

## MIRCEA ELIADE`S PLAYS: REEVALUATION AND INSTAURATION OF MYTHS

**Ramona-Ionela Tănase, PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: The purpose of this paper is to discuss the role and the importance of the theories developed by Mircea Eliade in his literary work regarding the theater and the spectacle. These theories have an avatar in his scientific work, in his studies about the importance of the myth. From the beginning we are trying to make an inventory of literary works that have in common this subject, we are trying to observe the structure and the development of his conception about theater and spectacle through time. On the one hand we have the novels and the short stories that speak about the art of making and watching a spectacle (for example, the novels *Noaptea de Sânziene*, *Nouăsprezece trandafiri* or the short stories *Adio!*, *Podul*, *Uniforme de general*, *Incognito la Buchewald*) and on the other hand, we have the plays written by Eliade to illustrate his theories about the power and the necessity of myth in modern society (*Iphigenia*, *Coloana nesfârșită*, *Oameni și pietre* and *1241*). In this way, the novels and the short stories could represent a valuable instrument in our attempt to analyze the structure and the meaning of the plays. The short story *Adio!* may be interpreted as the poetics of Mircea Eliade`s ensemble of literary works discussing the theater and the spectacle`s art. Eliade's theater no longer emphasizes catharsis, but the performance as a way to drive the man to the sacred, to the beginning of the myth. The theatre is regarded as a cosmogony, as an anamnesis of the mythical time, as a way to recreate the universe. The plays written by the Romanian author discuss how the myth can make changes in a human being`s life, transforming the world and man`s thinking. For example, in the play *Iphigenia*, Eliade reinterpreted the Greek mythological figure *Iphigenia*. In contrast with early renditions of the myth by authors such as Euripides and Jean Racine, Eliade's version ends with the sacrifice being carried out in full. Between love and sacrifice, Eliade`s *Iphigenia* chooses the sacrifice. The reevaluation of myth represents for Eliade a way to reveal the sacred. Another way approached by the Romanian author is by creating and imposing a new myth: the myth of the Romanian sculptor *Constantin Brancuși*, in the play *Coloana nesfârșită*. Also, we have in mind the influence of Haig Acterian`s theoretical books on Mircea Eliade`s way of perceiving the world of theater and spectacle. Last, but not least, we are trying to consider the position of Eliade`s plays in the European context of reevaluating and reinterpretation of myths from modern perspective (continuing the tradition of Jean Cocteau, Jean Giraudoux or Hugo von Hofmannsthal` reinterpretations).*

**Keywords:** *Eliade, reevaluate, theater, spectacle, myths.*

În această lucrare ne propunem să discutăm rolul teatrului lui Mircea Eliade în ansamblul operei sale, dar mai ales în legătură cu ceea ce denumim teoriile lecției spectacolului, teorii ce vor fi dezvoltate în romanele din seria mitică, dar și-n nuvelele fantastice.

Încă din adolescență Mircea Eliade avea vocația universalismului și proteismului, încercând să acopere o paletă cât mai mare, atât a domeniilor cunoașterii, cât și a formelor de exprimare. Din această paletă Eliade selecționează la un moment dat și modalitatea de exprimare prin intermediul teatrului, prin intermediul textului dramatic. Influențat și de prietenul său, Haig Acterian, și de teoriile pe care acesta le avea despre modul în care teatrul ar trebui făcut în secolul XX (Haig Acterian fiind un foarte cunoscut teoretician și regizor de teatru, având legături foarte strânse cu marii regizori europeni ai momentului- Gordon Craig fiind doar unul dintre exemple), Eliade încearcă să-și creeze și-n acest domeniu o modalitate proprie de exprimare. Teatrul acestuia poate fie apropiat, din punct de vedere al concepției, de cel al lui Jean Cocteau, Jean Giraudoux sau Hugo von Hofmannsthal. Acești autori pot fi

alăturați dacă avem în vedere modul în care revalorifică miturile antice din perspectiva omului modern. Dar trebuie adăugată și nuanțarea că ceea ce este interesant la modul lui Eliade de a scrie teatru este faptul că el revalorifică mitul din punctul de vedere al omului modern, dar și din punct de vedere al mitologiei românești și indiene. El revalorifică mitul reinterpretându-l în cheia unor mitologii diferite celei originare, celei în care mitul a luat naștere. Eliade reinterpretează mitul din perspectiva omului modern, dar făcând apel la modul oamenilor arhaici de a vedea lumea și de a înțelege viața, din perspectiva omului modern care a descoperit gândirea arhaică, mitică. În prefața piesei *Iphigenia*, Eliade încearcă să definească modalitatea în care el s-a raportat la mitul antic și să justifice de ce a simțit nevoia de a-l relua și a-l face subiectul central al primei sale piese de teatru: „«Anacronismele» care ar putea fi descoperite în piesa de față (bunăoară, concepția Iphigeniei despre propria ei jertfă) sunt anacronisme față de Iphigenia lui Euripide și față de întreaga spiritualitate clasică elină. [...] Jertfa umană îndeplinită cu scop de a face să dureze ceva (o clădire etc.) echivalează în ultimă instanță, cu transformarea mistică a sufletului din corpul omenesc și muritor în noua clădire; cu alte cuvinte, se făurește victimei un **alt corp**, glorios și durabil. «Noul corp» al Meșterului Manole este Mănăstirea. La lumina acestei concepții arhaice, Iphigenia supraviețuiește, prin jertfa ei, în acel «corp mistic» care era visul lui Agamemnon: războiul împotriva Asiei, cucerirea Troiei.”<sup>1</sup>

Preocupările lui Eliade pentru teatru nu încep în 1939-1940 (anii scrierii și reprezentării primei sale piese de teatru- *Iphigenia*), ci prima tentativă de scriere a unei piese de teatru datează din 1931 (piesa a rămas neterminată). Constatăm că Eliade lucrează la acest proiect în perioada în care scrie și primele sale romane. Preocuparea sa pentru teatru s-a manifestat, de asemenea, și în domeniul traducerii pieselor de teatru, traducând *Pygmalion* și *Ninon* împreună cu Mary Polihroniade.<sup>2</sup>

În ceea ce privește maniera de a scrie și a gândi dramaturgia, trebuie spus că încă din 1931 când începe să scrie prima sa piesă de teatru (rămasă neterminată și care s-ar fi numit *Comedia morții*), Eliade are intuiția a ceea ce avea să devină mai târziu conceptul camuflării sacrului în profan, fragmentele fiind scrise în stilul nuvelor fantastice de mai târziu, după cum acesta îi mărturisește lui Mircea Handoca într-un interviu publicat în 1982.<sup>3</sup> Această anticipare a conceptului care avea să devină punctul central al operei sale este anticipat și de romanul *Lumina ce se stinge*. Observăm, încă o dată, circularitatea temelor lui Eliade. Mai târziu, o dată cu scrierea nuvelor și romanelor din seria mitică, vom constata că Eliade încearcă să dezvolte teorii privind și modul în care o piesă de teatru trebuie jucată, nu doar scrisă. Vom reveni asupra acestor teorii în momentul în care vom discuta nuvelele și romanele care au ca subiect lecția spectacolului.

După cum s-a putut constata, lucrările lui Eliade care au ca punct central dramaturgia pot fi împărțite în două mari categorii: cele care vorbesc despre teatru și cele care reprezintă piese de teatru propriu-zise. Din anii 1931 și 1937 datează două proiecte rămase neterminate (*Comedia morții* și *Ciuma*), prima piesă de teatru a fost definitivată în perioada 1939-1940, alte două piese care au rămas neterminate (*Oameni și pietre* și *1241*) au fost începute în 1943,

<sup>1</sup> Eliade, Mircea, *Coloana nesfârșită. Teatru (Iphigenia. 1241. Oameni și pietre. Coloana nesfârșită)*, Ediție și prefață de Mircea Handoca, Editura Minerva, București, 1996, p. X.

<sup>2</sup> *Idem*, p. VII.

<sup>3</sup> *Idem*, p. V.

în timp ce nuvelele și romanele care au ca subiect teatrul au fost scrise începând cu 1949. Doar ultima piesă de teatru (*Coloana nesfârșită*- 1970) a fost scrisă după perioada cristalizării teoriilor istoricului religiilor despre mit. Este interesant de urmărit ponderea în care piesele reprezintă o cheie de interpretare a nuvelor și romanelor, dar și modul în care aceste nuvele și romane pot fi folosite retrospectiv pentru a interpreta teatrul lui Eliade.

Vom încerca mai întâi o scurtă analiză a pieselor de teatru propriu-zise, pentru ca mai apoi să urmărim modalitatea în care viziunea asupra teatrului ca spectacol se cristalizează în nuvelele și romanele din seria mitică, încercând să descoperim avataruri ale acestei cristalizări în chiar piesele de teatru.

Prin piesa *Iphigenia*, Eliade aduce în scenă un vechi mit grecesc, dar modalitatea în care este „jucat” acest mit este diferită față de cea a dramaturgilor care l-au mai prelucrat în trecut (Euripide și Racine, în special). La Eliade miturile capătă o nouă perspectivă, acestea devin personaje de sine stătătoare, această modalitate de utilizare a mitului fiind desigur un efect al teoriilor de istoria religiilor pe care autorul român le dezvoltă. Revenind la prima piesă a autorului român, trebuie subliniat că, în timp ce la Euripide și Racine, Iphigenia rămâne doar o victimă a crudului destin, la Eliade aceasta își îmbrățișează destinul și dorește în mod conștient să și-l împlinească. Perspectiva asupra sacrificiului și asupra morții se schimbă, finalul dramei fiind, în consecință, altul. Iphigenia lui Eliade alege singură sacrificiul, în timp ce celelalte Iphigenii sunt salvate în ultimul moment prin diverse procedee. După cum afirmam anterior, Iphigenia lui Eliade și-a asumat destinul, nu mai așteaptă miracole, ci se jertfește pentru „binele țării”, pentru a-și împlini destinul și pentru a-l feri pe logodnicul Achile<sup>4</sup> de anonimul unei căsnicii fericite. Alege pentru ea moartea glorioasă, dar alege și pentru logodnicul impus împlinirea destinului glorios, de adevărat erou. Această alegere a Iphigeniei a fost și cel mai comentat și controversat punct al piesei de teatru, mare parte a comentatorilor piesei echivalând și subordonând alegerea Iphigeniei crezurilor legionarilor. Mihail Sebastian este unul dintre cei care crede că prima reprezentație a acestei piese este un fel de reuniune a legionarilor și refuză să participe la premieră, dar, după ce vede piesa concluzionează că textul este foarte frumos și că „doar pe alocuri” se găsesc „supărătoare intențiile legionare”.<sup>5</sup> La celălalt pol, stau cei care văd în autosacrificiul Iphigeniei stricta echivalare a mitului Iphigeniei cu mitul ciobanului mioritic și al Meșterului Manole. Nu este exclusă nici a treia posibilitate: Eliade interpretează atât autosacrificarea Iphigeniei, cât și alegerea legionarilor de a muri pentru crezul lor ca valențe ale acelorași mituri creatoare ale spiritualității românești: mitul ciobanul mioritic și al Meșterului Manole.

La Eliade, drama personajului părăsește zona conflictului exterior (lupta dintre zei și muritori) și se plasează în asumarea interioară a tragediei. În *Iphigenia* accentul se mută de pe conflictul exterior dintre personajele implicate în intrigă pe conflictul interior al personajelor și al Iphigeniei în special, cea care alege să se sacrifice. Pe lângă modificarea perspectivei în ceea ce privește interpretarea mitului, descoperim la Eliade modificarea perspectivei și în ce privește modul în care personajele se raportează la propriul rol.

---

<sup>4</sup> De fiecare dată când ne vom referi la personajul Achile, vom folosi grafia utilizată de Mircea Eliade în textul piesei, respectiv *Achile*.

<sup>5</sup> Sebastian, Mihail, *Jurnal. 1935-1944*, Text îngrijit de Gabriela Omăt, Prefață și note de Leon Volovici, Editura Humanitas, București, 1996, p. 305, 311.

Mircea Eliade asociază drama Iphigeniei cu drama păstorului român din Miorița și, în același timp, cu drama meșterului Manole. Iphigenia este echivalentul ciobanului mioritic prin modalitatea prin care se raportează la moarte (o acceptă senin, asociind-o cu nunta), iar sacrificiul său este sacrificiul Meșterului Manole, care este dispus să renunțe la sine și la iubire pentru împlinirea unui scop care depășește condiția umană: accederea la sacru, la o existență care este superioară celei lumești și istorice. Iphigenia alege sacrificiul cu aceeași seninătate cu care ciobănașul se lasă pradă complotului sau a Meșterului care sacrifică totul pentru a crea. Iphigenia nu numai că alege cu seninătate, alegerea ei nu trebuie privită ca o resemnare, ci ca o alegere fericită și conștientă, ca o alegere a morții asumate și nu survenite. Ea își asumă cu luciditate destinul, frica ei de dinainte de a afla că urmează a fi sacrificată zeiței fiind aceea că moartea ei nu va însemna nimic (putem echivala frica Iphigeniei cu cea a Doctorului din *Isabel și Apele Diavolului*, amândoi fiind stăpâniți de frica de mediocritate. Doar că modalitățile prin care scapă de această temută mediocritate sunt diferite). Noutatea pe care o aduce Eliade este îngemănarea mitologiei grecești cu cea românească, încercând să analizeze și să interpreteze mitologia elenă prin cea românească.

Iphigenia alege să se sacrifice pe sine, atât pentru binele poporului său, cât și pentru a împlini destinul celui care trebuia să-i devină soț, Achile: „Nu voi uita că păstrându-l pentru mine, îl silesc pe el să se piardă. Și dragostea lui are să mă doară, știind că ceea ce mă desăvârșește pe mine, îl pierde pe el, îl sărăcește până la neînființă”. Aceasta este jertfa creatoare pe care o înfăptuiește eriona piesei lui Eliade. Iphigenia vede în căsătoria cu Achile sfârșitul vieții lui eroice, îl vede pe erou sacrificându-și gloria (așa cum prevestise oracolul) și nu poate accepta acest lucru. Moartea este echivalentă cu gloria, în timp ce căsătoriei îi corespunde sacrificiul („nu întotdeauna o dragoste rodește prin nuntă”). Trebuie remarcat faptul că există o echivalență între viziunea asupra iubirii din această piesă și tratarea ei în romanul *Nuntă în cer*. Iubirea nu se poate realiza plenar în timpul și spațiul profan, ci numai în barierele sacrului, după moarte.

De asemenea, mai trebuie remarcat un alt element al mitologiei românești care este inserat în textul lui Eliade: mitul Zburătorului. Însă referirea la acest mit este foarte vag reprezentată, portretul mirelui din vis semănând într-o oarecare măsură cu portretul Zburătorului. Iphigenia își visează mirele și-i creează un portret de ființă supranaturală, care nu se suprapune deloc pe portretul lumescului Achile, cel pe care Agamemnon l-a folosit ca pretext al aducerii Iphigeniei pentru a fi sacrificată.

Prin concepția ei asupra vieții și prin modalitatea de a vorbi, de a se exprima, Iphigenia contravine regulilor prestabilite ale societății antice, rezultând că ea are atributele unui om extraordinar, unui om ales, unui om care depășește cu mult timpurile în care trăiește.

Cu cea de-a doua piesă de teatru finalizată, apărută în anul 1970, Eliade mărește miza jocului: nu se mai limitează la reinterprețarea unui mit, ci încearcă să instaureze unul. *Coloana nesfârșită* își propune să creeze mitul celui mai mare sculptor al secolului XX, Constantin Brâncuși. Mircea Eliade era foarte interesat de viața artistică a compatriotului său, de-a lungul timpului dedicându-i mai multe studii și articole. În cea de-a doua piesă de teatru, Eliade încearcă să creeze și să impună propriul mit, mitul sculptorului român Constantin Brâncuși. Din punctul lui Eliade de vedere, Brâncuși a descoperit cheia comună a religiei tuturor popoarelor (de mare ajutor este interviul lui Claude Henri Rocquett în care Eliade încearcă să-și explice teatrul): „Brancuși a trăit în atmosfera avangardei artistice, și, totuși, nu

s-a lepădat de modul de existență al unui țăran din Carpați. Și-a exprimat gândirea artistică urmând modelele pe care le găsea în Carpați, dar aceste modele nu le-a repetat într-un folclorism ieftin. El le-a recreat, reușind să inventeze acele forme arhetipale: care au uimit lumea, deoarece Brâncuși a coborât foarte adânc în tradiția neolitică; acolo a găsit el rădăcinile, izvoarele . . . în loc să se inspire din arta populară românească modernă, s-a dus la izvoarele acestei arte populare.”<sup>6</sup>

Ideea care stăpânește și definește întregul univers al acestei piese de teatru este drama artistului care a creat cea mai mare operă a carierei sale și care după aceea este cuprins de sterilitatea artistică. După terminarea *Coloanei*, Brâncuși se vede în imposibilitatea de a mai crea ceva la fel de măreț și se dedică reinterpretării propriei opere, șlefuiind și reșlefuiind, creând replici ale operelor anterioare.

Pe parcursul textului asistăm la un adevărat spectacol al simbolisticii coloanei, ca mijloc de a accede la sacru, al simbolisticii labirintului, ca mijloc de a ajunge la ființa originală, ființa nepervertită de profanul istoriei. După ce reușește să creeze puntea dintre profan și sacru prin intermediul coloanei, Brâncuși vrea să-și definească opera prin construirea unui mausoleu care să aibă rolul de a purifica ființa, de a o aduce la stadiul inițial al purității spirituale. Acest mausoleu ar fi trebuit să devină labirintul în care omul se întâlnește față în față cu propria identitate spirituală, trebuind să-șiucidă Minotaurul din interior pentru a putea transcede profanul și a se împlini în sacru. Piesa se termină cu întoarcerea simbolică a artistului acasă, pășirea în lumina capodoperei pe care a creat-o și integrarea definitivă în sacru.

Și în piesa rămasă neterminată, *Oameni și pietre*, găsim această încercare de reinterpretare a mitului labirintului, de această dată folosindu-se de figura unui alt român celebru (numele său însă nu mai este explicit menționat): Emil Racoviță. Dacă în piesa despre Brâncuși se folosește de simbolul coloanei și al podului ca mod de a ajunge la sacru, în *Oameni și pietre* Eliade recurge la simbolistica peșterii, ca munte întors, ca modalitate de pătrundere a sacrului pornind înspre centru pământului, nu înspre cer. Coloana apare ca axis mundi în prima piesă, în timp ce în cea de-a doua peștera este axis mundi, peștera ca loc în interiorul pământului în care-și au casa zeii. Cititorul în pietre intră în seria cititorilor în semne ai lui Eliade, este cel care este inițiat și poate să-i inițieze la rândul său pe ceilalți. Și Brâncuși și personajele din *Oameni și pietre* intră în această paradigmă. Personajele lui Eliade se lasă ghidate prin labirint de firele fluorescente ale modernei Ariadna- tânăra Adriana. În ambele piese personajele sunt în luptă continuă cu Minotaurul interior.

După cum afirmam în debutul lucrării, pe lângă piesele de teatru propriu-zise, Eliade are și câteva nuvele și romane în care încearcă să vorbească despre arta teatrală, despre spectacol ca modalitate de a ajunge la lumea esențelor. Am putea chiar afirma că nuvelele și romanele sunt mai valoroase din punct de vedere al teoriilor, în timp ce piesele de teatru sunt mai valoroase din punct de vedere a subiectelor tratate.

Vom face referire în această lucrare la nuvelele *Adio!*, *Podul*, *Uniforme de general*, *Incognito la Buchewald* și la romanele *Noaptea de Sânziene* și *Nouăsprezece trandafiri* și vom încerca să surprindem contururile teoriei spectacolului. Nuvelele care vorbesc despre arta

<sup>6</sup> Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului: convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 90.

dramatică sunt interesante prin concepția asupra lecției spectacolului pe care o propun, în timp ce piesele de teatru sunt interesante prin modul în care subiectele sunt abordate. Eliade nu reușește să aplice lecția spectacolului din nuvele în modul în care scrie piesele de teatru.

Cel mai bun exemplu pentru a ilustra concepțiile lui Mircea Eliade asupra teatrului este nuvela *Adio!*. Toată miza nuvelei se concentrează în jurul ideii de experiență estetică asumată mitic. Această nuvelă poate fi privită ca fiind o artă poetică, ca formă a metadiscursului, a *comment faire*-ului eliadesc. Încă de la începutul nuvelei suntem introduși în spatele cortinei scrierii și montării unei piese de teatru. Nuvela este scrisă la persoana a III-a, până în momentul în care naratorul se include în narațiune ca autor al piesei de teatru care tocmai ce fusese jucată și pe care în final refuză s-o mai scrie de teamă că n-are să fie înțeleasă de publicul neavizat (nuvela încearcă să fie o parodie a teatrului absurdului, Eliade propunând alternativa teatrului bazat pe mituri, pe povestire ca modalitate de retrăire a momentelor esențiale ale umanității, așa cum în categoria romanului propune romanul mitic, romanul-roman, romanul-poveste ca alternativă la romanul fragmentar și supraîncifrat).

După cum afirmam anterior, și în romanul *Noaptea de Sânziene* găsim un început de teorie a spectacolului. Busuceanu este personajul pe care Eliade îl folosește pentru a-și prezenta această teorie. Personajul menționat preia și rescrie una dintre piesele de teatru rămase neterminate în urma morții lui Ciru Partenie, susținând că omul se poate sustrage istoriei prin spectacole teatrale, prin teatru reușind să ajungă la esența lucrurilor, la punctul de pornire al lumii. Această teorie va fi reluată și dezvoltată atât în *Nouăsprezece trandafiri*, cât și în nuvelele *Adio!*, *Uniforme de general* sau *Incognito la Buchenwald*.

În cel de-al doilea roman din ciclul mitic, *Nouăsprezece trandafiri*, spectacolul apare ca sigura modalitate de regăsire a ființei originare, singura modalitate de evadare dintr-o istoriografie care are tendința de a conduce omul spre ratare. Spectacolului îi revine funcția de a-l conduce pe om spre libertatea absolută, spre libertatea spirituală. În acest roman teatrul apare ca înlocuitor al realității. Personajele abandonează realitatea istorică, istoriografică pentru a se integra în realitatea primordială.

Teatrul este privit ca fiind o cosmogonie, o modalitate de anamneză a timpului mitic, de recreare a ființei fericite. În teatrul și-n narațiunile care discută arta teatrală scrise de Eliade, găsim binomul amnezie-anamneză, găsim omul care trebuie să uite pentru a putea să-și amintească esențialul. Personajul care pune cel mai bine în aplicare această concepție asupra teatrului este scriitorul Dumitru Anghel Pandele, care își schimbă paradigma sub influența „teoriei” lui Ieronim Thanase. Romanul începe într-o notă cât se poate de realistă: un scriitor foarte cunoscut și apreciat de viața literară românească se află în cabinetul său de lucru împreună cu secretarul său, Eusebiu Damian, redactând un volum de memorii menit să îl readucă în prim planul vieții intelectuale. Redactarea memoriilor se află în impas, proiectul amenințând să nu aibă finalitate. Și de aici intervine în text și componenta mitică, prin intermediul a două personaje aproape neverosimile, Laurian Serdaru și Niculina Nicolae. Odată cu apariția acestora începe și procesul de anamneză al lui A.D.P. Și astfel, cititorul asistă la transformarea pe care acesta o suferă. Din Maestrul literaturii, acesta devine Maestrul spiritual, tatăl mitic căutat și regăsit de cei doi orfani uniți de suferința comună. Anamneza care apare ca punct central al lecției spectacolului în romanul *Nouăsprezece trandafiri*, joacă un rol important și-n piesele sale de teatru. Acest lucru poate fi aplicat asupra piselor sale neterminate (*Oameni și pietre* și *I241*), dar și asupra piesei *Coloana nesfârșită*, în care, prin

anamneză, personajul principal se întoarce la originea creației sale, la matricea spirituală a poporului în care s-a născut, în acest fel aliniindu-se modului universal de a gândi viața și moartea al popoarelor arhaice.

După cum afirmam anterior, procedeul anamnezei este prezent în toate piesele lui Mircea Eliade, dar cel mai bine se poate observa mai bine în piesele neterminate. În *Oameni și pietre*, Eliade reia motivul pietrei ca simbol al divinității și reconstruiește în variantă modernă (având ca pretext speologia) mitul labirintului, al lui Tezeu și al Minotaurului.

Personajele lui Eliade (atât în acest roman, cât și-n celelalte nuvele menționate) susțin că „trebuie să mergem mai departe, să-i descifrăm semnificația lui simbolică, pentru că orice eveniment, orice întâmplare cotidiană comportă o semnificație simbolică, ilustrează un simbolism primordial, transistoric, universal...”. Și, în spiritul acestei nuanțări, întreaga activitate a grupării lui Ieronim Thanase se îndreaptă spre reinterpretația miturilor universale: piesele de teatru puse în scenă au întotdeauna un subiect mitic și până și activitatea fizică stă tot sub semnul mitului universal. Un exemplu în acest sens este modul în care tinerii cu reale aptitudini pentru înot sunt invitați să studieze „libertatea de mișcare a peștilor”, urmărindu-se aducerea omului la o anulare a naturii sale și la o identificare cu libertatea regnului animal.

Întregul roman este o colecție de mituri, pornind de la mitul clasic al lui Orfeu și terminând cu mitul formării poporului român (mit care este exploatat și-n piesa neterminată *1241*). Întregul roman urmărește modul în care teatrul revine la funcția sa originală, de artă sacră, menită a-i „distra” pe zei și nu pe muritori. Această teză este cunoscută încă din nuvelele lui Eliade, romanul fiind o dezvoltare mult mai amplă a acesteia. Tocmai de aceea și personajele nuvelor (Ieronim Thanase și Albini) transgresează și în roman. Planul real al romanului este reprezentat de o viziune politică asupra acestei teorii, care este considerată de „minte lucidă” a romanului, Albini, ca fiind acte de nesupunere în fața regimului comunist. Ceea ce este interesant este faptul că unele dintre personajele romanului *Nouăsprezece trandafiri* sunt aduse din cadrul nuvelor fantastice (*Uniforme de general, Incognito la Buchewald*). Albini este unul dintre acestea, doar că acum el ne apare ca un „neinițiat”, ca un om incapabil să mai înțeleagă dimensiunea mitică a existenței. Aceasta se datorează și faptului că el și-a pierdut aptitudinile artistice, renunțând la cariera sa muzicală. Acesta și-a uitat condiția de artist, dar putem observa că se opune și descoperirii libertății ca simplu spectator. Albini refuză anamneza și preferă să definească libertatea doar din perspectivă politică.

Interesantă este, de asemenea, tehnica pe care Eliade o folosește pentru a introduce în text lumea mitică. Acesta se folosește tehnica personajului-reflector, Eusebiu Damian, care în calitatea sa de martor prezintă cititorului atât faptele concrete, cât și propria interpretare a acestora, „aruncând indicii” pe care cititorul trebuie să le culeagă pentru a-și forma propria interpretare.

După acest periplu prin literatura lui Eliade, putem concluziona afirmând că elementul comun al tuturor acestor opere rămâne mitul și modalitățile omului de raportare la acesta, dar ceea ce diferă este modul de construire al spectacolului. Acesta se transformă pornind de la prima piesă de teatru (*Iphigenia*) și încheind cu ultimul roman (*Nouăsprezece trandafiri*). Teoriile dezvoltate în romane și nuvele sunt mult mai erudite și posibilitățile de transpunere într-o piesă de teatru sunt limitate. Un exemplu edificator este piesa *Coloana nesfârșită* care

este foarte greu de jucat și deloc spectaculoasă din punct de vedere al elementelor care constituie un adevărat spectacol de teatru (atât vizual, cât și auditiv și interpretativ): dialogurile sunt foarte greoaie, simbolurile sunt condensate și acțiunea lipsește aproape cu desăvârșire. Teatrul pe care-l scrie Eliade este un teatru care este foarte greu de pus în scenă, este un tip de teatru care câștigă mai mult dacă este doar citit, dar care rămâne inovator prin modalitățile în care reușește să reintegreze miturile în conștiința omului modern.

*Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr.POSDRU/159/1.5/S/136077.*

## Bibliografie

### Surse primare:

Eliade, Mircea, *Coloana nesfârșită: teatru*, Ediție și prefață de Mircea Handoca, Editura Minerva, București, 1996.

Eliade, Mircea, *La țigănci și alte povestiri*, cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Editura pentru Literatură, București, 1969.

Eliade, Mircea, *Maddalena: nuvele*, Editura Jurnalul Literar, București, 1996.

Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, vol. I-II, cuvânt înainte, tabel cronologic și ediție îngrijită de Mircea Handoca, prefață de Dumitru Micu, Editura Minerva, București, 1991.

Eliade, Mircea, *Nouăsprezece trandafiri*, Editura Humanitas, București, 2007.

Euripide, *Hecuba și Ifigenia în Aulis*, Stabilimentu Industrial de Arte Grafice Ralian și Ignat Samitca, Craiova, 1905.

Racine, Jean, *Théâtre complet de Racine*, vol. II, Chronologie, préface et notices par André Stegmann, Garnier-Flammarion, Paris, 1965.

### Surse secundare:

Al-George, Sergiu, *Arhaic și universal. India în conștiința culturală românească*, Editura Eminescu, București, 1981.

Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului: convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.

Eliade, Mircea, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie. Antologie*, selecție de texte și note de Magda Ursache și Petru Ursache, Prefață de Petru Ursache, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2008.

Glodeanu, Gheorghe, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Linscott Ricketts, Mac, *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, volumele I-II, Editura Criterion Publishing, București, 2004.

Micu, Dumitru, *Mircea Eliade. Viața ca operă. Opera ca viață*, Editura Constelații, București, 2003.



Reschika, Richard, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, traducere de Viorica Nișcov, Editura Saeculum I.O., București, 2000.

Sebastian, Mihail, *Jurnal. 1935-1944*, Text îngrijit de Gabriela Omăt, Prefață și note de Leon Volovici, Editura Humanitas, București, 1996.

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

Ursache, Petru, *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade*, ediția a III-a, revăzută și dezvoltată, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2008.