup>. Citatul, în care observăm sublinierea grafemelor aduce în discuție cel puțin trei lucruri: 1. orice reproducere înseamnă repetarea actului de creație, că în fiecare repetiție se vede actul original (v. B. Croce). 2. cântecele Leanei – mesaje esoterice – pornesc de la versuri străvechi ale căror semnificații sunt adaptate experienței estetice a omului modern<sup>90</sup> pentru a asigura receptarea mesajului; 3. fabricarea automată și exterioară a „inspirației populare”, prin copierea motivelor folclorice și reproducerea ritmului poeziei populare duce la un lamentabil eșec, despre care Eliade avertiza în articolul *Teme folklorice și creație artistică* (acestea fiind expresii perfecte ale unei anumite forme de viață colective, forme moarte, nu mai pot servi ca izvor de inspirație, nu mai pot fi teme pentru alte realizări artistice. Pentru a crea în stilul Mioriței și nu pentru a o paștuși „trebuie să treci dincolo de formele poeziei populare, să cauți și să te adăpi de la izvorul din care s-a născut Miorița”<sup>91</sup>, tehnică poetică pe care o reușește Dan Botta în *Cantilenă*. În acest sens, Eliade și reproduce în nuvelă – dar și în romanul *Întoarcerea din rai* – un fragment din această capodoperă, rescriere ermetizată a baladei populare, prin trecerea dincolo de forma ei, la izvorul care a creat-o. „Interpretarea” folclorului este, în opinia lui Eliade, o operație sterilă și frivolă, ca și căutarea de simboluri și eroi, deoarece în inspirația din temele populare nu are ce căuta originalitatea; artistul modern poate doar să aprofundeze aceste teme, regăsind izvorul irațional care le-a generat. Izvorul viu care alimentează producția folclorică este „*prezența fantastică*”, „o experiență irațională, alimentată veacuri de-a rândul de o anumită viață asociată”<sup>92</sup>. Ceea ce se imită din producția populară nu sunt formele, expresiile, realizările, ci tehnica și izvorul<sup>93</sup> – gestul, tehnica prin care au fost realizate aceste creații. Simpla desfășurare dramatică a unei legende populare actualizează fantasticul ei<sup>94</sup>. Eliade îndemna la crearea unei drame fantastice românești pornind de la teme folclorice ca priveghiul morților, jocurile de copii – considerate resturi din ceremonialele inițiatice și riturile agricole-, Noaptea Sfântului Andrei, solstițiul de vară, misterul topitorilor metalelor prețioase, teme care conduc către izvorul etern de creație, prezența fantastică<sup>95</sup>).

Mesajul orfic înseamnă retrăirea mitului; de aceea, „Leana își însoțește cântecul cu o poveste despre poetul iubit și căutat, iar această poveste este înregistrată și amplificată de memoria colectivă, de unde elitele o vor culege ca pe un nou mit”<sup>96</sup>.

**Văduva** este supranumele Leanei, îndoliata Euridice aflată în căutarea lui Adrian/Orfeu; ea acceptă să se îmbrace în negru, la cererea doctorului Visarion, care vrea să dezlege „misterul lui Adrian” sau „complexul Poetului”. În planul lumii de dincolo, poetul amnezic

interpretează „*la Vedova*, cu majusculă și încărcată de simbol, ca la Dante<sup>227</sup> ca simbol al bisericii romano-catolice (în textele grupării *Fedeli d'Amore* se întâlnește aluzia la o „văduvă care nu este văduvă”: „*Madonna Intelligenza*”<sup>228</sup>); de altfel, în acest plan toate supranumele sunt cu majusculă și încărcate de simbol (v. și Il Comandante, Sylvia), „fiind semne ale canalului comunicativ dintre dincoace și dincolo”<sup>29</sup>. Relația de sinonimie – creată prin intensiune – dintre prenume și supranume (Leana-Văduva-Îngerul Morții-Persephona; Adrian-Poetul-Îngerul Morții-Dionysos; asemănarea celor doi cu Îngerul Morții, prin oglindire înseamnă recuperarea stării de androginie) are funcție semnificativă; totuși posibilă echivalare a desemnatului cu mai multe semne, fără a se identifica demonstrează că prenumele sunt nonechivalente în procesul de desemnare<sup>30</sup>.

Celălalt supranume al Leanei este **Una** (Uni, zeița etruscă identică Junonei), menționată de Eliade în însemnarea din 30 noiembrie 1959 a *Jurnalului inedit*<sup>31</sup>. Dacă în *Întoarcerea din Rai* numele este o modalitate transparentă de redare a frumuseții și măreției unei zeiței, în nuvela *În curte la Dionis*, *Una*, „fata verde” „care-și ardică struna” este o imagine evidentă a lui Orfeu dând glas muzicii, „orficului tumult” și, implicit, mesajului criptic; *Una* este, de asemenea, numele tainic al Leanei, cunoscut doar de Adrian. Ea se arată celorlalți sub numele ei de împrumut „pentru păcatele mele”. În final, recunoașterea prin reflectare (Leana-Îngerul Morții, Adrian-Îngerul Morții) este anticipată de identificarea celor doi cu Orfeu în versurile menționate. Procesul de recunoaștere a celor doi s-a încheiat; *Una* este *Leana*, dar și o expresie a totalității, a stării paradisiace prin refacerea cuplului, a plenitudinii prin iubire<sup>32</sup>.

Dacă pe *Leana* o cunoaștem doar din povestirile a patru prieteni: *Hrisanti*, *Cladova*, *Mavrogheni* și *Bărăgan* (tehnică utilizată de Eliade în *Podul*), **Adrian**, în schimb, apare în al doilea plan al narațiunii, „un plan al aparențelor”<sup>33</sup>; *Narațiunea* are loc după întoarcerea lui Orfeu din *Infern*, așa cum avertizează *Leana*: „*Adrian, Măria-ta, să nu te mai uiți înapoi*, șopti apropiindu-și buzele de urechea lui. Să privești tot înaintea [...] Că dacă te mai uiți o dată înapoi, ne pierdem. Ne pierdem pentru totdeauna...”<sup>34</sup>. *Amnezia*, peregrinările sale prin hotelul-*infern* dau impresia că a murit (morții sunt cei care și-au pierdut memoria, în mitologia grecească, moartea fiind asimilată cu uitarea<sup>35</sup>); de fapt, întâlnirea cu *Leana*, „Îngerul păzitor” (o altă *Beatrice* având ca avatari pe *Ileana*, *Hildegard*, *Marina* care-și asumă rolul de Îngeri călăuzitori spre moarte) are loc în finalul nuvelei; tot parcursul *infernului* până la întâlnirea cu Îngerul Morții este al unuia „ce fără a fi murit” străbate „împărăția celor morți”. Etimologia Cuvântul românesc *înger* provenit din lat. *angelus*, cu semnificația „trimis, sol” împrumutat din greacă, *ángelos*, are o origine orientală și apare în legătură cu diferitele zeități ale

*infernului*, fiind considerat și protector al morților (acești soli apar și în religia babiloniană). În Vechiul Testament, cuvântul *ángelos* traduce ebraicul *mal'akb* „mesager”, dobândind, în perioada creștină, sensul special de „sol, trimis al lui Dumnezeu”.

Despre cithared, „profetul lui Dionysos” (zeul la curțile cărora oamenii vor cunoaște beatitudinea fără margini – v. *Dionysos sau beatitudinile regăsite*, din *Istoria credințelor...*) și cel care “n-a încetat să le dăruiască fidelilor săi noi epifanii, mesaje neprevăzute și speranțe escatologice”<sup>36</sup>, Eliade spunea că prestigiul său și episoadele importante din biografia sa amintesc de practicile șamanice<sup>37</sup>: vindecător, cântăreț, farmecă și stăpânește animalele sălbatice, coboară în *infern*, capul său servește de oracol. Cel care îmblânzește oamenii prin verb și poezie, simbolul și patronul unei mișcări inițiatice și populare, cunoscută sub numele de orfism<sup>38</sup> mișcare concomitent „populară” și seducând elitele, comportând „inițieri” și dispunând de „cărți” — îl apropie mai degrabă de tantrismul indian și de neodaoism<sup>39</sup>. În felul acesta devin limpezi celelalte „sensuri” „doar sugerate în nuvelă” și adăugate cunoscutului scenariu mitologic al lui Orfeu, sensuri care trebuie privite într-un context mitologic mult mai larg („poetul trebuie să ia în considerație și mitologiile șamaniste, siberiene, polineziene, amerindiene”); elementul „șamanic” este o constantă a mitului orfic: șamanii care au povestit coborârile lor extatice în *infern* sunt creatorii unei spectaculoase geografii a *infernului*<sup>40</sup>.

*Sabina Fânaru* leagă numele acestui personaj de un element arhetipal (ca și în cazul lui *Dionysos*, apariția lui fiind relaționată cu marea) căruia îi utilizează valențele de spațiu purificator. Din acest punct de vedere, *Adrian* trebuie pus în relație mai degrabă cu *Dionysos*, băutura fiind un atribut al acestuia, o cale de i-limitare a ființei. Orficii trebuiau să evite apa *Lethei*, căci sufletele lor nu se mai întrupează; structura ambivalentă a personajului, deopotrivă profet al lui *Apollo* și al lui *Dionysos* devine evidentă.

*Adrian* simte că de peste tot primește „semne” (paisprezece ocurențe ale cuvântului) care încearcă să-i declanșeze resorturile tainice ale memoriei<sup>41</sup>, pentru ca, la sfârșit, să se regăsească, sub *semnul* lui *Dionis*; în acest moment devine limpede posibilitatea recuperării beatitudinii primordiale prin doctrina orfică.

Există, deopotrivă, semne care se adresează lectorului: balul mascat, perechile de dansatori, oglinzile conotează moartea fiind simboluri recurente în proza lui Eliade (a se vedea în acest sens *Domnișoara Christina*, *Uniforme de general*).

*Adrian* ajunge la al douăzeci și unulea etaj „cifra creației ritualice, act de imitare a creației divine”<sup>42</sup> – deși hotelul are doar cinci etaje – cu ajutorul ascensorului, adevărat vehicul mitic, realizând coborârea / ascensiunea („Ori urcăm, ori coborâm... e același lucru. Pentru că ascensorul rămâne același”) spre spațiul și timpul sacre. „Asemeni avatarului său mitic, el coboară

în infernul stăpânit de teribilul Orlando, de unde este eliberat de mitica Euridice<sup>43</sup>; Într-o anagramă posibilă<sup>44</sup>, numele său sugerează „sufletul prins în capcana labirintică a Samsarei”, ieșirea din labirint fiind posibilă prin uniunea mistică realizată în final.

Nu în ultimul rând trebuie amintită trimiterea intertextuală la opera eminesciană; spre deosebire de Dan-Dionis, Adrian refuză pactul faustic și, ajutat de Leana, își pune misiunea de poet în slujba lui Dumnezeu, recompunând prin poezie, prin artă “Verbul împrăștiat în limbile rătăcînde ale pămîntenilor”<sup>45</sup>, reconciliind cele două lumi spirituale – visul și trezia – prin convertirea universurilor diametrice în universuri concentrice<sup>46</sup>. O altă evocare intertextuală<sup>47</sup> este aceea a lui Adrian Leverkühn (Adrian îi dezvăluie Leanei sensul apropierei dintre poezie și celelalte arte; aceasta îi va cânta poezia la Viena, orașul muzicii), care, ca și artistul laureat a eșuat în istorie, a fost absorbit de propria operă.

**Visarion** amintește prin etimonul *bassaréus* de unul din numele lui Dionysos derivînd din *bassára* (vulpe), teonim al cărui sens este „înveșmîntat într-o lungă blană de vulpe”<sup>48</sup>. În drama pierdută a lui Eschil, Bassarizii, Orfeu urca în fiecare dimineață pe muntele Pangaios, pentru a se închina soarelui/Apollon. Astfel provoacă mânia lui Dionysos care trimite menadele să-l sfășie. Elemente ca supranumele -doctorul – (care indică virtuțile taumaturgice ale lui Orfeu), pierderea iubitei și inițierea în lumea de dincolo<sup>49</sup>, îl indică dublu al lui Adrian.

El știe că „în trecutul Leanei există un traumatism provocat de așteptare”<sup>50</sup> și de aceea o determină să îmbrace doliul, transformînd-o în „*la Veuve / Die traurige Witwe / Electra / la Vedova...*” (sublinierile autorului atrag atenția asupra semnificației încărcată de trimiteri intertextuale). Când secretul Leanei este pe cale de a-i fi dezvăluit, refuză „își dă seama de riscurile pe care le comportă pentru Leana o reîntoarcere în trecut, sau cam așa ceva.”<sup>51</sup> Întoarcerea Leanei în trecut se referă la episodul accidentului lui Adrian care, pentru a nu întârzia, spusese șoferului să se grăbească (motivul întârzierii este cauza despărțirii Leanei de Visarion atunci când acesta întârzie. Întârzierea lui o reîntorsese pe Leana în trecut, o făcuse *să se uite înapoi*).

**Orlando**, “exponentul lumii desacralizate”, “spiritul pragmatic” și “liderul unui grup politic subversiv” receptează teoriile lui Adrian despre misiunea poeziei ca pe niște teorii ale unui șpion abil, confuzia generată datorîndu-se coincidenței contrariilor, suprapunerii temporare a sacralului cu profanul<sup>52</sup>. Departe de conota cavalerismul, numele său îl persiflează, dovadă răsturnarea lui (roland/orlando) și se află în dezacord cu natura simplă a numelui privit doar în calitatea sa de semnificativ, „*semm*”<sup>pur</sup>: „Aș fi putut jura, îi spuse Adrian, că nu-l cheamă Orlando. Orice alt nume. Căci avea un nume simplu, direct.”(a se vedea mai sus discuția despre „cuvînt semnificativ” și „simplu

cuvînt”). Avatarii acestui personaj pragmatic, rațional sunt Albini, Dumitrescu.

Numele căutat al celui care îi făcuse la telefon lui Adrian dezvăluiri despre „existența plenară, mitică a omului”<sup>53</sup> („cum s-a visat el întîi”) a fost punctul de plecare nuvelei. Când Eliade „vedea” începutul „misterios” al nuvelei, centrul de interes era tocmai acest nume uitat „subit”. **Bărbatul** cu care Adrian are întîlnire la 4,30 are un nume „simplu, *manifest*”, un nume „*fani*”, „pentru că se arăta pe de-a-ntregul, nu ascundea nimic”, încît gestul de a-l nota, sau de a nota data sau adresa este redundant. Acest nume „foarte simplu, transparent prin excelență *fani*”, un nume *care nu ascunde nimic...*”<sup>54</sup> „*Prea simplu chiar*. Poate că de aceea mi-a scăpat din minte.” pare a fi „Theodor, Constantin, William...”<sup>55</sup> „William, mai ale William (...) Cred că e William... William, Williams, sau poate Theodor”<sup>56</sup>. Orice element în legătură cu numele (numărul camerei, recepționarul) se camuflează: „Evident, n-au dispărut propriu-zis, ci s-au ascuns doar, s-au camuflat. *Au ajuns irecognoscibile...*” Într-o interpretare semiotică<sup>57</sup>, amnezia omului modern ar corespunde neîmplinirii semiotice, fiind o “semi-cădere” în profan. Neîmplinirea semiotică, un caz deviant propus de povestirea lui Eliade, este cazul în care semnificantul oscilează în mod liber: Adrian își amintește semnificantul – întîlnirea de la 4,30- dar nu și semnificatul, adică persoana cu care trebuie să se întîlnească, ce ar trebui să discute, contextul social al acestei întîlniri. De asemenea, Adrian a uitat codul care ar putea produce/redescoperi semnificantul. S. Alexandrescu făcea distincția dintre semnificantul sacru, care nu este produsul unui cod, și cel profan, care este rezultatul codului.

Întrucît amnezia face imposibilă redarea conținutului, locul este luat de elementele de paralimbaj: vocea „clară, senină, fără nici un fel de patos, și totuși gravă, *urgentă*”<sup>58</sup> „extraordinară”, imposibil de uitat, o voce „clară, curtenitoare, fermă”<sup>59</sup> „o voce clară, distinsă, curtenitoare...”<sup>60</sup> care redau ființa ce există în mod plenar, detașată de materie (metaforă gnostică). Armonizarea dintre nume/conținut și voce/expresie redau modelul unui limbaj fanic, transparent și semnificativ, care resacralizează lumea; sunt nume-model ale personajului, ale lumii ficționale și ale producerii sensului textual<sup>61</sup>.

Uitarea numelui echivalează cu uitarea mesajului („uitîndu-i numele, uitasem și mesajul”), de aceea este atît de important rolul anamnetic al numelui. Mesagerul pe care implicit îl presupune mesajul este trimis întotdeauna de *altcineva*<sup>62</sup>, Leana fiind Îngerul morții. Calitatea ei de mesager al unui mister de origine divină (pe care Leana îl transmite dar nu îl dezvăluie) explică refuzul de a juca *rolul principal* (s.a.) în spectacolul intenționat de Mavrogheni, Drăghici și Bărgan, deoarece nu se poate substitui zeului<sup>63</sup>.

**Hrisanti** este unul dintre naratorii nuvelei, cel căruia îi place să „mitologizeze”, narațiunea sa este una

mitologizantă, cu „semne”, adeseori marcate la nivelul grafematic pentru a aduce un plus de semnificare, semne care dobândesc valori rituale<sup>64</sup>: „Când atinge paharul toată fața i se lumina de un zîmbet nemaivăzut și neînchipuit (...) cine n-a văzut-o atunci, n-a văzut-o. Nu i-a văzut *adevăratul* ei zîmbet, vreau să spun. (...) Leana cînta acompăniindu-se cu vioara. Da, cu o vioară, pe care o sprijinea într-un chip ciudat, așa cum n-am văzut pe nimeni altcineva (...) De fapt, nici nu știu dacă era o vioară ca toate celelalte. Pe cît mă pricepeam eu, mi se părea că sunetele seamănă mai degrabă cu cele de violoncel. Și totuși era o vioară mică, dar parcă ar fi avut altfel de coarde, cu sunete joase, grave, melancolice.”<sup>65</sup>. Elementele constitutive ale numelui său, de proveniență greacă (*chrysolos*, aur și *anthos*, floare), semnifică „floarea de aur”, ca și *crizantema*<sup>66</sup>, simbol solar și asociat nemuririi, plenitudinii, totalității<sup>67</sup>. Pe parcursul narațiunii sale numele se asociază altor simboluri ale solarității, ca de ex. cărciuma tănuită Floarea-soarelui de pe strada Popa Soare.

În opoziție cu Hrisanti este raționalul **Cladova**, care aduce argumente de natură să infirme mitologia construită Leanei („mi-a lăsat impresia unui om perfect normal. O femeie tînără, frumoasă, echilibrată, trăind în lumea noastră, aici, pe pămînt – cu toată melancolia ei...”<sup>68</sup>) de către Hrisanti, să-i dea accepția desacralizată a colportajului („Zic mitologie, pentru că circulau fel de fel de zvonuri pe seama ei – că era protejată de cutare ministru, că era marea pasiune a unui foarte distins ambasador...”<sup>69</sup>) sau să o situeze într-o perspectivă raționalistă („Exista o mitologie a Leanei, din care fiecare accepta ce-i plăcea, sau ce-i convenea. Dar mitologia aceasta se întemeia pe cîteva date reale, abil, chiar fabulos elaborate de acel grup de scriitori și artiști care se entuziasmaseră de Leana”<sup>70</sup>) Numele său a fost asociat cu substantivul *kladeneț*, fântână, situând povestea sub semnul instabilității, amneziei celui ce a bătut din fântâna Lethe<sup>71</sup>.

Numele proprietarilor grădinilor de vară, **Iancu și Enache** își revendică același etimon, fiind derivate ale formei neogrecești Ian. La origine, numele Ion reproduce un vechi nume personal ebraic Johanán, teoforic frazeologic. Intenționalitatea numelor în cauză este legată de timpul solstițial; sărbătoarea Sânzienelor, a căror etimologie este de la latinescul Sanctae Dianae, a împrumutat numele sărbătorii creștine a Sfântului Ioan Botezătorul<sup>72</sup> (*Sanctus Dies Iohannis*), cu care se suprapun aceste datini străvechi. Timpul solstițial în care are loc întîlnirea dintre spectatori și artistă („Cînd am întîlnit-o, în iunie...”<sup>73</sup>) este un timp „al echilibrului și continuității dintre două lumi, dintre zi/viață /real/aici și noapte/moarte/imaginar/dincolo”<sup>74</sup>. În *Încercarea labirintului*, Eliade lega „mitul și simbolul solstițiului” care îl obseda „de ani de zile”, Sânzienele care împart anul în două („zilele încetează să mai crească și încep să descrească. Ele formează deci un mijloc”), de jumătatea drumului vieții așa cum apare la

Dante (Nel mezzo del cāmin di nostra vita), „linia despărțitoare între lumea istorică și cealaltă”<sup>75</sup>. Infernul lui Dante este la Eliade, hotelul, „adăpost vremelnic, echivalent al punții, al trecerii (...), loc de trecere insesizabilă între rai și iad, purgatoriu și intrare secretă în *via negativă*”<sup>76</sup>. Textul conține trimiteri intertextuale la Divina Comedie a lui Dante: acel care, fără a fi murit încălcă împărăția celor morți (*Chi e costui che senza morte/Va per lo regno della morta gente?*), „dogoarea” covorului „gros, roșu-aprins”, care se prelungește din holul hotelului fără ferestre (de cîte ori intră în holul hotelului, Adrian clipește pentru a-și obișnui ochii cu lumina „artificială”) până dincolo de rotonda cu oglinzi. În Infernul dantesc, divinusul poet explică motivul pentru care roșu-aprins sunt „ziduri(le) deslușite, ca de moschee”: „Flăcări infernale/ le-ncing aici, în fund de iad pe veci:/de-aceea-aprinse-apar privirii tale”<sup>77</sup>.

### Toponime

Dintre numele de locuri din această mito-geografie bucureșteană, două rețin atenția. Unul este „Floarea-soarelui”, unde apare Orfeul femin pentru prima dată prin 1920-22 și spune tuturor că „n-o cheamă Leana, dar că așa a fost ea blestemată, să cînte prin cîrciumi...”. Dublarea simbolului (cărciuma se află pe strada Popa Soare) care o situează sub semnul solarității, obiceiul ritualic dionisiac consacrat prin actul de a bea din paharul „vreunii tinerel”, acompănirea cu o vioară din altă țară și din alt veac (cum i se pare lui Hrisanti) sunt semne de recunoaștere ale lui Orfeu, deopotrivă profet al lui Apollo și al lui Dionis, semne de recunoaștere pe care Adrian, în lunga sa călătorie prin infern le primește („Mi se fac semne”), dar, amnezic fiind, nu le poate decifra. Al doilea este „La Platani” unde în 1930, debutează cu *În curte la Dionis*, loc care stă sub semnul renunțării la solaritate, la orficul instrument, și la ritualul mistic dionisiac practicat la „Floarea –soarelui”. Melancolia de la Platani o prelungește pe cea de la Floarea-soarelui. În ultima vreme, cînd Leana cîntă la alte cîrciumi modeste ca „Albatros”, „Trei ochi sub plapumă”, „Dorul Ancuții”, „Dor mărunt”, „Scrânciob”, „felul ei de a fi și de a cînta” s-a schimbat: repertoriul e mai mult format din melodii „adaptate de ea pe versuri de poeți contemporani”, iar din ființa ei răzbate „o infinită tristețe, o tristețe care ar părea tragică, peste puțință de suportat, și cu totul nelalocul ei, într-o grădină de vară, dacă n-ar fi atît de discretă, de „împăcată”, încît sînt sigur că majoritatea publicului nici nu o remarcă...” Hrisanti crede că între aceste două momente întîlnirea cu Adrian s-a produs, ceea ce explică schimbarea Leanei. Epifaniile și ocultările (ocurența frecventă a expresiei „se dă la fund”) Leanei de la Platani sunt observate de Hrisanti: „Aici, la „Platani”, am observat asta mai demult, revine întîia oară după treizeci de minute, iar a doua oară, după vreo cincisprezece.”<sup>78</sup>. Ocultările Leanei sunt asociate basmului cu cocoșul roșu, datorită repetitivității lor.



Simbol al luminii care se naște, cocoșul este și un atribut particular al lui Apollo, precum și un animal psihopomp: el anunță și conduce pe lumea cealaltă sufletul decedatului, ai căror ochi se vor deschide spre o nouă lumină, echivalând cu o nouă naștere<sup>79</sup>.

Lăcrămioara Berechet remarcă omonimia instituită între numele proprii ale străzilor (Popa Soare), cârciumelor („Floarea –Soarelui”, „Trei ochi sub plapumă”, „La Platani”) din geografia mitică bucureșteană și simbolistica pe care acestea o desemnează, omonimie care devine „o modalitate de ocultare a sacrului și de ambiguizarea a discursului narativ”<sup>80</sup>. Aceste nume proprii „epifanizează misterul prin sugestia directă a simbolului”.

Numele **cântecului**, *În curte* (lexem care conotează ideea de spațiu închis, sensurile cântecului fiind accesibile inițiaților) *la Dionis*, care dă titlul nuvelei, cu valoare emblematică și funcție reprezentativă, este un element de continuitate textuală lineară (fiind interpretat de Leana înainte de dispariție, după revenire și în timp ce-l caută pe Adrian)<sup>81</sup>. *În curte la Dionis*, cântat pentru prima oară la Platani, sub semnul umbrei, departe de solaritatea grădinii de vară de pe Popa Soare are un mesaj orfic care devine limpede în finalul narațiunii: schimbarea omului, ieșirea sa din labirint sunt posibile prin verb și poezie, poezia fiind o soteriologie și o tehnică politică, dar ea trebuie să înceapă de la oamenii de rând, care petrec noaptea în grădini și restaurante. Importantă este nu numai poezia, ci și curtea lui Dionis, „adică ritualul al cărui sens s-a pierdut sau s-a păstrat vag; nu numai arta, ca act mimetic și purificator, reprezintă o inițiere, ci și receptarea ei în intimitatea unui loc sacru, fără conștiința funcției sale sacramentale”<sup>82</sup>. Finalul nuvelei este reiterarea uniunii mistice Dionysos-Persephona, „cuplu mitic care vestește unitatea ființei și a universului, prin coincidența contrariilor”, complexul mitic al androginiei umane (Leana și Adrian) fiind replică a androginiei divine<sup>83</sup>.

Numele vechi din prima parte a nuvelei „mimează” funcția de identificare a persoanei, deoarece ele se aseamănă substantivelor comune, având un sens general, abstract, iar utilizarea numelui unic instituie un univers familiar și convertește familiarul în esențial, tipul în arhetip și cunoașterea în recunoaștere<sup>84</sup>. Totodată, această tendință de a înlocui numele proprii prin nume comune se constată mai ales în planul fantastic, introducând imprecizia persoanei și dând impresia de autenticitate<sup>85</sup>. În planul al doilea al povestirii (lumea de dincolo reprezentată prin hotelul cu trăsături ale infernului dantesco) apar personaje fără nume, „cu rol concret în pregătirea autorevelării numelui, inițiindu-l pe Adrian în planul universului uman: temporal-biologic (băiatul, tânărul, bătrânul, fata), civil (două doamne, doi domni), social (piccolo, barmanul), politic (Il Comandante), cultural (artistul laureat al hotelului)”, procedeu care amintește de

mijloacele de expresie ale teatrului antic și sugerând unitatea unui univers „nescindat de procesul numirii”, „un spațiu al increatului, în care realul și fantasticul fuzionează”<sup>86</sup>.

#### Note:

1. Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I, București, Humanitas, 1993, p. 590-591.
2. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Vol. II, *De la Gautama Buddha la triumful creștinismului*, București, Editura Științifică, 1991, p. 339-348.
3. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. III, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 204.
4. Liviu Petrescu, *Orpheu și Eurydice*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1988, p. 122.
5. *Ibidem*, p. 121-122.
6. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 207.
7. I.P. Culianu, *Mircea Eliade*, Nemira, 1998, p. 247.
8. *Ibidem*, p. 249-250.
9. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 166.
10. *Ibidem*, p. 165.
11. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Vol. I, *De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis*, București, Editura Științifică, 1991, p. 354-355.
12. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, Vol. III, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 183.
13. Lăcrămioara Berechet, *Fițiunea inițiativă la Mircea Eliade*, Constanța, Pontica, 2003, p. 231.
14. Platon, *Opere III*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 283 (*Cratylus*, 406 d).
15. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Vol. I, *De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis*, București, Editura Științifică, 1991, p. 355; v. și Sabina Fânaru, *Eliade prin Eliade*, București, Editura Univers, 2003, p. 237.
16. Eugen Simion, *Mircea Eliade, Nodurile și semnele prozei*, București, Univers Enciclopedic, 2005, p. 288.
17. Doina Ruști, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Coresi, București, 1998, p. 35.
18. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Vol. II, *De la Gautama Buddha la triumful creștinismului*, București, Editura Științifică, 1991, p. 183.
19. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, Vol. III, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 166.
20. Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 225.
21. Mircea Eliade, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Iași, Editura Junimea, 1992, p. 313.
22. *Ibidem*.
23. În alt articol (Mircea Eliade, *Gabriel Negry și problemele dansului folcloric*, în *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Iași, Editura Junimea, 1992, p. 328-329) analizează dansul care trebuie să-și aibă izvorul tot în prezența fantastică, ca și „gestul și plastica și muzica”.
24. Mircea Eliade, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Iași, Editura Junimea, 1992, p. 314.
25. *Ibidem*, p. 315.
26. Doina Ruști, *op. cit.*, p. 109.
27. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, Vol. III, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 178.
28. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Vol. III, *De la Mabomed la epoca Reformelor*, București, Editura Științifică, 1991, p. 104.
29. Sabina Fânaru, *Eliade prin Eliade*, București, Editura

- Univers, 2003, p. 234.  
 30. *Ibidem*, p. 236, 340.  
 31. Mircea Handoca, *Jurnalul inedit al lui Eliade*, în *Verso*, Nr. 14-15 / 15 martie - 15 aprilie, (<http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=375-&categorie=>, accesat la 21 iulie 2008).  
 32. Sabina Fănanu, *op. cit.*, p. 246.  
 33. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 290.  
 34. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, Vol. III, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 208.  
 35. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Vol. II, *De la Gautama Buddha la triumful creștinismului*, București, Editura Științifică, 1991, p. 183.  
 36. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Vol. I, *De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis*, București, Editura Științifică, 1991, p. 168.  
 37. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Vol. II, *De la Gautama Buddha la triumful creștinismului*, București, Editura Științifică, 1991, p. 366.  
 38. *Ibidem*, p. 171.  
 39. *Ibidem*, p. 180.  
 40. *Ibidem*, p. 177.  
 41. Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 225.  
 42. Doina Ruști, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Coresi, București, 1998, p. 22.  
 43. Gheorghe Glodeanu, *op. cit.*, p. 228.  
 44. Lăcrămioara Berechet, *op. cit.*, p. 230.  
 45. *Ibidem*, p. 234.  
 46. Sabina Fănanu, *op. cit.*, p. 247.  
 47. *Ibidem*, p. 239.  
 48. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 160, nota 75.  
 49. V. și Sabina Fănanu, *op. cit.*, p. 241-242.  
 50. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, Vol. III, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 186.  
 51. *Ibidem*, p. 187.  
 52. Gheorghe Glodeanu, *op. cit.*, p. 226.  
 53. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 290.  
 54. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 190.  
 55. *Ibidem*, p. 170.  
 56. *Ibidem*, p. 171.  
 57. Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, București, Editura Univers, 1999, p. 234-235.  
 58. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 193.  
 59. *Ibidem*, p. 207.  
 60. *Ibidem*, p. 208.  
 61. Sabina Fănanu, *op. cit.*, p. 247.  
 62. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 203.  
 63. Sabina Fănanu, *op. cit.*, p. 238.  
 64. *Ibidem*, p. 232.  
 65. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 165-166.  
 66. Christian Ionescu, *Mică enciclopedie onomastică*, București, Editura enciclopedică română, 1975, p. 95-96.  
 67. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. I, București, Editura Artemis, 1994, p. 390.  
 68. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 175.  
 69. *Ibidem*, p. 164.  
 70. *Ibidem*, p. 184.  
 71. Sabina Fănanu, *op. cit.*, p. 233.  
 72. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Vol. I, *De la Mabomed la epoca Reformelor*, București, Editura Științifică, 1991, nota nr. 38, p. 231.  
 73. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, Vol. III, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 168.

74. Sabina Fănanu, *op. cit.*, p. 232.  
 75. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Editura Dacia, 1990, p. 149.  
 76. Doina Ruști, *op. cit.*, p. 68.  
 77. Dante, *Divina Comedie, Infernul*, Cântul al VIII-lea.  
 78. Mircea Eliade, *Proză fantastică*, Vol. III, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 168.  
 79. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 346.  
 80. Lăcrămioara Berechet, *op. cit.*, p. 233.  
 81. Sabina Fănanu, *op. cit.*, p. 245.  
 82. Doina Ruști, *op. cit.*, p. 109.  
 83. Lăcrămioara Berechet, *op. cit.*, p. 224-225.  
 84. Sabina Fănanu, *op. cit.*, p. 231.  
 85. *Ibidem*, p. 233.  
 86. *Ibidem*, p. 234.

#### Bibliography:

- Alexandrescu, Sorin. *Privind înapoi, modernitatea / Regarding Backwards, the Modernity*. București, Editura Univers, 1999.  
 Berechet, Lăcrămioara. *Ficțiunea inițiativă la Mircea Eliade / Initiatory Fiction at Mircea Eliade*. Constanța, Editura Pontica, 2003.  
 Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicționar de simboluri. Vol. I / Dictionary of Symbols. Vol. I*. București, Editura Artemis, 1994.  
 Culiănu, Ioan Petru. *Mircea Eliade*. București, Editura Nemira, 1998.  
 Eliade, Mircea. *Istoria credințelor și ideilor religioase, Vol. I, De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis; Vol. II, De la Gautama Buddha la triumful creștinismului; Vol. III, De la Mabomed la epoca Reformelor. / History of Religious Ideas. Vol. I, From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries; Vol. II, From Gautama Buddha to the Triumph of Christianity; Vol. III, From Muhammad to the Age of Reforms*. București, Editura Științifică, 1991.  
 Eliade, Mircea. *Încercarea labirintului / Ordeal by Labyrinth*. Cluj Napoca, Editura Dacia, 1990.  
 Eliade, Mircea. *Jurnal. Vol. I / Diary. Vol. I*. București, Humanitas, 1993.  
 Eliade, Mircea. *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie / Master Manole. Studies of Ethnology and Mythology*. Iași, Editura Junimea, 1992.  
 Eliade, Mircea. *Proză fantastică. Vol. III. / Fantastic Prose. Vol. III*. București, Editura Fundației Culturale Române, 1991.  
 Fănanu, Sabina. *Eliade prin Eliade / Eliade by Eliade*. București, Editura Univers, 2003.  
 Glodeanu, Gheorghe. *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade / Coordinates of the Imaginary in Mircea Eliade's Works*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.  
 Handoca, Mircea. *Jurnalul inedit al lui Eliade / Eliade's Unedited Diary*. În: *Verso*, Nr. 14-15/15 martie - 15 aprilie (<http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=375&categorie=>, accessed on the 21<sup>st</sup> of July, 2008).  
 Ionescu, Christian. *Mică enciclopedie onomastică / Small Onomastic Encyclopedia*. București, Editura enciclopedică română, 1975.  
 Petrescu, Liviu. *Orpheu și Eurydice / Orpheus and Eurydice*. În: *Caiete critice*, nr. 1-2/1988, p. 122.  
 Platon. *Opere. Vol. III. / Works. Vol. III*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.  
 Ruști, Doina. *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade. / Dictionary of Symbols from Mircea Eliade's Works*. București, Editura Coresi, 1998.