

THE DRAMATIZATION OF SYMBOLICAL DISCOURSE IN MIRCEA ELIADE'S LITERATURE

Lorena Valeria Stuparu, Scientific Researcher III, PhD, Institute for Political Sciences and International Relations of the Romanian Academy

Abstract: In stories such as "Farewell", "General uniforms" and "Incognito in Buchenwald", but also in the novels "Nineteen roses" and "The Forbidden Forest" written by Mircea Eliade, the issue of theater and actor's art formulated in the discourse of different characters is one of the favorite ways to highlight the fundamental themes of literary creation of religious philosopher: time and epiphanic variants of sacred-profane binomial hermeneutic.

The quality of the theatrical spectacle to achieve the absolute in the ephemeral, to embody in a limited time an idea which is repeated endlessly, but not ever happen again in this time of the game gives the measure of unique act which is happening at a given time on the stage and also join in the great time of repetition.

Just as in the case of plastic arts is revealed the continuity between religious attitude and artistic attitude, when analyzing the dramatic art Eliade proceeds on the assumption of sacred roots of the profane theater.

The specific difference is not ignored: while the ritual scenario "belonged to the economy of the sacred and triggering religious experience, engage community salvation", the secular drama by defining its own system of values "causes experiences of a completely different nature (aesthetic emotions) and follow an ideal of formal perfection perfect stranger to the values of religious experience". At the same time, however, Mircea Eliade encourages its readers to see in the theatrical show a ritual art or even a form of "initiation", a "mystery".

Discourse of actors is centered on the idea of "abolishing history" and freedom through dramatic spectacle which leads to the possibility of deciphering the meaning of life in a high register.

Keywords: theatrical spectacle, actor's discourse, abolishing history, historical time, sacred-profane

1. Reînnoirea limbajului teatral prin reîntoarcerea la limbajul religios

Literatura lui Mircea Eliade nu poate fi despărțită tranșant de opera filosofului și istoricului religiilor, în ciuda declarațiilor de independență ale celei dintâi, formulate de autorul însuși mai cu seamă în note diaristice sau în interviuri. Cu toate acestea, fantasticul și realismul specifice literaturii eliadești, locul acordat funcției creatoare a simbolului religios convertit estetic accesibil prin receptare și interpretare, concepția despre teatru ca joc cu semnificație sacră, implică, pe lângă hermeneutica încrezătoare a structurilor antropologice ale imaginarului, o concepție despre creația și experiența artistică.

Despre o posibilă hermeneutică a experienței artistice pe care o implică opera lui Eliade, Adrian Marino remarcă: „Estetica sa — radical antiformalistă, antiestetizantă, antibeletistică — nu este nici speculativă (...), nici erudit istorică (...) Ea are o orientare antropologică, fenomenologică, morfologică și comparativă”¹.

Este un truism — valoarea estetică a documentelor de care dispune istoricul se regăsește în descifrările sau decodările creațiilor artistice în această cheie, dar și în potențialele surse de inspirație conținute. Posibilitățile interpretative ale simbolismului religios sunt „experimentate” de Eliade în special în domeniul artei plastice, al artei dramatice și al creației literare, iar forța inspiratoare a acestora străbate toate locurile literare în care Mircea Eliade „valorifică” imagini și simboluri religioase, de cele mai multe ori fără o intenție specială și în acest caz făcându-și apariția „o dată cu semnul” (Tudor Vianu) în opera unui scriitor, ele devin simboluri artistice.

Tot astfel cum în cazul artei plastice este descoperită continuitatea între atitudinea religioasă și atitudinea artistică, în cazul analizei artei dramatice Eliade pornește de la ipoteza rădăcinilor sacre ale teatrului profan. Diferența specifică nu este nici de data aceasta ignorată: în timp ce scenariul ritual „aparține economiei sacrului și declanșând experiența religioasă, angaja salvarea comunității”², drama profană definindu-și propriul sistem de valori „provoacă experiențe de o cu totul altă natură (emoțiile estetice) și urmează un ideal de perfecțiune formală perfect străin valorilor experienței religioase”³. În legătură cu acest subiect, tratat în termenii relațiilor care mediază între experiența metafizică și experiența dramatică, George Uscătescu vedea în „așa-numitul teatru al absurdului” un astfel de exemplu: „Acest teatru simbolizează un efort metafizic care își găsește în limbaj forța cea mai autentică, o adevărată «întoarcere» la limbaj (...). În realitate, limbajul devine, ca experiență metafizică protagonistul celei mai importante experiențe teatrale contemporane”⁴. În acest sens, exerciții de recuperare prin limbajul teatral încărcat de sensuri religioase și metafizice a unei valori soteriologice pierdute sunt chiar nuvelele lui Eliade „Adio”, „Uniforme de general” și „Incognito la Buchenwald”, romanul (sau nuvela mai lungă) „Nouăsprezece trandafiri” și câteva pagini din „Noaptea de Sânziene”.

„Adio” pune problema limbajului indirect al actorilor ca limbaj „secret”, după modelul limbajului „inițiaților”. Ca orice „limbaj secret” și acesta poartă un mesaj, producerea indirectă de sens realizându-se prin intermediul simbolurilor pe care le vehiculează. Cortina, „convenția” care separă publicul de actori devine un simbol al separării sacrului de profan: „esențialul” se află în spatele ei, iar atunci când actorii își propun să joace ca și cum „ea există și totodată nu există”⁵, misterul care se petrece pe scenă rămâne totuși de nepătruns. Căci în timp ce spectatorii (împreună cu o parte dintre actori) „dezbat” problema acestui gen nou de spectacol, lucrurile se întâmplă, piesa are loc, fără ca aceasta să fie văzută în întregime. Este un mod subtil de a spune că în lumea modernă spectacolul dramatic transpune cu mijloacele specifice artei „jocul” manifestare-ascundere a sacrului. Contrar unei întregi tradiții simbolice teologico-filosofice, s-ar părea că în loc de a fi oglinzi ale ființei divine, lucrurile se comportă mai curând ca o cortină care chiar și atunci când se ridică, mai mult ascunde decât arată. Cu toate acestea, Eliade, punând în relație de dependență directă capacitatea de înțelegere cu știința de a privi, ajunge la o formulă ca aceasta, care pare a veni direct din Ioan Scotus Eriugena: „(...) este aceeași lumină ascunsă pretutindeni, în toate lucrurile, cât ar fi ele de

¹ Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980, p.352.

² Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977, p.9.

³ *Ibidem*.

⁴ George Uscătescu, *Ontologia culturii*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1983, pp.142; 144.

⁵ Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. III, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1991, p.65.

urâte”⁶ — spune, prin personajele sale, Mircea Eliade iar opera sa literară este consacrată în bună măsură structurii epifanice a existenței umane ce se desfășoară în mijlocul unor lucruri aparent banale, dar care privesc cu atenție dezvăluie semne cu ajutorul cărora receptorul are acces la tainele universului ordonat simbolic. „Această piatră sau această bucată de lemn sunt pentru mine o lumină” și „privind această piatră, sau poate pe cealaltă, îmi vin în minte multe lucruri care îmi luminează sufletul” — afirma Johannes Scotus Eriugena în secolul al IX-lea ca premise ale unui silogism prin care ajunge la concluzia care permite comparația de mai sus: „Dacă eu, privind piatra, fac aceste considerații și altele asemănătoare, ele devin pentru mine lumină, iar aceasta înseamnă că ele mă luminează”. Aceste afirmații, potrivit interpretării estetice a lui Werner Hoffmann (complementară aceluia din domeniul antropologiei imaginarului) ilustrează că „pentru cel ce caută prin percepția senzorială «altceva», vrând să cunoască ceva ascuns, fiecare dat al percepției va avea o dimensiune suplimentară”⁷.

În căutarea și observarea aceluia „altceva” în actul percepției se întâlnesc dimensiunea religioasă și estetică a experienței artistice (și acesta, considerat, este unul dintre postulatele viziunii centrate pe epifanie a fantasticului „realist” eliadesc), iar când percepția devine receptare și creație artistică, privitorul sau artistul, așa cum sesizează Hoffmann „poate desigur să ajungă la un compromis între nevoia sa de simboluri și lumea perceptibilă și să încerce să slujească doi stăpâni”. Mai mult, „el poate să ajungă și la concluzia că tendința iluzionistă de imitație îndepărtează de «ceea ce e propriu» și «învăluie» semnificațiile simbolice, pe care nu le poate accentua îndeajuns. Pe baza acestor convingeri apare cu necesitate nevoia de a dispune de noi convenții formale”⁸.

Or, discursul în termeni simbolici despre teatru și în egală măsură dramatizarea (și estetizarea) simbolului religios în scrierile literare eliadești se înscrie în tendința acestui proiect recuperator și totodată înnoitor al artei moderne, de căutare a unor noi convenții formale. Astfel, de exemplu, în experimentele dramaturgice pe care le propune Eliade în opera literară (cu deosebire în *Nouăsprezece trandafiri*), deopotrivă actorii care interpretează personajele și spectatorii se transpun în personajul colectiv, identificându-se cu acesta. Este formula teatrului ca mister și ritual pentru care au optat mari dramaturgi și regizori ai secolului XX, iar actorul și spectatorul român își pot aminti o astfel de experiență trăită în stagiunea 1990/1991 a Teatrului Național din București. În *Programul trilogiei antice* regizate atunci de Andrei Șerban, după numele actorilor din distribuție se poate citi că „Publicul este invitat să urmărească acțiunea piesei deplasându-se împreună cu actorii dintr-un spațiu în altul, în funcție de desfășurarea acțiunii și să-și ocupe locurile pe scaune în momentul în care acest lucru le va fi indicat de actori”. Este evidentă afinitatea între o astfel de opțiune regizorală și ipoteza pentru care optează Eliade, dezvoltând-o mai ales în nuvele: a teatrului ca „inițiere”, ca „spectacol sacru”, ca prelungire în actualitate a ritualurilor arhaice. Astfel nu numai actorii, dar și cei din public re trăiesc momente din trecut, iar aceia care reușesc să se identifice cu ceva din timpul spectacolului trec prin aceeași experiență finală cunoscută în practica yoga, „concentrarea totală”, având ca rezultat „identificarea neîntreruptă a celui care meditează cu ceea ce el meditează”.

Revenind, ca și *Nouăsprezece trandafiri* unde autorul își exprimă părerea că spectacolul reflectă structura istoriografiei, nuvela „Adio” (între altele) are totodată un pronunțat caracter autobiografic: autorul care intenționează să scrie piesa al cărei proiect este redat în nuvelă este istoric al religiilor; ar vrea să exprime un înțeles simbolic, dar nu pleacă

⁶ Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. IV, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1992, p.82.

⁷ Werner Hoffmann, *Fundamentele artei moderne*, București, Ed. Meridiane, 1977, p.109.

⁸ *Ibidem*.

de la o idee precisă, după cum el însuși o declară. Un lucru însă este clar: „Adio”, acest cuvânt, ca și gestul coborârii cortinei simbolizează amândouă „moartea lui Dumnezeu proclamată de Nietzsche”⁹. În final, acest personaj „dublu” se hotărăște să nu mai scrie piesa, pentru că imaginându-și cum ar decurge reprezentația, ajunge la concluzia (de fapt testează ipoteza) imposibilității de a descrie „taina”, care chiar atunci când este intuită, este imposibil de explicat. Acest mod „transparent” al simbolului de a fi enigmatic în percepția actului artistic în care se îmbină dispoziția filosofică, estetică și religioasă deopotrivă se înscrie în demersul formal tipic postmodern pe de o parte de regăsire a valorilor discreditate de modernitate și pe de alta de afirmare a unor conținuturi noi. Prin urmare, pe de o parte, dacă prin acest discurs despre o piesă de teatru Eliade reiterează într-o năvălă adevărul universal religios că „Taina” trebuie trăită de fiecare, că ea nu poate fi explicată — pe de alta, din punct de vedere estetic aduce un detaliu inovator care dincolo de o concepție scenografică și regizorală transmite un mesaj filosofic: cortina, într-o primă instanță, semnifică granița dintre sacru și profan. Autorul textului literar vrea să transmită un mesaj religios cu ajutorul unui simbol artistic. Pe de altă parte, purtat de un simbol artistic și condus în conclucrarea dintre autor și cititor spre o decodificare religioasă în actul lecturii, „mesajul” transgresează granița dintre estetic și profan.

Astfel, într-un mod „ambivalent” și „enigmatic” Mircea Eliade își încurajează cititorii să vadă și în spectacolul teatral, paradigmatic ca formă de artă rituală, o „taină”. O reprezentație teatrală presupune că spectatorii văd o parte din adevăr, văd spectacolul ca rezultat al unei acțiuni foarte complexe. Cortina se coboară (cu excepția unor cazuri de experiment teatral foarte recente) pentru ca spectatorii să nu vadă chiar totul; adică felul în care se pregătesc și se schimbă decorurile, cum se pregătește actorul să intre în scenă sau să ia o pauză; pentru că sunt multe lucruri pe care spectatorul, chiar dacă le-ar vedea, nu le-ar înțelege, sau nu i-ar folosi în receptarea actului artistic. Pentru iubitorul de artă este suficientă vizionarea spectacolului.

Este aici și o parabolă despre cunoaștere și credință: tot astfel Dumnezeu, făcătorul celor văzute și nevăzute ne arată atât cât este necesar pentru a crede, pentru a ne mântui, din măreția și frumusețea Creației, fiecare lucru, fiecare act își conține propria-i cortină. Aceasta este o altă formulă a hierofaniei, care arată și ascunde în același timp și sub același raport, care încalcă logica obișnuită. Din acest punct de vedere, teologii, filosofii, oamenii de știință sunt „criticii de teatru” ai Creației. Ei nu se mulțumesc doar cu plăcerea estetică sau cu bucuria duhovnicească a „spectacolului” divin, încercând să-și explice motivațiile „regizorului” sau „scenografului”, sensul „textului” și al jocului „actorilor”. Se pare că dintre cei interesați de Creație numai artistul și misticul sunt oarecum „inocenți” în privința judecării operei dumnezeiești, a transiterii corecte a mesajului acesteia care trebuie să se realizeze la nivelul creaturilor, în imanență.

În nuvela „Uniforme de general” problema receptării este tratată din aceeași perspectivă a funcției religioase pe care o preia spectatorul în condițiile în care artistul și-a trădat adevărata sa vocație, aceea de „a-i sluji și omagia pe zei”¹⁰. Schimbarea termenilor relației act artistic-receptare, nu înseamnă însă și suprimarea mesajului religios al artei: actorii cântă și interpretează „pentru îngerii din om”¹¹. Ieronim Thanase (cu acest nume predestinat, sinteză între numele personajelor Ieronim și Euthanasius, tânărul călugăr și sihastrul din nuvela „Cezara” de Mihai Eminescu, acest protagonist apare și în nuvela „Incognito la Buchenwald” și în romanul mai scurt *Nouăsprezece trandafiri*) descoperă sensul mântuitor al spectacolului, în înțelesul că jocul teatral „transformând obsesia și nenorocul în spectacol”¹²

⁹ Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. III, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1991, pp.71; 72; 74.

¹⁰ Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. IV, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1992, p.22.

¹¹ *Ibidem*, pp.24-25.

¹² *Ibidem*, p.35.

devine un simbol al apărării de teroarea istoriei. Funcția salvatoare a spectacolului este revelată și în „Incognito la Buchenwald”, cu un accent în plus pe ideea mistică de libertate interioară, „la fel de greu de cucerit ca și cea exterioară”¹³.

Ideea „abolirii istoriei” prin intermediul spectacolului dramatic îl obsedează și pe Dan Bibicescu din romanul *Noaptea de Sânziene*. Destinul fiind pentru acesta „porțiunea de timp pe care ne-o îngăduie istoria”, deci „un aspect dramatic al timpului”, rolul spectacolului va fi acela de a-l „exorciza”, de a-l „sili să se manifeste într-un timp concentrat”¹⁴. El face parte din categoria personajelor cu „atitudine estetică”.

Posibilitatea de înțelegere a sensului vieții și al artei pe care o oferă teatrul este intens dezbătută de protagoniști în *Nouăsprezece trandafiri*. Reprezentația teatrală „în zilele noastre este (...) singura șansă de a cunoaște libertatea absolută (...) pentru că nu are nimic de-a face cu libertățile de ordin social, economic sau politic”¹⁵. Autorul definește aici teatrul ca „inițiere”¹⁶, ca „exercițiu de anamneză”¹⁷, ca „spectacol sacru”¹⁸, ca prelungire în actualitate a ritualurilor arhaice. Personajul principal (scriitorul Pandele) își înțelege propria viață datorită inițierii sale într-un alt mod de a concepe arta, ceea ce înseamnă totodată un mod de a pătrunde în universul magiei. În concepția lui Mircea Eliade, magicul și misticul se întrepătrund, acest fenomen fiind definitiv și în cazul amestecării experienței artistice cu experiența religioasă.

Sensul vieții i se revelează celebrului scriitor Pandele prin evadarea dintr-o lume care riscă să devină „o imensă închisoare colectivă”, într-o altă dimensiune a existenței, nebănuită de ceilalți. Autorul dramatic devine „invizibil” pentru a-și regăsi iubita uitată, „Euridice”, actrița care interpreta acest rol în piesa scrisă de el cu treizeci de ani în urmă, „o piesă mai mult religioasă decât filosofică” deși avea ca titlu „Introducerea la cea mai veche metafizică”¹⁹. Ca și în nuvela „Secretul doctorului Honigberger”, avem de-a face în acest text cu o „trezire”, cu o „iluminare” echivalentă cu regăsirea propriului sine, operație alchimică soldată cu o dispariție în „tărâmul nevăzut”, Shambala²⁰. Căci aceia care urmăresc reprezentațiile trupei lui Ieronim și reușesc să se identifice cu spectacolul (în care dispare „convenția” public-actor), trec prin aceeași experiență finală cunoscută în practica yoga, „concentrarea totală”, având ca rezultat „identificarea neîntreruptă a celui care meditează cu ceea ce el meditează”, deci „o transmutare a cunoașterii înseși în posesiune”²¹. Acesta este misterul „dispariției” lui Pandele împreună cu doi tineri actori (Niculina și Laurian), care îi trimit povestitorului din când în când un buchet de nouăsprezece trandafiri (simbolul discreției și al iubirii). Acest episod poate fi descifrat la rândul lui în cheie șamanică, dacă „reinterpretăm” rolul celui care își caută iubita potrivit codului propus de E.R. Dodds. După acest autor Orfeu reunește profesiunile de poet, magician, învățător și profet. Întocmai ca în cazul unor șamani legendari din Siberia, la auzul lui vin să-l asculte păsările și fiarele. „Ca și șamanii de pretutindeni, el face o călătorie în infern și motivul său este unul foarte curent printre șamani, anume să recâștige un suflet răpit. În sfârșit, eul său magic supraviețuiește în forma unui cap cântător și continuă să facă profeții mulți ani după moartea sa; (...) putem spune că Orfeu este un personaj trac foarte asemănător cu Zamolxis — un șaman mitic sau un prototip al șamanilor”²².

¹³ *Ibidem*, p.61.

¹⁴ Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, București, Ed. Minerva, 1991, vol.II, pp.278-279.

¹⁵ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, București, Ed. Românu, 1991, p.78.

¹⁶ *Ibidem*, p.76.

¹⁷ *Ibidem*, p.66.

¹⁸ *Ibidem*, p.29.

¹⁹ *Ibidem*, p. 18.

²⁰ Mircea Eliade, *Patanjali și Yoga*, București, Humanitas, 1992, p. 24.

²¹ *Ibidem*, p. 105.

²² E.R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, Traducere de ctinel Pleșu, București, Ed. Meridiane, 1983, p.173.

În *Jurnal*, la un moment dat Eliade își propune să insiste asupra importanței șamanismului pentru o istorie comparată a misticii. După Eliade, experiența extatică a șamanului „arhaic” își găsește corespondența în tradiția mistică creștină, „anume în acel *raptus mysticus* la care face aluzie Sfântul Apostol Pavel în *Epistola I către Corinteni*, că «a fost răpit în rai și a auzit cuvinte de nespuse, pe care nu-i e iertat să le rostească»”. Experiența șamanului este importantă prin mesajul ei despre moarte: „eroismul șamanului, care înfruntă moartea pentru binele celorlalți, mărește și fortifică încrederea omului în propriul său mod de a fi. Șamanul devine un model (s.a.) pentru că arată că *se poate face ceva* (s.a.), că demonii pot fi învinși și bolile provocate de ei pot fi vindecate, demonstrează că însăși moartea poate fi «înțeleasă» și deci dominată (...), moartea este echivalată unui rit de trecere către un mod de a fi, «spiritual», adică sfârșește prin a constitui o inițiere” (s.a.)²³.

Or, scriitorul Pandele (nume probabil voit neînsemnat, dacă nu chiar ridicol) supraviețuiește „magic”, „epifanic” prin opera lui reeditată și după dispariția fizică și, mai mult decât atât, își anunță prezența prin acel simbol fizic, buchetul de nouăsprezece trandafiri trimis cu regularitate discipolului său, un tânăr scriitor având și rolul de „impresar”, de fapt povestitorul. Privit astfel, ca soluție a „ieșirii” din istorie, și, într-un fel, ca „paradox al eliberării în viață” (deci ca mod de realizare a necondiționatului — una dintre modalitățile sacralului), ca mod de armonizare a vieții care se scurge în durată strictă cu timpul oprit în eternitate al artei, teatrul deține un loc privilegiat între tehnicile profane cu funcție eliberatoare; nu numai pentru că este o formă de ritual prin care se reactualizează momente din trecut, sau pentru că oferă actorului („un fel se șaman”²⁴) posibilitatea de a trăi evenimente altfel imposibile, sau pentru că descoperă un alt ritm temporal. Dar „calitatea timpului teatral” și condiția actorului fiind interdependente, actorul se „purifică”, încarnând alte existențe și alte destine, ceea ce îl îndeamnă pe Mircea Eliade să creadă că noțiunea de „karma” poate fi regăsită în teatru (*Jurnal*, Chicago, fără dată, 1969). Ca eveniment ce se desfășoară în timp, dar care se poate repeta la nesfârșit, în plină istorie „lineară”, teatrul este în același timp o viziune „ciclică” a istoriei (personaje apuse „renasc” în timpul reprezentației) și totodată un simbol al destinului (care se „repetă”, fiind totuși mereu „altul”), de aceea este un loc de realizare a coincidenței contrariilor, care pot fi, într-un plan teoretic, esteticul și profanul.

Adrian din nuvela „În curte la Dionis” este tot un fel de Orfeu modern care încearcă să o salveze pe „Euridice” din infernalul timp istoric, îndemnând o cântăreață misterioasă să cânte versuri despre pacea paradisiacă, spre a-i împlânzi pe oameni prin Verb.

Dacă pentru un comentator ca George Uscătescu temele fundamentale ale creației literare eliadești sunt Mythos, Eros, Thanatos și Logos²⁵, putem adăuga că versiunea literară a simbolismelor religioase și filosofice pe care o propune Mircea Eliade nu îndeplinește numai funcția de a scoate la iveală „reziduurile” unor astfel de simbolisme care continuă totuși să structureze conștiința omului modern, dar și pe acela, remarcat de I.P. Culianu, de a produce noi simboluri.

Așa cum am încercat să arăt, prin combinarea simbolurilor religioase „dezafectate” cu secvențele vieții profane a personajelor, Eliade recreează o semantică specială, cu o dublă deschidere: filosofic-discursivă și artistică, în deschiderea artistică întrezărindu-se imaginea idealizată a omului, așa cum apare în deschiderea filosofică. Personajele se comportă în cele mai multe cazuri ca și cum ar fi citit cărțile de filosofia religiei scrise de Eliade și ar intenționa să ducă mai departe gândul autorului. (De exemplu, cele mai multe personaje sunt preocupate de problema timpului și au propria lor „teorie” în această privință). De asemenea, se poate

²³ Mircea Eliade, *Jurnal*, Volumul I, București, Humanitas, 1994, pp. 241; 242.

²⁴ *Ibidem*, p.92.

²⁵ Jorge Uscatescu, *Time and Destiny in the novel of Mircea Eliade*, *Filosofia Oggi*, Anno X, N. 1, 1978, p.76.

desprinde o tipologie în funcție de transparența sau opacitatea la semnele sacre ale acestei lumi. Personajele „deschise” către experiența sacrului au această intuiție fundamentală: pentru a fi suportată, realitatea nu trebuie „mistificată”. Este suficient să fie privită cu atenție „jumătatea vizibilă” a simbolurilor care îi sunt consubstanțiale, pentru a reconstitui, cu mijloacele imaginației, partea lor invizibilă. Dacă simbolurile religioase pot fi „intuite” și „exprimate”, se poate spune că ele îndeplinesc o funcție artistică. Dacă stau pentru lucruri din regimuri diferite, dar a căror legătură există în absolut și poate fi reconstituită cu mijloacele intelectului, atunci ele îndeplinesc o funcție filosofic-discursivă.

Coleg de generație cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu la rândul său opta pentru un teatru „nu simbolist, ci simbolic; nu alegoric, ci mitic; avându-și sursa în angoasele noastre eterne; un teatru în care invizibilul devine vizibil, în care ideea se face imagine concretă, realitatea sau problema se încarnează”²⁶ — după cum observa Jacques Le Marinel. Acest gen de teatru în care imaginea scenică joacă rolul determinant este o replică la criza limbajului, manifestată în trecerea de la cuvânt la discurs, de la drama reprezentării, consecință a „socializării” limbajului, la pierderea sinelui în aparențele „jocurilor de limbaj”. Crizei limbajului artei teatrale i s-a răspuns prin umor ca „mod de creație privilegiat” cu o „veritabilă dimensiune poetică” dar dincolo de acestea Ionescu urmărește „cercetarea unei realități esențiale, uitate, nenumite” (Cf. *Notes et contre-notes*), iar „în această căutare, limbajul cuvintelor se cere depășit, pentru a găsi alte coduri, precum acelea ale picturii sau ale muzicii”²⁷.

Arătând că depășirea crizei limbajului artei dramatice poate veni și din utilizarea codului limbajului religios și filosofic, Mircea Eliade pledează în nuvelele sale pentru teatru ca simbol, iar discursurile personajelor axate pe simbolistica religioasă comunică sensurile existențiale și adevărurile fundamentale pe care le realizează spectacolul teatral. Este vorba pe de o parte, așa cum am arătat, despre reînnoirea limbajului prin reîntoarcerea la simbolurile religioase în actul teatral, în jocul actorilor, în scenariu, în regie. Iar pe de alta, despre teatrul însuși ca simbol.

2. Teatrul ca simbol. Funcția destinală a spectacolului

Calitatea spectacolului teatral de sugestie a umanității și a absolutului în efemer, de a întruchipa într-un timp limitat o idee care se repetă la nesfârșit, dar care nu se va mai repeta niciodată în forma acestui timp al jocului dă măsura actului unic ce se petrece la un moment dat pe scenă și se înscrie totodată în marele timp, al repetării. Această concepție a dramatizării simbolului religios la nivelul reprezentației scenice deschide posibilitatea unei abordări antropologice, avându-i ca protagoniști pe „omul arhaic” și „omul modern” sau „omul religios” și „omul estetic”. De repetat, se repetă doar modelul pentru că actorii, deși interpretează mereu aceeași piesă, o fac mereu altfel. Este probabil ca interpretul muzical să regăsească de mai multe ori la rând aceeași armonie și este probabil ca actorul să regăsească de mai multe ori la rând aceeași modulație a glasului, aceeași expresivitate în totalitate a chipului și a gestului. Cu toate acestea, jocul lui nu rămâne mai puțin unic și paradoxal, pentru că el revine ritmic, la același rol, în timp ce viața lui înaintează în timpul istoric. El trăiește în două lumi, în lumea spectacolului și în „lumea ca spectacol”, spre deosebire de omul arhaic participant la „spectacolul ca însoțind cultul și identificându-se cu el” într-o lume „care doar minimal delimitează planul spiritual de cel existențial și cu atât mai puțin diferitele activități spirituale între ele”²⁸. Raportat la credința creștină, ceea ce deosebește fundamental discursul artistic al dramei teatrale de discursul religios ritual, poate fi rezumat prin două scurte

²⁶ Jacques Le Marinel, *La mise en question du langage dans le “nouveau théâtre”*, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 277.

²⁷ *Ibidem*, p.387.

²⁸ Ion Ianoși, *Neartă-artă*, București, Ed. Meridiane, 1983, p. 143.

„povești”: a) Au fost odată ca niciodată personaje care au trăit întâmplări extraordinare și care au murit într-un mod exemplar, după ce au spus lucruri memorabile. Dar ele *reînvie mereu pe scenă sau în imaginația noastră, în actul lecturii și al reprezentării*. „Reînvierea” lor constă în imitarea actoricească a vieții lor, într-un mod mai mult sau mai puțin fidel față de text, sau „mai personal interpretat”; b) A fost mai înainte de toți vecii Fiul lui Dumnezeu care s-a născut din Fecioară, care după ce a trăit ca un om obișnuit, a început să-i învețe pe oameni lucruri greu de acceptat în condiție pământească, care a făcut minuni, care a fost ucis, dar *a reînviat în realitate* și s-a înălțat la ceruri. Și care *se jertfește și reînvie în realitate* o dată cu fiecare Sfântă Liturghie.

Dacă „destinul este porțiunea de timp pe care ne-o îngăduie istoria” și totodată un „aspect dramatic al timpului” funcția spectacolului este aceea de „a exorciza destinul (...), a-l sili să se manifeste lângă tine, pe scenă, într-un timp concentrat, și tu să scapi, să rămâi spectator, să ieși din Timp (...)”²⁹ — după cum spune Dan Bibicescu din *Noaptea de Sânziene*. Ca și Eliade care mărturisește în *Jurnal* intenția de a intitula nuvela „Șanțurile”, „Bătălia de la Oglindești” (s.m.), acest personaj scrie o piesă de teatru despre “Întoarcerea de la Stalingrad”.

Ceea ce este un mod de a spune că teatrul fiind o formă de manifestare a memoriei colective cu mijloacele artei, face posibilă abolirea prezentului, participarea la alte evenimente decât acelea care se petrec în realitatea imediată și, prin aceasta, are el însuși funcția de a genera realitate. Reprezentația teatrală, ca gest de eliberare de timpul istoric, este, pentru Eliade, o atitudine față de destin, echivalentă cu dominarea temporalității prin creație. Loc de realizare a coincidenței contrariilor, teatrul ca „eveniment” ce se desfășoară în timp, dar se poate repeta la nesfârșit, în plină istorie lineară — ca o culme a rafinamentului cultural pe care, ca odinioară la vechii greci, îl poate realiza oricând „istoria” — este o viziune temporală în care istoria lineară și istoria ciclică se întâlnesc, în care oamenii devin nemuritori pentru că renasc o dată cu fiecare spectacol, în timpul reprezentației (viziune ciclică a istoriei) când se pot „întâlni” oameni din timpuri diferite, personajele și spectatorii. În teatru istoria trecută trăiește într-o istorie prezentă, vieți care s-au încheiat reînvie cu fiecare spectacol, se repetă; de aceea teatrul este un simbol al destinului și un „simbol de gradul doi” al istoriei. Este, într-un anumit fel, o concepție apropiată de viziunea teatrală despre lume tipic barocă, în care teatrul este înțeles ca imagine și simbol perfect al vieții care la rândul ei este privită ca spectacol neîntrerupt, ca reprezentație.

Dar contemplarea istoriei ca spectacol nu elimină rostul „inițiativ”, transferând drama în domeniul gratuității. A vrea să evadezi din istorie prin spectacol, să te salvezi ca actor prin joc și ca spectator prin contemplație nu presupune numai un spațiu „artificial”, dar și un spațiu ritual; nu numai un timp „artistic”, dar și un timp „mitologic” reintegrat: acolo unde gândurile și gesturile se „purifică” de determinațiile reale, care sunt ale omului „istoric” al momentului și în același timp ale personajului anistoric. Este un „joc” care devine prin reluare — realitatea autentică în care actorul/omul, ființa „căzută” în condiția istorică abolește timpul, preia roluri demiurgice sau profetice, „personifică” destinul. Spațiul de joc este un spațiu al identificării planului „rațiunii” cu planul faptei, a obiectului cu subiectul meditației; act și conștiință a actului; dramaturgie și demiurgie.

Experimentele teatrale propuse de Mircea Eliade prin discursul personajelor nuvelor și romanelor sale (exersarea proprie în arta dramatică fiind un alt subiect) arată că istoricitatea omului acumulată prin trecerea timpului încărcat de evenimente profane condiționează în mod „pozitiv” capacitatea de creație în sensul că dacă nu ar exista obstacolul de depășit (teroarea istoriei), omul nu ar rămâne altceva decât un „diletant al paradisului”, cum se exprimă într-un loc Emil Cioran.

²⁹ Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, București, Ed. Minerva, 1990, vol.II, p. 279.

La vremea redactării textelor literare eliadești pe care le-am avut în vedere, nu numai în studiile de antropologie a imaginarului era analizată componenta religioasă a spectacolului teatral, dar și în studiile de estetică. De exemplu, A. Villiers vorbește despre „funcția sacră a actorului” în “Formes de l’art, formes de l’esprit”³⁰. De această funcție sacră ține și rolul actorului de inspirator pentru autor, despre care vorbea Jean Girardoux: “Actorul nu este numai un interpret, el este un inspirator, el este manechinul viu prin care atâția autori personifică cu toată naturalețea o viziune”³¹.

În plus, dimensiunea religioasă a spectacolului teatral sugerează implicarea transcendenței în istorie, iar prin această „recuperare a istoriei într-o formă teatrală” (Domenach) efectele tragice și absurde sunt „purificate”: „Totdeauna limbajul teatral a fost îmbinat cu limbajul esențial al vieții, dar în epoca recentă, el a invadat toate domeniile atât de mult, încât a provocat un fel de teatralizare a Istoriei”³². Ceea ce înseamnă, pe de o parte, un mod de a privi istoria reală ca reprezentare totală realizată cu mijloacele regizorale, scenografice și actoricești, dar și o transpunere în toată complexitatea ei (inclusiv metadiscursivă) în spectacolul propriu-zis, pentru a fi rețrăită și pentru a exorciza tragicul istoriei, căci o istorie din care a fost izgonită interpretarea tragică scenică purificatoare, riscă să rețrăiască drama în realitate. Această funcția exorcizantă îndeplinită de o trupă de teatru experimental și-o imaginează și Mircea Eliade în romanul *Nouăsprezece Trandafiri*: „Spectacolul ilustrează modul de a fi al evenimentelor istorice și totodată structura istoriografiei(...)”. Personajul Serdaru mărturisește că nu l-a citit pe Hegel, dar crede că-i înțelege sistemul de gândire „pentru că l-am trăit de atâtea ori, în viața de toate zilele, și mai ales l-am rețrăit repetând anumite spectacole sub direcția lui Ieronim”³³. Pentru a reflecta structura istoriografiei, spectacolele respective, concepute ca exercițiu de anamneză, încep cu celebra expresie (devenită replică) hegeliană „Prin Napoleon, Spiritul Universal a intrat călare în Istorie” (expresie pe care de altfel o invocă și Domenach), continuă cu dialogul dintre Hegel și reprezentanții istoriografiei contemporane, revenind într-un mod cu nimic mai „fantezist” decât cel filosofic la evenimentele exemplare și pluralitatea semnificațiilor acestora și, pe de altă parte, la rolul accidentelor cauzativ importante în istoria unui popor.

Legat de mesajul prin care Eliade își încurajează cititorii să vadă și în spectacolul teatral o formă de artă rituală sau chiar de „inițiere”, o „tăină” eliberatoare în contextul în care discursul actorilor este centrat pe ideea „abolirii istoriei” și a libertății în cadrul unui regim concentraționar prin intermediul spectacolului dramatic, Nicolae Steinhardt îi scria lui Mircea Eliade: „Am citit *Nouăsprezece Trandafiri* (...). N-ați cunoscut, din fericire, închisoarea. Dar intuiția artistului e tot atât de puternică și de precisă ca experiența existențială a unui om de rând. Ați înțeles perfect că «liberatarea absolută» nu ne este accesibilă decât atunci când nu mai avem nici un fel de libertate. Dar absoluta libertate nu poate fi decât în închisoare sau într-o situație analogă, în totală nelibertate. Am resimțit o ciudată emoție citind nuvela unde se află cuprinsă fraza despre libertatea absolută. Ca acea bucuroasă emoție pe care, mereu, mi-o stârnește rostirea de către un altul a unui adevăr ce mi se părea tăinuit în adâncul cel mai intim al ființei noastre”³⁴.

³⁰ A. Villiers, «La fonction sacrée de l'acteur», în *Formes de l'art, formes de l'esprit*, Ed. par Ch. Lalo. Et. Sourriau, PUF, 1951.

³¹ Jean Girardoux, *Girardoux par lui-même*, cf. Odette Aslan, *L'art du théâtre*, Paris, Éditions Seghers, 1963.

³² Jean-Marie Domenach, *Întoarcerea tragicului*, Traducere de Alexandru Baciuc, București, Editura Meridiane, 1995, p135.

³³ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, București, Ed. Românilor, 1991, pp.79-80.

³⁴ Nicolae Steinhardt, „Nicu Steinhardt către Mircea Eliade”, în *Postlegomena la felix culpa. Mircea Eliade, evreii și antisemitismul*, Volumul I, Culegere de texte de Liviu Bordaș, Ediție îngrijită de Mihaela Gligor și Liviu Bordaș, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2012, pp.115-116.

Altfel spus, „privitorii ca la teatru” se recunosc sub semnul unei „teologii a nostalgiei” (Carl Olson)³⁵ și aceasta este o dovadă în plus că abordarea teatrului și a artei speciale a actorului formulată în discursul personajelor eliadești reprezintă una dintre modalitățile privilegiate de a valorifica prin limbajul artistic problema timpului și a variantelor epifanice ale binomului hermeneutic sacru-profan și, legat de acestea, ideea „abolirii istoriei” și a eliberării prin intermediul spectacolului dramatic — revelator al destinului.

Referințe bibliografice

1. Domenach, Jean-Marie, *Întoarcerea tragicului*, Traducere de Alexandru Baciuc, București, Editura Meridiane, 1995.
2. Dodds, E.R., *Dialectica spiritului grec*, București, Ed. Meridiane, 1983.
3. Eliade, Mircea, *Solicvii*, București, Humanitas, 1991.
4. Eliade, Mircea, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977.
5. Eliade, Mircea, *Proză fantastică*, vol. III, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1991.
6. Eliade, Mircea, *Proză fantastică*, vol. IV, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1992.
7. Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, București, Ed. Minerva, 1991.
8. Eliade, Mircea, *Nouăsprezece trandafiri*, București, Ed. Românul, 1991.
9. Eliade, Mircea, *Patanjali și Yoga*, București, Humanitas, 1992.
10. Eliade, Mircea, *Jurnal*, Volumul I, București, Humanitas, 1994.
11. Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1990.
12. Eliade, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.
13. Eliade, Mircea, „Insula lui Euthanasius”, în Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, București, Ed. Univers, 1991.
14. Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis Han*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980.
15. Girardoux, Jean, *Girardoux par lui-même*, în Odette Aslan, *L'art du théâtre*, Paris, Éditions Seghers, 1963.
16. Hoffmann, Werner, *Fundamentele artei moderne*, București, Ed. Meridiane, 1977.
17. Ianoși, Ion, *Nearță-artă*, București, Ed. Meridiane, 1983.
18. Marino, Adrian, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980.
19. (Le Marinell), Jacques *La mise en question du langage dans le “nouveau théâtre”*, Presses Universitaires de Lille, 1981.
20. Steinhardt, Nicolae, „Nicu Steinhardt către Mircea Eliade”, în *Postlegomena la felix culpa. Mircea Eliade, evreii și antisemitismul*, Volumul I, Culegere de texte de Liviu Bordaș, Ediție îngrijită de Mihaela Gligor și Liviu Bordaș, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2012.
21. Uscătescu, George, *Ontologia culturii*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1983.
22. Uscătescu, Jorge, *Time and Destiny in the novel of Mircea Eliade*, *Filosofia Oggi*, Anno X, N. 1, 1978.

³⁵ Carl Olson, *The Theology and Philosophy. A search of the Center*, Hampshire and London, MacMillan Academic and Professional LTD Houndmills, 1992.