

ESTETIC ȘI EXTATIC ÎN ARTA TEATRULUI: VIZIUNEA LUI MIRCEA ELIADE DESPRE TEATRU DIN ROMANUL *NOUĂSPREZECE TRANDAFIRI*

ISABELLA DRĂGHICI*

Abstract

The famous Romanian historian of religions Mircea Eliade presents in the novel *Nineteen Roses* a vision about theatre less explored by his critics, in which we can find the seeds for a possible theory and practice of the sacred theatre. Integrating it in his theory about the sacred as an element in the structure of human consciousness, not in the history of consciousness, I will argue, applying a cross-disciplinary approach, that theatre could have, as Mircea Eliade claimed, the role of a “path” to transcendence. The experience of the sacred, in terms of Stanislav Grof’s transpersonal psychology, could be considered a “holotropic” experience. How can we understand Eliade’s vision about theatre using Grof’s theory? What is the role of *anamnesis* in Eliade’s theatre and in Grof’s theory and psychological experiments? What is the relationship between aesthetic and ecstatic in Mircea Eliade’s view on theatre? With reference to textual criticism and hermeneutics, involving psychology and philosophy of religion as the main disciplines underlying this research, I will propose an analysis about Eliade’s vision on theatre which can re-configure the expressions of the sacred on stage in his fictional writings.

Keywords: sacred theatre, anamnesis, theatre and transcendence, ritual theatre, *Nineteen Roses*.

Teatrul ca artă, teatrul ca metodă de cunoaștere metafizică, teatrul ca spiritualitate și spiritualizare, teatrul ca experiență estetică și extatică... Iată câteva cuvinte pentru a defini succint viziunea lui Mircea Eliade despre teatru din romanul *Nouăsprezece trandafiri* (și din nuvele precum *Uniforme de general*, *Incognito la Buchenwald*, *Adio!...*). Ne vom opri mai jos asupra câtorva aspecte referitoare la această viziune, privită din perspectivă multidisciplinară¹.

Cheile de receptare a textului eliadesc pus în discuție pot fi regăsite în opera sa științifică de istoric, filosof al religiilor și hermeneut, în concepția sa despre originile ritualice ale tuturor artelor, în pasiunea sa pentru teatru și funcția sa soteriologică. Într-un interviu acordat lui Claude Henri-Rocquet, autorul își mărturisește fascinația pentru condiția actorului: „Actorul trăiește un fel de «transmigrație». Încarnarea atâtor personaje nu înseamnă să te reîncarnezi de tot atâtea ori? La sfârșitul vieții sale, sunt sigur că actorul are o experiență omenească de o altă calitate decât a noastră.”²

Actorul, cel care plămăiește nenumărate vieți pe scenă, cuprinde în conștiința sa tot atâtea caractere, destine, dobândind astfel o experiență și o cunoaștere mai profundă a omului. Personaj declanșator al intrigii romanului, actorul este, la Eliade, un inițiat capabil să ghideze neofiții spre experiențe la limita realului. Observând unele similitudini între acest tip de experiențe și cercetările din psihologia transpersonală, vom

* Drd. Isabella Drăghici (Facultatea de Filosofie, Universitatea București) este asistent de cercetare științifică la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, Departamentul „Artele spectacolului. Teatru și film”. Adresă de e-mail: contact.isabelladraghici@gmail.com.

¹ Articolul de față este o versiune revizuită a comunicării prezentate la Universitatea din Stockholm, în cadrul conferinței internaționale a Federației Internaționale de Cercetare Teatrală (IFTR), 13–17 iunie 2016.

² Mircea Eliade, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude Henri-Rocquet*, București, Editura Humanitas, 2007, p. 103.

propune o analiză care utilizează concepte din teoria lui Stanislav Grof referitoare la stările alterate de conștiință și matricile perinatale, pentru a „decoda” posibilele semnificații ale experimentelor teatrale și parateatrale descrise în roman.

*

Înainte de a trece la tema propusă, să menționăm câteva informații necesare. Romanul a fost scris în 1979, iar prima ediție a acestuia apare la editura Ioan Cușa din Paris, în anul 1980, în limba română (Fig. 1). În 1982, apare prima ediție în limba franceză la editura Gallimard, în traducerea lui Alain Paruit, *Les dix-neuf roses* (Fig. 2).



Fig. 1 – Coperta primei ediții a romanului *Nouăsprezece trandafiri* de Mircea Eliade.

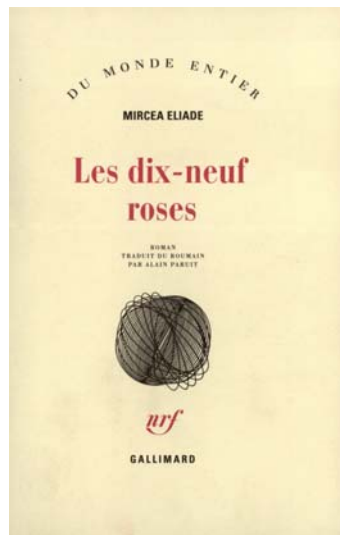


Fig. 2 – Coperta primei ediții în limba franceză a romanului.

Prima ediție în limba engleză este publicată în 1988, la editura Ohio State University, Columbus, în volumul *Youth Without Youth and Other Novellas*, în traducerea lui Mac Linscott Ricketts (Fig. 3). Abia după revoluție, în 1991, este publicată și prima ediție din România (Fig. 4), la editura Românul, romanul fiind interzis anterior de cenzura comunistă din cauza tonului său critic la adresa regimului.

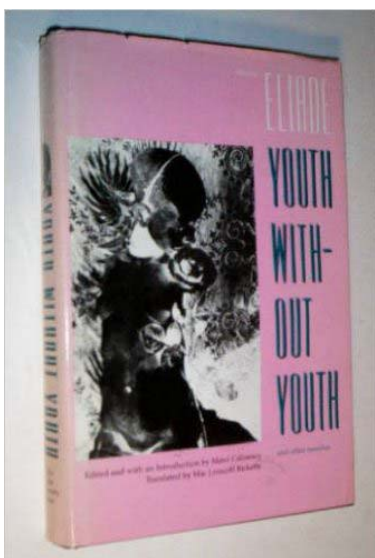


Fig. 3 – Coperta primei ediții în limba engleză a romanului, inclus în volumul *Youth Without Youth and Other Novellas*.



Fig. 4 – Coperta primei ediții apărute în România.

Mircea Eliade prezintă în romanul *Nouăsprezece trandafiri* o viziune despre teatru prea puțin explorată de criticii săi, în care putem regăsi semințele unei posibile teorii și practici a sacrului în spațiul scenic. Narațiunea romanului este un pretext pentru a configura unul din subiectele favorite ale autorului: rolul reprezentației teatrale în obținerea trezirii spirituale și a eliberării de limitele spațio-temporale. Eliade vede această trezire ca o formă de salvare de sub teroarea istoriei, o redescoperire a timpurilor mitice³. Nuanțele acestei aspirații către libertatea absolută se articulează subtil, în spații concrete: cel socio-politic (București și Sibiu, în timpul regimului comunist) și cel artistic – teatrul experimental al lui Ieronim Thanase (Sibiu).

Personajul principal al romanului, un scriitor cunoscut care începuse în tinerețe să scrie și piese de teatru, dar renunțase, Anghel Dumitru Pandelescu, este inițiat în practicile artistice ale unui grup de teatru experimental care îi vor revela, în final, realitatea transcendentă și puterea de a controla dimensiunile spațiului-timp. Spre final, el va dispărea, împreună cu călăuzele sale, Laurian și Niculina, actori în acea trupă de teatru, iar existența sa va mai fi vizibilă doar printr-un buchet de 19 trandafiri trimis anual secretarului său, Eusebiu Damian, și soției acestuia din urmă, pentru a celebra aniversarea mariajului acestui cuplu, al cărui naș ar fi trebuit să fie Pandelescu.

Romanul debutează cu o întâmplare enigmatică: vizita celor doi artiști, Laurian Serdaru și logodnica sa, Niculina, făcută lui Pandelescu, care devine fascinat de dialogul cu ei și de reprezentația spontană dată de actori în fața sa. Prin intermediul acestora, scriitorul va accepta să îl cunoască pe Ieronim, misteriosul lider și regizor al grupului de teatru experimental din care cei doi făceau parte, stabilit cu trupa la Sibiu, în spațiile unor clădiri în ruine și ale unui fost hangar. Thanase are o viziune aparte asupra artei teatrale. În contact cu el, lui Pandelescu i se revelează ideea unui nou tip de teatru, un teatru ritualic, un teatru soteriologic. Practicile teatrale de acest tip, afirmă eroul, reprezintă „singura șansă de a cunoaște libertatea absolută”, independent de libertățile sociale, economice sau politice⁴. Desigur, trimerile la cenzura comunistă sunt evidente. Teatrul permite evadarea din contextul imediatului, plin de constrângeri, într-un alt timp în care libertatea nu poate fi limitată. În același timp, spectacolul de teatru permite o transcendere a sensului comun al spațiului-timp. De altfel, Eliade vorbește despre acest timp teatral de o altă natură decât timpul obișnuit: „(...) după cum timpul liturgic diferă de timpul profan – acela al cronologiei și al întrebuirii noastre obișnuite a timpului –, tot așa timpul teatral este o «ieșire» în afara timpului uzual”⁵.

Reprezentarea teatrală la care asistăm în roman face parte din poetica teatrelor experimentale. Tema spectacolului o constituie legenda asociată expresiei „Torna, torna, fratre” (de precizat existența speculațiilor că acestea ar fi fost primele cuvinte în protoromână), legendă conturată în contextul luptei dintre Imperiul bizantin și avari, în anul 580. În tandem cu Corul, Niculina, care joacă rolul de povestitor, afirmă că istoria românilor începe cu acest mit. Spectacolul dă viață scenei care a produs confuzia soldaților în urma transmiterii și înțelegerii greșite a expresiei mai sus amintite, receptată ca un semnal de renunțare la luptă și întoarcere a acestora. Interesantă este reacția spectatorilor care retrăiesc parcă scenele dramatice ale fugii soldaților, ca și cum ar asista la evenimentul istoric real. Intensitatea acestei evocări teatrale și sugestia intrării în acel spațiu-timp al evenimentului real ne dau informații despre natura acestui tip de spectacol capabil de a spulbera limitele prezentului. Eusebiu, chemat de Pandelescu la Sibiu pentru a asista la reprezentație, povestește experiența:

„De câțiva timp mi se părea că visez, căci acea masă de umbre care se adunase, începuse să se agite, murmurând: *torna, torna, retorna fratre!*, și îndreptându-se spre noi ca o singură, monstruoasă făptură. În câteva clipe, cuprinse și înghiți Corul și pe Niculina și înainta cu zgomot surd de călcăie, lovind tot mai amenințător pământul. Mi s-a părut că dintr-un moment în altul voi fi surprins de acea caracatiță uriașă cu brațele ciuntite, care se apropia tot mai repede de mine. Atunci am sărit în picioare, am început să strig – *torna, torna fratre!* – și, întorcând spatele scenei, am încercat să fug spre ieșire. Mi s-a părut că întreaga sală se golise și spectatorii alergau, unii împingându-se din spate, alții alături de mine. Dar nu-mi dau seama cât am alergat. Cred că nu reușisem încă să ies din acel uriaș hambar, când m-am împiedicat și am căzut.”⁶

³ Cristina Scarlat, „*Nouăsprezece trandafiri*, de Mircea Eliade: roman teatral, roman cinematografic” [Nineteen Roses by Mircea Eliade: a Theatrical and Cinematic Novel], în *Danubiana philologica. The Romanian Language and Culture, Internal Approaches and External Perspectives*, Roma, Aracne Editrice, 2015, p. 363.

⁴ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, București, Editura Românilor, 1991, p. 78.

⁵ Idem, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude Henri-Rocquet*, p. 103.

⁶ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, p. 70.

Aflăm ulterior că adevăratul spectacol începea după această scenă care îl copleșește pe Eusebiu, el trezindu-se abia a doua zi dimineață în camera sa. Este o trecere aproape cinematografică între cadre, o ruptură care incită cititorul și îl capturează în tensiunea intrigii, de altfel, o tehnică frecvent folosită de autor în ficțiunea sa.

Pentru Eliade, mitul furnizează teatrului un conținut necesar. Ca și în hermeneutica sa, investigarea/reinterpretarea acestuia aduce în prim plan aspirația lui Eliade către un *nou umanism*. Allen Douglas comentează atitudinea antireducționistă a lui Eliade în ceea ce privește abordarea fenomenului religios și a mitului, regăsită și în „viziunea sa despre renașterea mitică și spirituală a culturii occidentale moderne, desacralizate, sărăcite, reducționiste”⁷. În acest antireducționism, Douglas identifică două perspective apropiate: ireductibilitatea religiosului/a „sacralului” și ireductibilitatea mitului. Douglas susține că „pentru Eliade mitul este întotdeauna mit religios; în consecință, cea mai obișnuită cale de a nesocoti dimensiunea mitică ireductibilă a faptelor este aceea de a le reduce funcția și structura ireductibil religioase la o explicație și un plan de referință non-religioase”⁸. Deși reprezentarea teatrală abordează asumția unui mit de întemeiere istoric, religiozitatea sa este evidentă: a „instaura” existența unui popor, a confirma începuturile istoriei lui echivalează cu un act religios. În roman, mitul lui Orfeu și Euridice se reflectă în povestea personajului principal și a actriței pe care o iubise în tinerețe, dar și în cazul cuplului Laurian – Niculina, reiterare în altă cheie a primului cuplu. Reîntoarcerea în timp, laitmotiv al romanului, se produce prin chemarea unei astfel de iubiri de dincolo de moarte. Vom vedea, spre finalul romanului, această „recuperare” a iubirii arhetipale sugerate de mit, ca efect al tehnicilor spectaculare utilizate.

Revenind la narațiune, Pandelescu, mutat la Sibiu alături de trupa lui Ieronim, începe să scrie piese de teatru din nou, supunându-se unui proces de *anamneză* ce îl aduce față în față cu trecutul său, cu evenimentul traumatic din tinerețe care îl determinase să renunțe la dramaturgie: contactul cu iubita actriță (posibila mamă a lui Laurian). Oare „vindecarea” aceluia moment, „recuperarea”, într-o anumită formă, a iubirii uitate conferă eroului capacități excepționale, trecerea, la finalul romanului, într-un alt spațiu-timp?! Sau rememorarea iubirii arhetipale evocate astfel poate fi privită ca o etapă în îndelungatul proces, sugerat discret aici, de reîntoarcere, de reamintire a naturii primordiale eterne a ființei, idei pe care Eliade le asimilase încă din tinerețe pe filiația filosofiei Upanishadelor și Yoga? Oricum, rezultatul anamnezei teatrale este vizibil: transcenderea temporalității și obținerea libertății spirituale, prin triada spectacol (experiență estetică) – anamneză – experiența sacralului (libertatea absolută văzută ca „atribut” al sacralului). Cum apare în imaginarul eliadesc trecerea de la anamneza individuală la experiența universalității? Eliade nu oferă niciun detaliu. În ce măsură procesul anamnezei și practicile teatrale ale grupului lui Ieronim Thanase pot fi doar un produs al imaginarului și în ce măsură pot avea rădăcini în real? Nu este nouă apropierea lor de experimentele teatrale ale lui Antonin Artaud, Grotowski, Peter Brook sau Eugenio Barba, însă, din câte știm, nu există până în acest moment o cercetare comparată.

În dialogul cu Eusebiu, Pandelescu clarifică spectrul de semnificații ale acestui tip de teatru:

„– (...) anamneza prin gesturi, prin incantații, prin spectacol. Cum spunea Ieronim, acesta este scopul tuturor artelor: să reveleze dimensiunea universală, adică semnificația spirituală a oricărui obiect, sau gest, sau întâmplări, cât ar fi ele de banale sau ordinare.

– Dar prin spectacolul dramatic, adăogase, descifrarea semnificațiilor simbolice, deci religioase, ale evenimentelor, de orice fel, poate deveni un instrument de iluminare, mai precis: de mântuire, al multîmilor...

– De aceea îți spuneam azi dimineață, interveni Pandelescu întorcându-se către mine, îți spuneam că acest fel de a practica arta dramatică este, astăzi, singurul mijloc de a dobândi libertatea absolută...”⁹

Eroii lui Eliade sugerează așadar că spectacolul teatral poate revela dimensiunile de natură spirituală imperceptibile în spațiul și timpul profan, devenind o tehnică a „mântuirii” colective. Teatrul, în viziunea lui Eliade, este deci un teatru hierofanic, o manifestare a unei realități sacre, evocate sau invocate prin spectacol. În romanul său, așa cum întrevădem și în nuvelele: *Uniforme de general*, *Incognito la Buchenwald*, *Adio!...*, Eliade identifică potențialul spectacolului de teatru de a fi o poartă „magică” pentru a intra într-o realitate

⁷ Allen Douglas, *Mit și religie la Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2011, p. 28.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, p. 87.

transistorică. Accesând diversele straturi ale propriului inconștient prin anamneza colectivă/individuală generată de reprezentațiile teatrale la care asistă, eroul trezește în el forțe spirituale nebănuite.

Pentru Eliade, procesul de anamneză este esențial în evocarea rituală a evenimentelor mitice. Spectacolul la care asistă Pandeles debutează cu un exercițiu de anamneză propus publicului de către povestitor, Niculina:

„– Ca și altădată, vom începe cu un exercițiu de anamneză. Ne vom reaminti, așa cum am învățat să ne reamintim, rolul câtorva animale în istoria universală: lupoaica și întemeierea Romei, asinul pe care a intrat Isus în Ierusalim, cămila sfântului Nil, calul lui Napoleon...

(...) Ați ghicit aluzia, este faimoasa expresie a lui Hegel: prin Napoleon, Spiritul Universal a intrat călare în Istorie.”¹⁰

Poate că nu întâmplător este aleasă aici tema unor animale emblematice în istoria umanității și care dețin rolul simbolic de mediator al unei condiții ontologice superioare. Spectacolul este în sine un astfel de mediator. Este interesant rolul pe care reprezentația teatrală din acest moment al intrigii îl atribuie istoriei, deci timpului liniar, deși, în procesul de „inițiere”, scopul este contrariu: acela al ieșirii din timp. Se întrevide aici oare nostalgia originilor, mitul „eternei reînnoiri”? Evocând legenda conturată în jurul expresiei „Torna, torna, fratere”, spectacolul trupei lui Thanase recrează cu o autenticitate impresionantă episodul istoric, inducând o stare de transă, în care cei „insuficient pregătiți” își pierd conștiința. A rememora trebuie să fie însă o trezire, susțin personajele, nicidecum o cufundare într-o stare totală de inconștiență. Procesul de anamneză, precizează Eliade în dialogurile cu Claude-Henri Rocquet, este esențial în cunoașterea platoniciană sau în ritualurile australiene: „După Platon, pentru suflet cunoașterea constă în reamintirea Ideilor pe care el le-a contemplat în Cer”¹¹. O astfel de reamintire așază spectatorul teatrului eliadesc pe drumul către atingerea unei condiții divine de cunoaștere și existență.

Exercițiul febril de *anamneză* practicat de grupul lui Ieronim Thanase, pare a fi deci procedeul necesar experimentării sacrului, sacrul desemnând, în acest context, transcendența. Anamneza însă trebuie să fie însoțită de capacitatea de a decoda simbolismul evenimentelor, gesturilor, acțiunilor:

„– (...) Dar această dezvăluire, sau descifrare a simbolismului care sparge coaja întâmplărilor cotidiene aparent banale și le deschide spre universal – acest exercițiu spiritual nu este decât arareori accesibil omului din zilele noastre. 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 izbuti să descopere semnificațiile simbolice, trans-istorice, ale oricărui eveniment sau incident cotidian.

– Într-un cuvânt, interveni Pandeles, spectacolul dramatic ar putea deveni, foarte curând, o nouă eschatologie, sau o soteriologie, o tehnică a mântuirii.”¹²

Citatul cartografiază cu acuratețe viziunea lui Eliade. La baza hermeneuticii pe care spectatorul, îndrumat de actori, o va practica în timpul spectacolului sau în afara lui stă acest proces psihic pe care Eliade îl alege ca factor declanșator al receptării sacrului: anamneza. Procesul este văzut în dublu sens: ca *reamintire* (a unor evenimente din istoria personală sau colectivă), dar și ca *recunoaștere* (a naturii primordiale atemporale a ființei). Sacrul camuflat în profan, în dimensiunea cotidianului, poate fi identificat de o astfel de ființă inițiată în procedeele teatrului metafizic al lui Thanase. Ascensiunea este sigură dacă respecti pașii. Am putea deduce așadar că, dacă „religiozitatea reprezintă o structură ultimă a conștiinței și nu depinde de nenumăratele și efemerele (istorice fiind) opoziții dintre «sacru» și «profan»”¹³, cum susține Eliade, atunci accesul la sacru presupune imersiunea în propria noastră conștiință. Actorul/regizorul este mai mult decât un creator. El este un inițiat, aidoma unui șaman, care conduce publicul prin labirintul introspecției, pentru a-l elibera complet de limite și a-l pune în contact cu forțele nebănuite care sălășluiesc în el și în afara sa. De altfel, similaritățile dintre actor și șaman sunt comentate de Eliade în dialogul cu Claude-

¹⁰ *Ibidem*, p. 66.

¹¹ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude Henri-Rocquet*, p. 153.

¹² *Idem*, *Nouăsprezece trandafiri*, p. 87–88.

¹³ Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 9.

Henri Rocquet, șamanismul putând fi considerat, susține autorul, „ca o rădăcină comună a filosofiei și a artelor reprezentativei”¹⁴. În romanul pus în discuție, numele regizorului, Ieronim Thanase, este semnificativ în acest sens. Thanatos, zeul morții în mitologia greacă, guvernează simbolic numele acestui personaj, regizor al unui *teatru al viitorului*. Trimiterile la rolul său întrucâtva demiurgic, de maestru care aplică metoda unei maieutici aparte pentru nașterea adevărului spiritual, sunt anticipate de ideea morții simbolice prin care neofitul trebuie să treacă. Onomastica poate sugera sinteza între filonul de cunoaștere grec (Thanatos/Thanase) și cel creștin (Ieronim), numele evocând puterea acestui personaj și capacitățile sale excepționale. De altfel, Thanase traduce din Hegel și comentează pasaje de filosofia istoriei pentru a pregăti trupa de teatru. El este și cel care scrie un tratat de artă dramatică, o *Introducere la o artă și tehnică dramatică potrivită timpului nostru*, pe care dorește să-l publice sub numele de autor al lui Pandeles, scriitor foarte cunoscut publicului, pentru ca informația transmisă să aibă vizibilitate și impact. Eliade nu ne oferă însă detalii cu privire la acest tratat.

*

Stanislav Grof și teoria sa despre stările holotropice de conștiință pot oferi o înțelegere mai amplă asupra viziunii lui Eliade despre teatru. Celebrul psihiatru, unul dintre fondatorii psihologiei transpersonale, a creat termenul *holotropic* („orientat către întreg” sau „mișcându-se către întreg/totalitate”, de la grecescul *holos*, „întreg”, și *trepein*, „a se mișca spre sau în direcția a ceva”) pentru a desemna experiențele transpersonale. Așa cum menționează autorul, „numele sugerează că în stările de conștiință cotidiene suntem fragmentați și identificați doar cu o mică fracțiune din ceea ce suntem cu adevărat”¹⁵ (trad. ns.).

Personajele literare din roman, ca *alter ego*-uri ale autorului, sunt obsedate să descopere ceea ce este dincolo de suprafață, ceea ce sunt cu adevărat, care este potențialul lor. Nevoia lor fundamentală este de a cuceri libertatea absolută. Aceasta este cu atât mai mult dorită cu cât acțiunea romanului se petrece în perioada dictaturii Partidului Comunist Român. Eliberarea de povara cenzurii, pe de o parte, și de povara timpului, în sens filosofic, pe de altă parte, se subsumează ideii că scena poate fi acest mediu de evadare perfect, la care au acces însă doar inițiații. Experimentarea evenimentelor-efect ale reprezentațiilor scenice nu poate fi făcută de oricine. Eusebiu, secretarul literar al eroului principal, nu va reuși să treacă de limitele spațiului-timp până la capăt. El revine în stare de inconștiență în realitatea mundană, pierzând legătura cu cei cu care plecase în călătoria din trecut. Doar Pandeles și cei doi tineri actori care îi însoțeau reușesc să controleze spațiul-timp și dispar sau apar la voință. Astfel este atinsă *libertatea absolută* care se exprimă prin controlul curgerii timpului: la sfârșitul romanului, Anghel Pandeles, dispărut bătrân, ia înfățișarea unui copil. Eusebiu, în schimb, deși participase la experiența finală alături de Pandeles, nu reușește să treacă această barieră dintre planuri și este găsit aproape inconștient și înghețat la marginea unui drum.

Revenind la perspectiva transpersonală, ne vom asuma premisa că unele stări holotropice de conștiință pot fi înțelese ca experiențe ale sacrului, experiențe religioase, așa cum sunt ele identificate în tradițiile spirituale. Grof însuși menționează: „Conținutul stărilor holotropice este adeseori spiritual sau mistic. Putem experimenta secvențe de moarte psihologică și renaștere, precum și un spectru larg de experiențe transpersonale, precum sentimentele de uniune și identificare cu alți oameni, cu natura, universul sau Dumnezeu”¹⁶ (trad. ns.). Pot fi înțelese experiențele de „ieșire din timp” trăite de eroii romanului ca stări holotropice de conștiință?

Analizând rolul anamnezei în „cartografia psihicului uman”, Grof vorbește despre existența matricilor perinatale. În paralel cu procesul de anamneză al eroului romanului, la sfârșitul căruia acesta va fi propulsat în dimensiunea atemporalului, putem analiza opinia lui Grof referitoare la relația strânsă dintre experiențele personale din domeniul perinatal și cele transpersonale:

„Domeniul perinatal este o importantă interfață între nivelul biografic și cel transpersonal al psihicului. El reprezintă o poartă către aspectele istorice și arhetipale ale inconștientului colectiv, în sens jungian. (...)

¹⁴ Idem, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude Henri-Rocquet*, p. 104.

¹⁵ Stanislav Grof, „Human Nature and the Nature of Reality: Conceptual Challenges from Consciousness Research”, *Journal of Psychoactive Drugs*, oct. – dec. 1998, 30, 4, p. 343–344: „(...) the name suggests that in our everyday state of consciousness we are fragmented and identify with only a small fraction of who we really are”.

¹⁶ *Ibidem*, p. 344: „the content of holotropic states is often spiritual or mystical. We can experience sequences of psychological death and rebirth and a broad spectrum of transpersonal phenomena, such as feelings of union and identification with other people, nature, the univers, and God”.

Confruntarea experiențială cu nașterea și moartea pare să genereze automat o deschidere spirituală și o descoperire a dimensiunilor mistice ale psihicului și ale existenței¹⁷ (trad. ns.).

Întorcerea în copilărie a personajului principal, la sfârșitul romanului, poate fi semnificativă în acest sens, chiar dacă Grof vede experiențele perinatale centrate strict în jurul nașterii copilului.

Teatrul ca vehicul al arhetipurilor este definiția pe care Traian Penceiuc o dă teatrului eliadesc. Într-adevăr, personajele romanului ating aceste nivele arhetipale. Imersiunea în trecutul personal este o coborâre în inconștient, unde rezidă puterile nebănuite ale ființei. Aici au loc moartea și renașterea spirituală, aici are loc trăirea non-temporalității. Experiența lui Pandele, interpretată prin cheia taxonomiei propusă de Grof, face parte din a doua categorie de stări transpersonale, „caracterizate în primul rând prin depășirea limitelor temporale (*mai degrabă decât spațiale*), prin transcenderea timpului linear”¹⁸ (trad. ns.).

Anamneza ar putea permite, într-o primă etapă, extensia limitelor conștientului, o lărgire a dimensiunii eului prin asimilarea conținuturilor refulate în inconștient, care sunt scoase la lumină datorită participării la spectacol. Spectacolul, ne spun eroii eliadești, are capacitatea de a induce un proces de anamneză. Această imersiune în inconștientul personal și colectiv, dacă am utiliza terminologia lui C.G. Jung, face parte din procesul de individuație, de cunoaștere și afirmare de sine, în urma căruia eroul poate face un salt existențial. După atingerea acelei stări de seninătate, de pace interioară specifică armoniei depline dintre conștient și inconștient, ființa poate accesa dimensiuni arhetipale, esențiale, corelate de obicei cu ideea de sacru, transcendență, cu „saltul” în realitatea spirituală universală.

Există o filiație mitică între Memorie și Teatru, muza teatrului și mama tuturor muzelor fiind Mnemosyne, iar teatrul eliadesc evocă această putere magică, afirmă Traian Penceiuc¹⁹. Același exeget susține legătura dintre memorie/memorare și teatru prin faptul că în antichitate, din cauza necunoașterii scrisului la scară largă și a accesului restrâns la cunoaștere, actorii erau depozitari ai miturilor, ai poemelor sau epopeilor, ei fiind cei care dețineau o memorie foarte bună, prin exercițiile pe care le făceau, specifice artei actorului. Subiectul ar merita dezvoltat, cu aplicații concrete în ficțiunea lui Eliade.

„Teatrul sacru” al lui Eliade nu este doar un exercițiu de acces la transcendență sau sacru, ca esență a tuturor lucrurilor/evenimentelor, ci întemeiază universul *realului*, în sensul ultim, metafizic al termenului: „experiența spațiului sacru permite «întemeierea Lumii»: acolo unde sacrul se manifestă în spațiu, *se dezvăluie realul*, și Lumea începe să existe. Însă ivirea sacrului nu proiectează doar un punct fix în mijlocul fluidității amorphe a spațiului profan, un «Centru» în «Haos»: ea produce de asemenea o ruptură de nivel, deschide comunicarea între nivelurile cosmice (Pământul și Cerul) și permite trecerea de ordin ontologic, de la un mod de a fi la altul”²⁰. Spațiul în care se desfășoară spectacolele regizate de Ieronim Thanase are aceste valențe. Deși caracterizat prin marginalitate, în sensul clădirilor dezafectate utilizate, spațiul e poziționat astfel la antipodul „lumescului”, dobândind o valoare aparte. Autorul are o predilecție pentru astfel de zone nesemnificative pentru omul obișnuit, dar pline de sens pentru cei capabili să vadă esențialul în acel loc, adică să îl sanctifice. Saltul existențial al ființei survine astfel într-un mod necesar.

*

Care ar putea fi raportul dintre estetic și extatic (a se citi experiența estetică și experiența sacrului) în viziunea lui Eliade referitoare la teatru, din acest roman?

Estetica teatrală din *Nouăsprezece trandafiri* pune accentul pe dimensiunea sublimului, ca experiență ultimă a spectacolului. Spațiul neconvențional ales pentru reprezentare arată renunțarea la esteticile clasice și valorificarea raportului experimental, interactiv, dintre actori și public. De altfel, ai domă participanților la un ritual, publicul este inclus în reprezentare, aspectul estetic al acesteia fiind subsumat dimensiunii „extatice” care, ni se sugerează, apare drept rezultat al anulării, *de facto*, al ideii de spectacol, prin transcenderea *hic et*

¹⁷ *Ibidem*, p. 347: „The perinatal domain is an important interface between the biographical and the transpersonal levels of the psyche. It represents a gateway to the historical and archetypal aspects of the collective unconscious in the Jungian sense. (...) Experiential confrontation with birth and death seems to result automatically in a spiritual opening and discovery of the mystical dimensions of the psyche and of existence.”

¹⁸ *Ibidem*, p. 351: „characterized primarily by overcoming of temporal (*rather than spatial*) boundaries, by transcendence of linear time”.

¹⁹ Traian Penceiuc, „*Torna, torna, fratre*. Looking for the European Background of Mircea Eliade’s Concept of Theatre as Anamnesis”, în *Mircea Eliade Once Again*, coord. Cristina Scarlat, Iași, Editura Lumen Publishing House, 2011, p. 49.

²⁰ Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, p. 58.

nunc sau *a posteriori* a spațiului-timp. Creatorul și receptorul de artă fuzionează la nivel arhetipal. Putem spune că extaticul poate fi considerat în acest context drept cea mai înaltă expresie a esteticului?

Ideea de teatru experimental arată o viziune avangardistă. De altfel, cu aproximativ un deceniu mai devreme de scrierea romanului, Grotowski și Peter Brook instaurau, în teatrul occidental, teatre experimentale care propuneau lecturi personale ale sacrului în poetica lor regizorală.

*

Romanul *Nouăsprezece trandafiri* este, și ar trebui considerat ca atare, o scriere inspirațională pentru actori, regizori sau alți oameni ai scenei. În rândurile de mai sus am schițat un crochiu al acestei viziuni complexe în care Mircea Eliade poziționează arta teatrului, urmărind o înțelegere din mai multe unghiuri. Sugestia îngemănării dintre scenă și cunoașterea metafizică, dintre teatru și sacru cu care operează Mircea Eliade deschide întrebări fractalice referitoare la rolul reprezentației teatrale de intermediar între real și imaginar, între timp și eternitate. Rolul artei sacre este de a reprezenta invizibilul prin înțelesurile vizibilului, consideră Eliade²¹. Ideea de libertate absolută, intrarea într-un alt timp, mitic, un timp al originilor, prin spectacolul ritualic de teatru se conturează ca un leitmotiv în scrierile sale consacrate acestei arte, un dublu de natură mito-poetică și narativă al cercetărilor lui Mircea Eliade ca istoric și fenomenolog al religiilor. Puținele sale piese de teatru, asupra cărora nu ne-am oprit aici (*Iphigenia, 1241, Oameni și pietre, Aventura spirituală, Coloana nesfârșită*), respiră aceleași nostalgii pentru totalitate. Religia și arta, ca sisteme de construcție a sensului²², sunt amalgamate aici în creuzetul gândirii filosofice pentru a sugera puterea deplină a omului de a trăi simultan transcendența și frumusețea actului de creație și receptare artistică. Spectacolul de teatru poate fi oglinda acestei puteri.

²¹ Idem, *Symbolism, the Sacred & the Arts*, edited by Diane Apostolos-Capadona, New York, Crossroad, 1985, p. 55.

²² Eric Michael Mazur, „Introduction: A Religious Studies Approach to Religion and the Arts”, în *Bucknell Review*, 46, 1, 2002, p. 25.