

THE SEARCH FOR ABSOLUTE FREEDOM AND NATIONAL IDENTITY IN MIRCEA ELIADE'S *NINETEEN ROSES*

Lioara Coturbaș, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

*Abstract: The paper focuses on presenting Mircea Eliade's message concerning the communist dictatorship in Romania and his belief in the revolutionary power of dramatic art. The show is a method of illumination and the new type of dramatic art which is proposed represents the only way of achieving absolute freedom. The novel **Nineteen Roses** focuses on the theme of theatre, of absolute show that can reveal the hidden meaning of human acts, which may represent the only method of making reality intelligible, the last way to absolute freedom, freedom that lies outside civic or social reality and even outside history and the very existence of this freedom can defy or even transcend history. Beyond the mystical message, the novel talks to Romanians about freedom, national identity, at a moment when they thought these were lost, as censorship was ubiquitous. By means of art and drama, we can find ourselves and escape from the terror of history.*

Keywords: absolute freedom, terror of history, national identity.

Introducere

Romanul *Nouăsprezece trandafiri* se centrează, în special, pe tema teatrului, a spectacolului absolut care poate revela sensul ascuns al actelor umane, care poate fi singura modalitate de a face inteligibilă realitatea, ultima cale de acces spre libertatea absolută, libertate aflată în afara realității civice sau sociale și chiar în afara istoriei, iar existența acestei libertăți poate sfida sau chiar transcede istoria.

Problematica spectacolului nu este, însă, nouă la Mircea Eliade; o regăsim și în alte scrieri, dintre care amintim: nuvela *Adio!*, *Uniforme de general*, precum și *Incognito la Buchenwald*.

În nuvela *Adio!*, spectacolul nu este realizat doar pe scenă, ci îi implică și pe spectatori, care dialoghează, analizează, caută indicii pentru descifrarea simbolului. Pare a fi vorba de o dezvoltare a strigătului nietzschean de la finele secolului al XIX-lea, potrivit căruia Dumnezeu a murit. Se evidențiază lipsa unui rămas bun din partea divinității cu care autorul aparent nu este de acord, el crede că unii oameni, mai ales copiii, l-au auzit șoptind „*Adio!*”.

Nu lipsesc indicațiile scenice și, ca în piesele personajului Anghel Dumitru Pandele din *Nouăsprezece trandafiri*, monologul este aparent illogic, traductibil doar cu ajutorul unei anume chei, accesibilă doar autorului și câtorva inițiați.

Urmează ca autorul, aflat în sală, să elucideze misterul, dar acesta arată doar că publicul este prea savant, meditează prea mult și decide să nu mai scrie piesa care, de fapt, s-a jucat. Avem aici o situație inversă față de cea din *Nouăsprezece trandafiri*, unde Anghel Dumitru Pandele insistă asupra importanței citirii operei sale dramatice, înaintea reprezentării sale, punctul comun fiind ieșirea din istorie prin intermediul spectacolului.

În *Uniforme de general*, un tânăr actor, Ieronim Thanase, care va apărea și în *Nouăsprezece trandafiri*, împreună cu un licean, Vladimir Iconaru, intră în podul unei case pentru a fura două uniforme de general. Aflăm, mai apoi, că nu este vorba de un furt, că Ieronim este nepotul generăleseii Calomfir și dintr-o numeroasă familie au mai rămas doar el și un unchi bătrân. Ni se prezintă, în plan secund, acest unchi, Manole Antim, violonist

celebru, părăsit de logodnicele străine după ce spunea o stranie povestire, al cărei final nu și-l amintea. Ca și în *Nouăsprezece trandafiri*, apare obsedant amnezia legată de evenimente, de momente cheie din viața personajelor. În timp ce Ieronim caută uniforme, apare Maria Daria Maria, o tânără muziciană, admiratoare a unchiului acestuia. Planurile se întrepătrund, tinerii coboară din pod, discuția dintre ei prezintă momente din trecutul familiei, iar Maria Daria Maria va pleca în final cu Ieronim.

Întrepătrunderea evenimentelor reale cu cele ale spectacolului duce la depășirea timpului istoric, la regăsirea esențelor, *Uniforme de general* reprezentând, în anumite privințe, o antecameră pentru *Nouăsprezece trandafiri*. Realitatea cade pe planul al doilea, spectacolul este cel care contează.

Pe Ieronim, pe care îl vom regăsi în *Nouăsprezece trandafiri*, paralizat pentru că nu a surprins odată esența actului dramatic, îl vedem de pe acum stăpânit de luminile rampei, subjugat de spectacol și de tainele sale. Pentru el cadrul real dispare, importantă este scena, spectacolul fiind mult mai puternic decât realitatea.

Ieronim este deja în căutarea unei noi formule a spectacolului, a unei reinventări a artei dramatice. El susține cu vehemență posibilitatea transfigurării în vederea atingerii perfecțiunii dramatice, se vede în stare să joace atât rolul principelui Danemarcei, cât și pe cel al fantomei tatălui acestuia și tot ce are nevoie pentru a spune în mod direct că este vorba de moarte, e o uniformă de general. Putem deduce că el preferă să ipostazieze personaje moarte, plecate în cealaltă lume, fără să fi rupt definitiv legăturile cu lumea noastră.

Spectacolul apare și aici ca o forță copleșitoare, capabilă să transfigureze realitatea și să ofere posibilitatea evadării într-un univers mai bun.

În *Incognito la Buchenwald*, aceiași Ieronim și Maria Daria Maria doresc să demonstreze că, datorită spectacolului, deși condiționați și îngrădiți de realitate, nu pot fi prinși în cursa acesteia. Fericirea, libertatea pot fi obținute oriunde și oricând, având la îndemână spectacolul și înțelegându-l.

În *Nouăsprezece trandafiri*, spectacolul reprezintă cheia pentru găsirea libertății absolute, dar pentru aceasta trebuie să cunoști codul corespunzător.

Funcțiile spectacolului în *Nouăsprezece trandafiri*

Romanul transmite un mesaj clar legat de dictatura comunistă și de credința lui Mircea Eliade în puterea revoluționară a spectacolului, fiind scris cu intenția, parcă, de a anticipa căderea Cortinei de Fier. Universul totalitar este fundalul, din care nu lipsesc datele concrete ale ultimelor decenii de dictatură comunistă, marcate de masacrul valorilor identitare, al culturii autentice românești.

Acțiunea se petrece în anii 1938 și 1966, la Sibiu și București. Oamenii teatrului apar chiar în primul capitol: Laurian Serdaru și Niculina, logodnica sa, amândoi absolvenți ai Conservatorului din București. De la bun început, se precizează, însă, că ocupațiile lor nu au legătură cu studiile, Laurian fiind instructor de înot la Uzinele Uricani, iar Niculina predând în particular franceza și latina. Deducem intenția autorului de a sublinia greutățile sau imposibilitatea artiștilor de valoare de a se impune în perioada comunistă, precum și zbaterea mocnită pentru redobândirea valorilor ce țin de identitatea națională.

Laurian pretinde că este fiul lui Anghel Dumitru Pandele – pe scurt A.D.P. – un important scriitor al vremii și dorește să i-o prezinte acestuia pe Niculina, fata cu care urmează să se căsătorească.

Aflăm că, în urmă cu 30 de ani, A.D.P. scrisese și el o tragedie în două acte și cinci tablouri, *Orfeu și Euridice*, pusă în repetiție în decembrie 1938, la Sibiu. Putem presupune că piesa fusese interzisă de cenzura dictaturii regale a lui Carol al II-lea instaurată în 1938. Mama lui Laurian era actriță și interpreta rolul Euridicei, însă maestrul nu își amintește nimic de o anumită întâmplare a tinereții sale, un ajun de Crăciun petrecut la Sibiu în 1938, împreună cu mama tânărului.

Anul 1938 este marcat și de un alt eveniment: apariția celei mai cunoscute cărți a lui A.D.P., *Roata Morii*, care prezintă – apreciază Ștefan Borbély – „o coborâre psihopompă, o dublă descindere prin intermediul unei <<nunți>> în lumea de dincolo”¹. Dacă urmărim acest fir al interpretării, ajungem la concluzia că piesa *Orfeu și Euridice* reipostaziază, prin intermediul unui alt mit, evenimentele din *Roata Morii* constituind, astfel, o repetiție. Astfel, putem explica dezinteresul lui A.D.P. față de teatru și față de piesa al cărei debut eșuase. A.D.P. nu va mai încerca niciodată să pună în scenă piesa sau să o publice.

Acceptarea anului 1966 ca an al întâlnirii dintre A.D.P. și Laurian părăsește oarecum domeniul exact al numerelor, beneficiind însă de o dimensiune simbolică.

Atât Niculina, cât și Laurian își caută tatăl, iar „în spiritul gnozei, să presupunem că acest <<Tată>> nu poate fi decât unul spiritual, descoperit prin intermediul unei morți, sau al unei ocultări (în cazul de față, al celor trei împreună, <<nunți>> prin moarte): niciodată, în gnoză nu se caută un tată natural, sublunar, terestru.”². Prin această analogie, coroborată cu acceptarea anului 1966 ca an al întâlnirii dintre Niculina și Serdaru cu A.D.P., moment în care Laurian ar fi trebuit să aibă 27 de ani, Ștefan Borbély ajunge la concluzia că „Serdaru a petrecut un an în moarte”³. Ipoteza este sprijinită și de o mărturisire făcută de A.D.P. secretarului său, legată de perioada petrecută la Sibiu: „Dar nu izbutesc să înțeleg de ce nu-mi aduc aminte nici măcar de figura Euridicei. Foarte probabil era o femeie frumoasă; uită-te la Laurian. Cum a fost posibil **să uit** tot?! O asemenea amnezie își are desigur o cauză profundă. Dacă aș utiliza terminologia mitologică, aș spune că amnezia mea exprimă într-un fel cât se poate de concret moartea Euridicei. Pentru mine, Euridice **a murit definitiv**, așa cum ea n-a murit niciodată pentru Orfeu, nici după ce rămăsese pentru totdeauna în Infern. Dar dacă interpretarea asta e corectă, înseamnă că atunci, în iarna lui 1938, eu n-am văzut în acea tânără artistă întruchiparea Euridicei, am văzut pe altcineva. Dar, mă tot întreb, **pe cine?**”⁴.

Întâlnirea dintre A.D.P. și cuplul Niculina – Laurian stârnește procesul anamnezei. Strania amnezie îl determină să creadă că subconștientul său ascunde o mare spaimă. Creația pornește de la transpunerea coborârii lui Orfeu în infern. Scriitorul descoperă că destinul orfic se aseamănă cu cel al lui Iisus, dar dacă Orfeu a coborât în infern ca să salveze o singură ființă, Hristos a coborât pentru ca să mântuiască toți oamenii. În ciuda acestui sacrificiu,

¹ Ștefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic.*, Ed. Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, p. 208.

² *Ibidem*, p. 209.

³ *Ibidem*, p. 209.

⁴ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Ed. Humanitas, București, 2007, p. 54.

biserica creștină nu a reușit să schimbe lumea. În jurul acestei idei se construiește inițierea lui A.D.P., acesta trăiește revelația catabasică în noaptea de Crăciun, reunind, într-un fel, sensul orfic și sensul cristic al morții și învierii. În acea noapte, în care își concepe și fiul, A.D.P. este cuprins de o sete devoratoare: „*Nu cred că am mai cunoscut de atunci o asemenea sete: parcă aș fi înghițit jăratec. Am coborât din pat și m-am îndreptat către bucătărie. Am găsit cana cu apă, și am dus-o direct la gură, am început să beau ca un animal. Câteva clipe nu simțeam nimic, parcă aș fi înghițit aer, și somnoros cum eram, m-a cuprins groaza. Nu cumva n-am să-mi pot potoli niciodată setea?*”⁵. Are viziunea unei fete blonde, Euridice, care îl îndeamnă la tăcere, apoi A.D.P. uită pentru mulți ani acest episod. Duce o viață monotonă, fără revelații, până în momentul în care își reamintește de setea cumplită și mai ales de spaima ce a însoțit-o.

În *Tratat de istorie a religiilor*, M. Eliade vorbește despre setea mortului, simbol care revine în majoritatea religiilor și a miturilor, precizând că „apele **potolesc setea mortului**, ele îl dizolvă, îl solidarizează cu semințele. Apele **ucid mortul**, anulând definitiv condiția sa umană, pe care infernul i-o lasă la un nivel scăzut, larvar, păstrându-i astfel intactă posibilitatea de suferință. În diversele concepții despre moarte, defunctul nu moare definitiv, ci dobândește numai un mod elementar de existență. Este o regresie, nu o extincție finală. În așteptarea revenirii în circuitul cosmic (transmigrarea), sau a eliberării definitive, sufletul mortului **suferă** și această suferință este exprimată îndeosebi prin **sete**”⁶.

A.D.P. este condamnat la amnezie, aceasta presupunând o stare de descompunere a eului, o pedeapsă capitală a ființei căzute. Amnezia este urmată, ca în multe alte scrieri ale lui Mircea Eliade, de procesul de anamneză. Laurian și Niculina sunt vestitorii acestui proces, ei îl pun pe A.D.P. în legătură cu spectacolul, acesta fiind singura cale de regăsire a sinelui, singura cale de eliberare, dobândind o dublă funcție: terapeutică și revelatorie.

Ieronim Thanase este cel care înlesnește procesul anamnezei prin intermediul unei „dramaturgii posibile”. Spectacolele la care asistă A.D.P. îl încântă, îl entuziasmează, încât se hotărăște să scrie din nou teatru și consideră chiar că aceste scrieri vor constitui adevărata sa capodoperă. Aflat în mijlocul grupului lui Thanase, A.D.P. reînvie asemenea păsării Phoenix, trăiește unul dintre cele mai revelatoare evenimente din viața sa.

A.D.P. îl invită pe secretarul său, Eusebiu Damian, să ia parte la experiența extraordinară a spectacolului. Călătoria acestuia stă sub semnul somnolenței, în ciuda cafelelor băute, căci somnul rațiunii naște monștri, iar rațiunea distruge misterul. Tânărul care îl duce, cel care face trecerea între aceste două lumi, practică un ritual al tăcerii, sporind misterul.

Spectacolul are loc într-un decor nocturn, într-o clădire ruinată și bizară, „căci *părea alcătuită din mai multe blocuri, unul destul de înalt, celelalte retezate la diferite înălțimi*”⁷. Clădirea fusese părăsită în urma unui incendiu, semn al purificării locului prin foc.

Spectacolul începe cu un exercițiu de anamneză care face trecerea la un accident, la o greșeală, care duce la primul document de limbă arhaică românească. Este pusă în scenă cronica despre primele sintagme românești *torna, torna fratre*, care a dat certificat de naștere românilor.

⁵ *Ibidem*, p. 104.

⁶ Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 191.

⁷ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Ed. Humanitas, București, 2007, p. 41.

„Spectacolul ilustrează modul de a fi al evenimentelor istorice și, totodată, structura istoriografiei.”⁸. Semnificația absconsă a spectacolului se află în nuanțarea teoriei hegeliene conform căreia „în orice eveniment istoric se află *Spiritul Universal* – toți exegeții interpretează această idee într-un mod simplist, și anume: trebuie să acceptăm evenimentele istorice, manifestările concrete ale Spiritului Universal, chiar în cea mai monstruoasă expresie a lor, bunăoară, în crematoriile de la Auschwitz: să le acceptăm și să le justificăm: dacă au avut loc, dacă s-au realizat în Istorie, înseamnă că sunt raționale și, deci, justificate sau justificabile.”⁹.

Ieronim Thanase merge mai departe cu explicarea evenimentului; important e „să-i descifrăm **semnificația lui simbolică**, pentru că orice eveniment, orice întâmplare cotidiană comportă o semnificație simbolică, ilustrează un simbolism primordial, transistoric, universal.”¹⁰.

Exercițiul spiritual de tip regresiv poate fi realizat prin intermediul spectacolului. Utilizându-se cât mai multe elemente și recuzită de tip arhaic, legătura cu prezentul este diminuată, favorizând procesul anamnezei. „Revelarea semnificației simbolice a gesturilor, acțiunilor, pasiunilor și chiar a credințelor noastre se obține participând la un spectacol dramatic **așa cum îl înțelegem noi** – cuprinzând, adică, dialoguri, dans, mim, muzică și acțiune, sau dacă vrei, <<subiect>>. Numai după experiența câtorva spectacole de acest fel, spectatorii vor reuși să descopere semnificațiile simbolice, transistorice, **ale oricărui** eveniment sau incident cotidian.”¹¹. Mai devreme, Ieronim observase că „descifrarea semnificațiilor simbolice secrete, ale evenimentelor istorice, poate constitui o **revelație** în sensul religios al termenului. De altfel, acesta este țelul tuturor artelor.”¹².

Astfel, se sugerează că, pe de o parte, doar artele pot produce revelație și numai artele pot pune omul în legătură cu arhaicitatea, iar, pe de altă parte, participând la spectacol, omul poate ieși din timp, poate evada din istorie. Așadar, „spectacolul dramatic ar putea deveni, foarte curând, o nouă escatologie, sau o soteriologie, o tehnică a mântuirii.”¹³.

Ieronim vede spectacolul ca o modalitate de iluminare, de mântuire a maselor, iar acest nou fel de artă dramatică, singura cale de dobândire a libertății absolute.

Primul text care îi este dat spre redactare lui Eusebiu este *Introducere la o dramaturgie posibilă*, scris, de fapt, de Ieronim, introducere care ar trece neobservată dacă ar fi publicată sub numele adevăratului autor. Având în vedere importanța textului și a publicării sale imediate, A.D.P. hotărăște să o publice sub numele său, urmând să anunțe numele autorului la o ediție ulterioară.

Urmează creația dramatică a lui A.D.P., la redactarea căreia Eusebiu încearcă din nou somnolența asociată cu imposibilitatea de concentrare, astfel – romanul fiind scris din perspectiva lui Eusebiu – esența pieselor lui A.D.P. rămâne, parțial, un mister pentru cititor. Din puținul pe care îl putem deduce, rezultă faptul că A.D.P. încearcă să reproducă în dramaturgia sa creația divină. Prima piesă are titlul simbolic pentru reprezentare *La început a*

⁸ Ibidem, p. 46.

⁹ Ibidem, pp. 56-57.

¹⁰ Ibidem, pp. 57-58.

¹¹ Ibidem, pp. 60-61.

¹² Ibidem, p. 58.

¹³ Ibidem, p. 61.

fost sfârșitul... Aceasta începe prin replici neinteligibile, prin dialoguri extravagante și artificiale care se amestecă, până ce devin un psalm ciudat și armonios ce anunță creația și victoria Demiurgului. Din haosul inițial, Demiurgul a realizat marea sa creație. Dintr-un haos asemănător, „se va crea Universul imaginar pe care îndrăznesc să-l prezint în mai multe volume, un Univers **dramatic**, adică creat anume pentru spectacol – și care numai întâmplător e semnat cu numele meu.”¹⁴. A.D.P. crede că „cititorul **trebuie** șocat, speriat, indignat. Numai după aceea poate avea loc **metanoia**, cum spune Niculina, <<răsturnarea>>, trezirea, reintegrarea. Cred că ai înțeles că în acest haos bogat în virtualități, anumiți indivizi se pot realiza **chiar acum, pe loc** în mijlocul descompunerii generale; ei nu sunt obligați, ca toți ceilalți, să aștepte o nouă Creație pentru ca să-și poată găsi plenitudinea...”¹⁵.

Adevăratul rol al spectacolului este însă evadarea, ieșirea din istorie. Într-o scrisoare adresată lui Matei Călinescu, datată 17 martie 1979, Mircea Eliade scrie: „Ca și mine, Ieronim crede că este posibilă o evadare prin tehnica <<spectacolului>> (în fond, de natură <<mioritică>>). Asta e lecția pe care o învață A.D.P.: descoperă că scriind un nou fel de *Teatru* (în special piesele 3 și 4, despre care Eusebiu nu-și mai aduce minte nimic!) reîncepe o nouă viață și începe o nouă creație”¹⁶. Tehnicile de evadare sunt teatrul, poezia, cântecul, jocul, contemplația mistică. Evadarea face parte din esența umană, este o condiție a devenirii și, în ultimă instanță, o obligație. Ideea apare formulată de Ieronim Thanase care spune că evadarea „nu implică țări, orașe sau continente necunoscute. <<Evadezi >> doar din timpul și spațiul în care ai trăit până atunci, timp și spațiu care, într-un viitor din nefericire destul de apropiat, vor echivala cu o existență perfect programată într-o imensă închisoare colectivă. Urmașii noștri, dacă nu vor ști să descopere tehnicile de evadare și să utilizeze **libertatea absolută**, care ne este **dată** în însăși structura condiției noastre, de ființe libere, deși încarnate, urmașii noștri se vor considera cu **adevărat** captivi pe viață într-o temniță fără uși și fără ferestre – și, în cele din urmă, vor muri. Căci omul nu poate supraviețui fără credința într-o libertate posibilă – oricât ar fi ea de limitată – și fără speranța că, într-o zi, va putea dobândi, sau redobândi, această libertate...”¹⁷.

Credința în libertatea absolută, care poate fi dobândită doar prin spectacol, prin înțelegerea actului dramatic, duc la însănătoșirea lui Ieronim, după ce acesta își dă seama de greșeala comisă.

În ajunul Crăciunului, Eusebiu este chemat la Sibiu de A.D.P. din motive foarte importante, unde acesta din urmă este implicat, alături de trupa lui Ieronim, în producerea unui film. Această a doua călătorie inițiată, spre o lume a spectacolului, care permite accesul spre libertatea absolută, pare a fi periclitată de vreme, de ninsoare, ninsoare care în final va conferi peisajului o notă aparte, de feerie, de purificare, parcă așteptând și pregătind momentul de trecere, de evadare.

¹⁴ Ibidem, p. 75.

¹⁵ Ibidem, p. 77.

¹⁶ Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Ed. Polirom, Iași, 2002, p. 58.

¹⁷ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Ed. Humanitas, București, 2007, p. 133.

A.D.P. îi mărturisește lui Eusebiu că încheiase procesul de anamneză și și-a reamintit tot ce se întâmplase în 1938 de Crăciun; frica pe care o simțise și atunci și în prezent este frica din pragul mântuirii, frică imposibil de eludat, căci și lui Iisus i-a fost frică.

Apoi, A.D.P. împreună cu Laurian, Niculina și Eusebiu întreprind o călătorie, o reeditare a Crăciunului din 1938. Când A.D.P. revine în locul în care s-a petrecut episodul cheie al tinereții sale, reușește să scape de teamă și de sete și, inițiat fiind în tehnicile evadării, trece în tărâmul libertății absolute. Pădurea de care își amintește Eusebiu nu mai există acum, dar A.D.P. o poate regăsi prin intermediul înțelegerii spectacolului și, totodată, a sinelui. El descoperă drumul spre momentul ratat în tinerețe pentru că acum știe să se orienteze în haos și să găsească ieșirea. A.D.P. trece în altă dimensiune a lumii, dispăre din realitatea cunoscută, deoarece el poartă în sine o experiență neobișnuită, ale cărei sensuri rămân camuflate dintr-un sentiment de frică.

Apariția fiului său reprezintă un semn al întoarcerii la întâlnirea cu Euridice, fiul reprezentând calea, reînvierea prin moarte. Poarta morții este precedată de un labirint din care A.D.P. poate ieși cu ușurință. Procrearea în noaptea de Crăciun, amnezia urmată de anamneză, întâlnirea cu mesagerii, ritualul haosului colectiv îi redau, în cele din urmă, condiția inițială de ființă liberă și capabilă să găsească ieșirea din labirint. „Dispariția misterioasă a maestrului și a «salvatorilor» săi în 1966 poate fi socotită apogeul *trezirii*, întrucât fundalul mitic al tramei sugerează că, în urma eforturilor de a-și reaminti, personajul și-a recuperat adevărata natură și că, în consecință, are în sfârșit acces la timpul sacru, izbăvitor”¹⁸.

După strania dispariție a scriitorului, Eusebiu primește nouăsprezece trandafiri, de unde și titlul romanului, însoțit de un bilet semnat de A.D.P.. Ștefan Borbély interpretează simbolismul ascuns al buchetului de trandafiri¹⁹. Mărimea buchetului este decisă de A.D.P. după ce înțelege mesajul adus de Niculina și Laurian, după ce vede sensul apariției celor doi ca echivalând cu o întoarcere legată de moarte. Ducerea buchetului la cununia civilă este ratată de către Eusebiu, lucru care conduce la revenirea buchetului. Nu vom ști niciodată dacă Laurian și Niculina s-au căsătorit, deoarece Eusebiu nu îi găsește la oficiul stării civile. Împlinirea nunții o va face cuplul Eusebiu – Valeria, ei devenind cei care vor primi ofranda pregătită pentru Laurian și Niculina.

Eusebiu este legătura intermediară între maestru și lumea cotidiană, astfel explicându-se și invitațiile care îi sunt adresate acestuia, aparent fără un motiv anume. Eusebiu devine martorul procesului amnezic – anamneză și este un substitut al lui A.D.P., substituție sugerată de A.D.P. chiar la începutul romanului, atunci când acesta spune că, dacă cititorii vor avea vreodată în mână memoriile sale, vor putea fi siguri că nu le-a scris el, ci Eusebiu.

Florile, de obicei, simbolizează banal viața, regenerarea, însă „în iconografia creștină, trandafirul este fie potirul în care a picurat sângele lui Hristos, fie o transfigurare a picăturilor de sânge, fie simbolul rănilor lui Hristos”²⁰, astfel simbolizând sacrificiul, suferința, renașterea. M. Eliade transpune simbolul cu sensul său mitic de renaștere și îl introduce ca mesaj de dincolo de timp. Eusebiu primește câte un buchet de nouăsprezece trandafiri din afara timpului concret, din tărâmul libertății absolute.

¹⁸ Marta Petreu, *Teze neterminate*, Ed. Cartea Românească, București, 1991, p. 111.

¹⁹ Cf. Ștefan Borbély, *Op. Cit.*, pp. 213-214.

²⁰ Jean Chevalier, Alain Geerbrandt, *Dicționar de simboluri*, vol III, Ed. Artemis, București, 1995, p. 176.

Șt. Borbély precizează că „din 19 în 19 ani, fazele lunii se repetă la aceleași date din anul solar, ceea ce înseamnă că, la fiecare 19 ani, lumea sublunară parcurge un ciclu complet, de la moarte la renaștere [...] la sfârșitul fiecărui asemenea interval, universul sublunar își <<aduce aminte>> de ce i s-a întâmplat cu 19 ani mai devreme, intrând pe orbita unei povești pe care a mai trăit-o...”²¹. Astfel, numărul 19 pare aici a denota ciclul complet la finele căruia există posibilitatea evadării.

Dar din cei nouăsprezece trandafiri, atât la începutul romanului, cât și la trei ani de la dispariția maestrului, șase se ofilesc, și rămân doar treisprezece, număr pe care Eusebiu îl cataloghează drept norocos. Numărul 13 a fost socotit, încă din antichitate, ca fiind de rău augur. Dar 13, poate fi interpretat și sub aspectul deplinătății, 12 la care se adugă unitatea, sugerând ieșirea din timp, libertatea absolută.

Ieșirea din istorie sau refugiul în istorie?

Dincolo de semnificația mitică, romanul conține un mesaj legat strict de opresiunea comunistă a anilor '80, vorbind românilor despre identitate națională, libertate, într-un moment în care aceștia le pierduseră, cenzura fiind omniprezentă. Ideologia comunistă viza pervertirea adevăratelor valori, iar unica modalitate de a ieși din întunericul impus de regim o reprezenta arta, spectacolul.

Dintru început este precizat, după cum am mai menționat, că Serdaru și Niculina trăiesc camuflat, el ca instructor de înot și ea ca profesoară de latină și franceză; ei nu își dezvăluie adevărata preocupare, și anume, căutarea libertății absolute, libertate care, desigur, presupune și o evadare din sistem, din opresiunea comunistă.

Reprezentarea Niculinei la prima întâlnire cu A.D.P. indică în mod clar posibilitatea transfigurării realității, a sfidării regimului prin spectacol. Garderoba Niculinei care, mai precis, făcea parte din rochie, aceasta scoțând-o și îmbrăcând-o, sugerează posibilitatea dedublării și, mergând mai departe, chiar a utilizării sistemului în favoarea lor.

Căci, vom vedea în continuare, grupul lui Ieronim beneficiază tocmai de sprijinul Numărului Doi pentru realizarea spectacolelor sale. Ne aflăm la finele perioadei de dictatură, iar elita comunistă este constituită din anchetatori preocupați de doctrine metafizice și din activiști interesați de experiențe teatrale, trăind camuflat, ascunzând fiecare aspirații secrete.

Fiul Numărului Doi face parte din grupul lui Ieronim și aceasta este suficient pentru ca A.D.P. să afirme cu siguranță că „dacă s-ar ivi cumva dificultăți, oricare ar fi ele, Ieronim are posibilitatea să lămurească lucrurile...”²².

Ulterior, A.D.P. mai precizează legat de fiul Numărului Doi că, datorită practicării exercițiilor indicate de Ieronim, acesta a reușit să se autodescopere, să dovedească istețime, după ce la școală fusese considerat debil mintal de către colegii și profesorii săi. Interesant este că, dintre ucenicii lui Ieronim, fiul Numărului Doi este singurul care practică un ritual al tăcerii spre a descoperi, poate, funcția eliberatoare a spectacolului sau mai degrabă pentru a putea refuza să dea detalii despre practicile lui Ieronim în afara cercului acestuia.

²¹ Ștefan Borbély, *Op. Cit.*, p. 215.

²² Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Ed. Humanitas, București, 2007, pp. 70-71.

Așadar, reprezentanții elitei sistemului sunt capabili să înțeleagă spectacolul, ficțiunea, întocmai cum în *Pe strada Mîntuleasa...*, Anca Vogel este singura capabilă să aprecieze poveștile bătrânului dascăl.

Un alt personaj aparținând universului totalitar este Emanoil Albini, preocupat și el de doctrine metafizice și de gnosticism, dar speriat de haos, de elemente noi care ar putea destrăma principiile comuniste pe care trebuie să le apere. Îi numește pe „băieții” lui Ieronim Thanase „*elemente nesigure, tineri exaltați, lipsiți de maturitate, victime ușoare ale oricărei ideologii desuete și primejdioase*”²³. Dar îi consideră și mai periculoși pe Laurian și Niculina. El precizează că pe fată o cheamă, de fapt, Elena Niculescu, ceea ce duce din nou cu gândul la camuflajul ei, la utilizarea diferitelor ipostaze pentru atingerea obiectivului final. Nereușind să-și găsească tatăl natural, îl înlocuiește cu cel spiritual, A.D.P., alături de care, împreună cu Laurian, reușește să iasă în final din capcana timpului, a universului opresiv.

Preocupările, pasiunile oarecum înrudite ale opresorilor și oprimaților, sugerează că teroarea poate veni pentru cei neinițiați de oriunde, chiar și din lumi superioare, din spectacol.

Un exemplu relevant în această direcție este Ecaterina, pentru care grupul de actori constituie o adevărată instituție a Securității. La debutul întâlnirii dintre Ecaterina și Eusebiu, suntem convinși că aceasta se teme de agenții Securității. „*A început să cerceteze bănuitor strada, de la un capăt la altul, înălțându-și prudentă privirile către balcoane, furișându-le prin curțile pietruite*”, iar mai apoi spune: „*Și dacă vă fac semn cu mânușa, uite așa – și mi-a arătat cum –, vă prefaceți că iar v-a apucat tusea...*”²⁴. În urma unui scurt schimb de replici, chiar și Eusebiu remarcă: „*ți-e teamă că te urmărește Securitatea*”. Răspunsul Ecaterinei e prompt: „*ce-o să-mi facă mie Securitatea?!*”²⁵. Ecaterina îi povestește lui Eusebiu întâmplări stranii din casa maestrului în care sunt implicați actorii din trupa lui Ieronim și, în special Niculina și Laurian, care apar sub alte înfățișări, asigurând-o însă că sunt chiar ei. Ecaterina pare a fi cobaiul acestora care, în lupta cu sistemul, hotărăsc să folosească tocmai armele acestuia, să se dedubleze, să se transfigureze, reușind să dobândească orice înfățișare și să se afle pretutindeni. Ecaterina ajunge să bănuiască orice trecător, indiferent de înfățișare, că ar aparține trupei lui Ieronim, aceștia fiind deja măștri ai deghizării, ai dedublării. „*Se oprea câteodată la o vitrină și pe neașteptate cineva apărea în spatele ei și, după felul cum o privea sau îi zâmbea, descoperea că face parte din trupa lui Ieronim. Dar greu de-abia atunci începea, pentru că nu-i era ușor să-i identifice. Uneori îi trebuiau două sau trei zile și nopți...*”²⁶.

Ieșirea din sistem cere, astfel, inițiere în metodele acestuia, iar mijlocul concret de opunere în fața teroarei istoriei este spectacolul.

Regizorul Ieronim dorește permisiunea de a face un film și de a participa cu el la festivalul de la Cannes. Filmul, *Copiii nimănui*, câștigă premiul întâi la festivalul de la Cannes, Ieronim devenind astfel purtătorul mesajului despre teroarea comunistă. Filmul, apreciat inițial și în țară și considerat o capodoperă care face elogiul comunismului, o feerie „*perfect compatibilă cu viziunea realist socialistă*”²⁷, este de fapt o satiră virulentă a

²³ Ibidem, p. 64.

²⁴ Ibidem, p. 85.

²⁵ Ibidem, p. 89.

²⁶ Ibidem, p. 93

²⁷ Ibidem, p. 140.

sistemului socialist. Filmul va rula în toată Europa, dar și în Statele Unite și America Latină, devenind mijlocul de promovare a mesajului general de atingere a libertății absolute prin spectacol. Și din afara timpului concret, prin intermediul a câte 19 trandafiri, este transmis periodic mesajul libertății absolute, a condamnării la libertate, după cum îi mărturisește un student lui Eusebiu. Libertatea este starea obținută în urma evadării din istorie, în urma scăpării de teroarea istoriei.

Considerații finale

Romanul *Nouăsprezece trandafiri* propune spargerea oricăror frontiere prin artă, prin spectacol, omul putând dobândi libertatea absolută atâta vreme cât își alege calea potrivită. Dincolo de mesajul mistic, romanul vorbește românilor despre libertate, despre identitate națională, într-un moment în care aceștia le pierduseră, anticipând astfel căderea Cortinei de Fier.

Mesajul politic al romanului vizează sistemul comunist din țară și nu are nicio legătură cu mișcarea legionară, așa cum susține, în mod inacceptabil, Claudio Mutti²⁸. Acesta consideră că Ieronim îl figurează pe Corneliu Zelea-Codreanu, văzut prin ochii lui Julius Evola, iar numărul nouăsprezece ar sugera cei nouăsprezece legionari judecați în anul 1938. Din această perspectivă, anamneza lui A.D.P. este legată de evocarea lui Codreanu făcută de Evola.

Într-o pagină de jurnal scrisă în 1974, Mircea Eliade mărturisește că o aluzie făcută de Julius Evola în autobiografia sa îl mâhnise și îl iritase, determinându-l să rupă legătura cu acesta. Având în vedere atitudinea lui Mircea Eliade, este foarte puțin probabil ca acesta, câțiva ani mai târziu, să fi scris un roman care să fie centrat pe perspectiva lui Evola. Și, după cum notează Matei Călinescu, „spectacolele lui Ieronim sunt explorări ale *identității românești* (vezi rolul jucat în anamneză de cuvintele primordiale ale limbii române, «torna torna fratre», citate într-o veche cronică bizantină)»²⁹, aspect care exclude încă o dată interpretarea lui Claudio Mutti.

Grigore Traian Pop identifică, la fel de forțat ca și Claudio Mutti, teme legionare în narațiunea *Nouăsprezece trandafiri*. Acesta propune niște analogii a căror validare ar duce nu numai la o interpretare eronată a textului, dar chiar la minimalizarea principalului mesaj al romanului. În opinia acestuia, Serdaru și Niculina sunt orfani, întocmai ca și legionarii care „s-au considerat, dintru începuturi, socialmente orfani, ostracizați moral, dezmoșteniți ai soartei”³⁰. Camioneta cu care se deplasează Ieronim, Serdaru și Niculina este asociată cu primul vehicul al legionarilor, camioneta Căprioara, iar asemănarea dintre Orfeu și Iisus de care vorbesc personajele semnifică amestecul dintre sacru și profan din doctrina legionară. Potrivit lui Grigore Traian Pop, *Nouăsprezece trandafiri* este romanul anamnezei legionarului Mircea Eliade care, prin această scriere, își aduce la suprafață trecutul politic.

Din această perspectivă, romanul ar constitui un tribut adus ideologiei legionare, iar această interpretare ignoră adevăratul mesaj al textului, acela care afirmă funcția soteriologică a spectacolului.

²⁸ Cf. Claudio Mutti, *Mircea Eliade și Garda de Fier*, Ed. Puncte Cardinale, Sibiu, 1995, pp. 61-65.

²⁹ Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Ed. Polirom, Iași, 2002, p. 61.

³⁰ Grigore Traian Pop, *Mircea Eliade și Nobelul interzis*, Ed. Eurasia, București, 1998, p. 33.

Bibliografie

- Ștefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Ed. Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003.
- Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Ed. Polirom, Iași, 2002.
- Jean Chevalier, Alain Geerbrandt, *Dicționar de simboluri*, vol III, Ed. Artemis, București, 1995.
- Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Ed. Humanitas, București, 2007.
- Idem, *În curte la Dionis*, Ed. Humanitas, București, 2008.
- Idem, *Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, București, 1992.
- Claudio Mutti, *Mircea Eliade și Garda de Fier*, Ed. Puncte Cardinale, Sibiu, 1995.
- Marta Petreu, *Teze neterminate*, Ed. Cartea Românească, București, 1991.
- Grigore Traian Pop, *Mircea Eliade și Nobelul interzis*, Ed. Eurasia, București, 1998.
- Florin Țurcanu, *Mircea Eliade: prizonierul istoriei*, Ed. Humanitas, București, 2005.