

GABRIEL BADEA*

ANTIISTORISMUL LUI MIRCEA ELIADE REFLECTAT ÎN PROZA SA CRIPTOGRAFICĂ

Aprecieri preambulare

În *Cuvântul înainte* al antologiei de proză *La țigănci / Pe strada Mântuleasa*, Eliade remarca faptul că fantasticul prozei sale este diferit față de cel ce poate fi găsit în scrierile romanticilor germani, cele ale lui E. A. Poe sau J. L. Borges¹. La drept vorbind, nuvelele din ciclul criptografic² (*Uniforme de general, Incognito la Buchenwald, Nouăsprezece trandafiri*) nu pot fi încadrate în genul fantastic, întrucât nu conțin caracteristicile definatorii (dilema real – ireal; intruziunea misteriosului și inexplicabilului în viața reală sau cotidian; straniul și miraculosul ca genuri proxime fantasticului și care îl determină).

O altă particularitate a acestor nuvele ar fi că timpul narativ pare să fie acel *aevum*, un timp intermediar între cotidian și eternitate, concept echivalent ca semnificație pentru ceea ce Eliade numește *timp liturgic*. Conceptualizarea lui *aevum* și introducerea sa în teoria literaturii a fost făcută de către Frank Kermode, care, pornind de la Sf. Augustin și Toma d'Aquino, l-a identificat ca formă intermediară între timpul spațializat (*chronos*) și abolirea timpului (*eternitatea*). *Aevum* este, așadar, „o specie a duratei care nu este nici temporală, nici eternă, ci, așa cum Toma d'Aquino a spus, că ia parte atât la temporal, cât și la etern”³. Kermode a propus ipoteza că *aevum* este forma temporală fundamentală a romanului:

Aevum [...] este ordinea temporală a romanului. În romane, personajele sunt independente față de timp și succesiune, totuși ele pot și par, de obicei, să opereze în timp și succesiune. *Aevum*-ul co-există cu evenimentele temporale în momentul producerii lor, fiind, așa cum s-a spus, ca un băț aruncat într-un râu⁴.

* Doctor, cercetător științific, Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI), Universitatea din București.

¹ Mircea Eliade, *Cuvânt înainte*, în *La țigănci / Pe strada Mântuleasa*, București, Humanitas, 2008, p. 9–10.

² Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, București, Editura Nemira, 1995, p. 281. I. P. Culianu distinge trei cicluri ale prozei fantastice eliadești: 1) ciclul „eroului” și al „quest”-ului; 2) ciclul „idiotului” și al „call”-ului; 3) ciclul „criptografiei” și al „spectacolului”.

³ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, 2000, p. 72: „[...] a variety of duration neither temporal, nor eternal, but as Aquinas said, participating in both the temporal and the eternal”.

⁴ *Ibidem* („*Aevum* [...] is the time-order of the novels. Characters in novels are independent of time and succession, but may and usually do seem to operate in time and succession; the *aevum* co-exists with temporal events at the moment of occurrence, being, it was said, like a stick in a river”).

Corespunzător acestei temporalități narative, fundalul pe care se desfășoară acțiunea nuvelor eliadești este cel al unor case părăsite, în curs de demolare (*Uniforme de general, Incognito la Buchenwald*) sau al unor camere secrete (*Noaptea de Sânziene*). Peisajul înconjurător este unul post-apocaliptic (*Incognito la Buchenwald, Noaptea de Sânziene*) sau unul de tranziție dinspre „lumea de ieri” către cea de mâine. În acest mediu proteic sau pre-cosmogonic, personajele încearcă să iasă din Timp și din Istorie, prin intermediul artei și al iubirii (Ștefan, în *Noaptea de Sânziene*) sau prin cel al artei cu caracter magic (Ieronim Thanase, în *Uniforme de general, Incognito la Buchenwald, Nouăsprezece trandafiri*). Pe de altă parte, personajele lui Eliade resimt în mod pregnant amenințarea Istoriei, faptul că epoci întregi sunt condamnate la uitare ca și cum nu ar fi existat vreodată. Ne putem gândi la romanul *Noaptea de Sânziene* și la pasiunea de anticar a lui Iancu Antim pentru o lume dispărută:

Un Timp care a fost, în care oamenii au iubit și suferit, ca și acum, au încercat să scrie într-o anumită limbă și după anumite gusturi, și apoi acel Timp a dispărut ca și cum n-ar fi fost; căci oamenii care au venit după el n-au vrut să țină seama de nimic din tot ce se făcuse în el, de Timpul când țara veghea turcită... Un Timp celibatar, fără urmași⁵.

Ipostaza antiistoristă a modernismului literar

Datorită acestor raporturi, așa cum a remarcat Günther Spaltmann, traducătorul lucrărilor lui Eliade în limba germană, concepția acestuia asupra timpului poate fi comparată cu cea a lui:

Joyce, Faulkner și, mai cu seamă, Virginia Woolf, în operele căreia găsim asemănări remarcabile. În afară de intervenția teologică sau în orice caz mitică a Marelui Timp în timpul cotidian, personajele lui Eliade au și în viața obișnuită un sentiment acut al timpului. Ei pot vedea, atunci când își doresc, întregi experiențe din trecut desfășurându-li-se prin fața ochilor; în cazul lor, fantezia și puterea imaginației sunt excepționale (ca, de pildă, Mitică din *Hulișanii* sau șarlatanul din *Noaptea de Sânziene*)⁶.

Așadar, se poate susține că Eliade împarte cu alți scriitori moderni (Eliot, Joyce, Woolf) un tip anume de suspiciune față de Istorie. Poate fi încadrat în acea aripă a modernismului literar care respinge ideea unui sens teleologic al Istoriei și care este mai interesată de teoria ciclurilor istorice⁷ (*corsi e ricorsi*) a lui Giambattista Vico, precum și de concepțiile orientale asupra Timpului și Istoriei. Privitor la acest aspect, concepția lui Eliade apare în foarte multe locuri ale operei sale (științifice și literare), astfel încât poate alcătui un sistem autonom, ce depășește limitările de perspectivă specifice unei opere particulare, redactată într-un anumit stadiu al „evoluției creatoare”. Ea poate fi

⁵ Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, vol. I, București, Editura Minerva, 1991, p. 162–163.

⁶ Günther Spaltmann, *Authenticity and Experience of Time. Remarks on Mircea Eliade's Literary Works*, în Joseph M. Kitagawa, Charles H. Long (eds.), *Myths and Symbols. Studies in Honor of Mircea Eliade*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1969, p. 382 („Joyce, Faulkner, and, above all, Virginia Woolf, in whose works remarkable similarities can be found. Completely apart from the theological, or at any rate mythical, intervention of the Great Time into the time of everyday life, Eliade's characters also possess in everyday life a particularly intense feeling for time. They can have past experiences unroll before their eyes at will like a film; their fantasy and power of imagination exceed the usual measure”).

⁷ Interesul lui Joyce pentru teoria ciclurilor istorice la Vico este studiat în lucrarea lui Umberto Eco, *Poeticile lui Joyce*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007, p. 136–144.

regăsită, într-o mostră de concizie și expresivitate, în romanul *Noaptea de Sânziene*, în cuvintele lui Ștefan Viziru:

Și cum pentru societățile moderne *lumea* înseamnă tot mai puțin Cosmos și tot mai multă Istorie, îți dai seama ce repercusiuni poate avea dezechilibrul acesta interior în afara noastră. Cum am putea fi creatori în Istorie, noi, câteva zeci de milioane de dezechilibrați?⁸

Eliade însuși remarcă prezența orientării anistorice în cadrul modernismului literar, referindu-se în mod expres la T. S. Eliot și James Joyce, ale căror opere reflectă și adâncesc conflictul definitoriu pentru lumea modernă. Este vorba de „conflictul dintre două concepții: concepția arhaică, pe care am numi-o arhetipală și anistorică, și cea modernă, posthegeliană, care se vrea istorică”⁹. În această dispută, cei doi scriitori se înscriu în acele orientări, în care Eliade vede „nu doar o rezistență la istorie, o revoltă contra *timpului* istoric, ci o tentativă de a reintegra acest timp istoric, încărcat de experiență umană, în timpul cosmic ciclic și infinit”¹⁰. Eliade scria rândurile de mai sus în 1949, anul publicării *Mitului eternei reînnoarceri*, deși unele dintre tezele antiistoriste au fost deja anunțate în eseuri ca *Mântuire, istorie, politică*¹¹ (1936) și *Protoistorie sau Ev Mediu*¹² (1939). Este important de reținut că, în privința ipotezelor sale, Eliade a avut o confirmare nefericită chiar din partea Istoriei, prin intermediul celui de-al Doilea Război Mondial, al zecilor de milioane de morți și al locurilor-lemnă pentru cruzimea umană (Auschwitz și Hiroshima). Amenințat cu spectrul unei „morți colective” în timpul bombardării Londrei, în perioada în care era atașat cultural pe lângă ambasada României, exilat după încheierea războiului și fără cale de întoarcere, întrucât țara era acum sub ocupație sovietică, Eliade a căutat și a găsit o soluție salvatoare din fața a ceea ce avea să numească „Teroarea istoriei”. Ultimele două capitole din lucrarea *Mitul eternei reînnoarceri* tratează asupra acestei chestiuni, fiind intitulate *Nefericire și istorie* și *Teroarea istoriei*. În acest sens, trebuie amintit că întreaga lucrare a fost foarte aproape de a avea subtitlul *Introducere la o Filosofie a Istoriei*, după cum notează chiar Eliade în prefața lucrării¹³.

Dar cum arăta acea parte a lumii moderne stăpânită de istoricism, cea căreia îi rezistau „reacționarii” cetățeni ai Republicii literelor? *Zeitgeist*-ul modernității, ceea ce constituie identitatea sa în raport cu alte epoci istorice, era fundamentat pe următoarele principii: omul modern este conștient de poziția sa în istorie, trăiește cu convingerea că îi poate influența cursul, că se poate situa deasupra „vremurilor”, și nu sub ele; că istoria este ireversibilă. Acestea ar fi în mare tezele istoricismului de inspirație hegeliană. Eliade opune acestor concepții „istoriciste”, pe cele privind „caracterul anistoric al memoriei populare”¹⁴. În ceea ce privește modalitățile în care este abordat raportul istorie – memorie în cadrul literaturii de secol XX pot fi identificate câteva direcții, iar în cadrul acestora Eliade urmează modelul platonice al *anamnesis*-ului ca formă de cunoaștere. Însă ține să

⁸ Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, vol. II, București, Editura Minerva, 1991, p. 305.

⁹ Idem, *Mitul eternei reînnoarceri*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 136.

¹⁰ *Ibidem*, p. 146.

¹¹ Publicat în „Vreamea”, an IX, nr. 434, 26 aprilie 1936, p. 3, republicat în *Profetism românesc*, vol. II, București, Editura Roza Vânturilor, 1990, p. 152–155.

¹² Publicat în *Fragmentarium*, București, Editura Vreamea, 1939 (ediție consultată *Fragmentarium*, București, Ed. Humanitas, 2008, p. 39–45).

¹³ „Dacă teama de a nu părea prea ambițioși nu ne-ar fi împiedicat, am fi dat acestei cărți un al doilea subtitlu: *Introducere la o Filosofie a Istoriei*” (Mircea Eliade, *Mitul eternei reînnoarceri*, p. 7).

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

precizeze că nu este un gânditor „platonizant”, ci că sistemul lui Platon se apropie într-o mare măsură de ceea ce istoricul religiilor numește „ontologie arhaică”. Concepția ce fundamentează această ontologie este expusă în *Mitul eternei reînnoarceri*:

Un obiect sau un act nu devine real decât în măsura în care *imită* sau *repetă* un arhetip. Astfel, *realitatea* se dobândește exclusiv prin *repetare* sau *participare*; tot ceea ce nu are un model exemplar este „golit de sens”, adică lipsit de realitate. Oamenii ar avea deci tendința să devină arhetipali și paradigmatici¹⁵.

Eliade alege un exemplu din tradiția Greciei antice, care reflectă un raport inedit între istoria colectivă și istoria individului:

În numeroasele tradiții (în Grecia, de exemplu), sufletele morților obișnuiți nu mai au memorie, adică își pierd ceea ce se cheamă individualitatea lor istorică. [...] Faptul că în tradiția greacă numai eroii își păstrează personalitatea (adică memoria) după moarte, este ușor de înțeles: nesăvârșind în timpul vieții terestre decât acțiuni *exemplare*, eroul le păstrează în memorie pentru că, dintr-un anumit punct de vedere, acțiunile lui au fost *impersonale*¹⁶.

Transpunând raporturile acestea în cazul modernității, se naște întrebarea: cine sunt eroii „moderni”, cei ce realizează acele „acțiuni exemplare și impersonale”, prin care rămân în memoria colectivă? Așa cum reiese din arta și literatura modernă, eroul antic se transformă într-un tip disfuncțional, în special după experiența celor două războaie mondiale, când acțiunile virtualilor eroi sunt strivite de noua zeiță Nemesis, încarnată în forța oarbă a tehnicii de război.

Sistemul hegelian al istoriei

Revenind la opoziția lui Eliade în fața istoricismului, ar trebui invocat chiar fundamentul acestuia, așa cum a fost conceput de Hegel. Așadar, principalele teze ale sistemului hegelian al istoriei, expuse în volumul *Prelegeri de filosofie a istoriei*, sunt:

a) istoria are un sens și o semnificație; „rațiunea stăpânește lumea și deci istoria universală are o desfășurare rațională”¹⁷; această premisă ar fi fundamentul pe care se întemeiază o filosofie a istoriei, în caz contrar istoria ar fi incomprehensibilă cunoașterii speculative de tip filosofic; rațiunea este un principiu ordonator, universal și suficient:

[...] rațiunea [...] își este sieși *substanța și puterea infinită*, își este sieși *materia infinită* pentru întreaga existență naturală și spirituală, cât și *forma infinită*, prin urmare *dynamis*-ul acestui conținut al ei. [...] rațiunea nu are nevoie de condiția unui material exterior mijloacelor date, din care să primească hrana și obiectul activității sale [...], după cum ea își este sieși proprie presuposiție și scopul absolut, tot astfel ea însăși este adevărul și generarea, din lăuntru fenomenului, a acestora, anume nu numai ca univers natural, ci și ca univers spiritual – în istoria universală¹⁸.

¹⁵ *Ibidem*, p. 38.

¹⁶ *Ibidem*, p. 49–50.

¹⁷ G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filosofie a istoriei*, București, Editura Academiei, 1968, p. 12.

¹⁸ *Ibidem*, p. 13.

b) „istoria universală nu este decât înfățișarea spiritului în timp”¹⁹; unde prin spirit înțelege o formă spirituală ca expresie esențială a unei colectivități, a unui popor: „spiritul concret al unui popor [...] nu se lasă cunoscut decât pe cale spirituală, anume prin gând. Spiritul [...] este ceea ce se manifestă prin faptele și prin tendințele poporului”²⁰.

c) istoria are un scop dincolo de miriadele de scopuri individuale ale nenumăraților oameni care fac istoria.

d) istoria universală este progresul în conștiința libertății; ea este încadrată între două extreme: voința naturală și libertatea subiectivă: „Istoria universală este perpetua străduință de educare ce-și începe acțiunea pornind de la neînfrânarea voinței naturale pentru a răzbate până la universal și la libertatea subiectivă”²¹. Sub acest ultim aspect, Hegel consideră China și India ca fiind civilizații staționare, iar filiația Imperiul Persan – Grecia antică – Imperiul Roman – Lumea germanică drept singura în cadrul căreia se produce o dezvoltare treptată a sferei libertății individuale.

În privința sensului și scopului Istoriei, imaginează o mișcare dialectică a acesteia, având ca rezultat prevalența progresului cu tot regresul, luptele și înfrângerile posibile. Mai târziu însă, criticii sistemului hegelian au demonstrat că *Mitul Progresului* constituie mitul central al modernității. S-a remarcat că după Reformă, Iluminism și revoluțiile burgheze are loc o criză a instituțiilor religioase, a metafizicii. În consecință, cultura Europei dobândește un caracter laic, iar criza transcendentului este rezolvată prin plasarea lui la orizontul Istoriei (scopul vieții istorice este altceva decât omenirea, este străin sau transcendent). În sfârșit, după cele două războaie mondiale de la începutul secolului XX, după Auschwitz și Hiroshima, concepția lui Hegel este criticată intens și considerată eronată.

Deși a combătut atât sistemul hegelian, cât și istoricismul²² în general, în *Jurnalul* său Eliade vorbește pe un ton admirativ despre *Lecțiile de filosofie a Istoriei*: „Găsesc la tot pasul «inexactități» și neînțelegeri, dar cât e de admirabilă această încercare de a cuprinde totul, de a da seama de tot și de a valorifica tot!”²³. Într-o altă însemnare descoperă similitudini între „metodologia” cercetărilor hegeliene și cea proprie: Hegel „n-a atacat de front problemele filosofice [...] ci a cercetat, direct, de la izvoare, religia și istoria; preocuparea lui principală era concretul istoric, viața popoarelor, *spiritul* care se manifestă direct în această viață. [...] Lucrul acesta mă bucură pentru că îmi validează «metoda» mea filosofică”²⁴.

¹⁹ *Ibidem*, p. 72.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 103.

²² Istoricismul afirmă că funcționarea internă a unei societăți poate fi explicată prin mișcarea acesteia către modernitate. Fiecare problemă socială este în cele din urmă o luptă între trecut și viitor. Sensul istoriei tinde către triumful modernității, care este complexitate, eficiență, diferențiere și în cele din urmă raționalizare, însoțită de creșterea conștiinței, reprezentată de procesul prin care rațiunea și voința înlocuiesc supunerea față de ordinea stabilită și moștenirea primitivă: „L’historicisme affirme que le fonctionnement interne d’une société s’explique par le mouvement qui conduit celle-ci vers la modernité. Tout problème social est en dernière analyse une lutte entre le passé et l’avenir. Le sens de l’histoire tend au triomphe de la modernité, qui est complexité, efficacité, différenciation et donc rationalisation, en même temps que montée d’une conscience qui est elle-même raison et volonté se substituant à la soumission à l’ordre établi et aux héritages reçus” (Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 87–88).

²³ Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I, București, Editura Humanitas, 1993, p. 110 (însemnare din 13 mai 1947).

²⁴ *Ibidem*, p. 236 (însemnare din 26 septembrie 1952).

Refuzul istoricismului și tehnicile de salvare

Dar pentru tema articolului de față interesează mai degrabă modalitățile prin care tezele legate de Istorie și de „caracterul anistoric al memoriei populare” trec în textul literar. Cum transpar reflexiile acestei lumi protoistorice în nuvelele fantastice eliadești, în condițiile în care existența ei nu este atestată prin mărturii ale unor istorici, prin documente, artefacte, vestigii etc.? Ar trebui oare să se înțeleagă că, printr-un refuz explicit al Istoriei, Eliade preferă implicit „cosmologia” proprie lumilor protoistorice? Pot fi ele asimilate altor spații imaginare din trecut (*Locum refrigerii*, Insula Fericiților, Insula lui Euthanasius), despre care Eliade a scris încă de pe atunci când (probabil) nu bănuia amploarea dezastrului ce va fi provocat de cel de-al Doilea Război Mondial? Vedea în lumile protoistorice și în spațiile imaginate (utopice) posibile refugii pentru omul modern amenințat de Istorie? Dacă da, se naște întrebarea: cum ar mai putea fi ele accesibile omului modern, captiv al paradigmei tehnologice și al schemelor mentale trasate de *ethosul* și *Zeitgeist*-ul epocii? Care ar fi, așadar, alternativele ființării în lumea dominată de Istorie, alternative pe care le putem descifra prin lectura prozei fantastice eliadești? Tehnicile de salvare presupun anularea timpului istoric: a) prin intermediul memoriei (mai exact prin anamneză); b) prin intermediul inspirației artistice (*phantasiei*) și prin intuiție. În privința primei modalități, anamneza ca proces al conștiinței, ea devine posibilă: prin repetarea ritualurilor arhaice și a scenariilor mitice; prin intermediul probelor inițiatice (*La Țigănci* – nuditate magică, scene de ispitire); prin intermediul reprezentațiilor teatrale văzute ca porți temporale către acel trecut ce trebuie reînviat (*Nouăsprezece trandafiri*, *Uniforme de general*, *Adio!*, *Incognito la Buchenwald*, chiar piesa de teatru *Iphigenia*).

Tabloul ar trebui lărgit prin includerea temelor proxime anamnezei, precum și a semnificațiilor ce îi sunt atribuite și care fac din ea o soluție salvatoare. Scenariul mitic pe care eroul eliadesc trebuie să-l parcurgă ar fi următorul: amnezia ca metaforă a morții spirituale și ca uitare/rătăcire a traseului inițiativ prin labirintul lumii; oscilarea personajului între amnezie și anamneză; fracturi ale continuumului spațiu-timp, revelarea unor nișe în care memoria este păstrată vie, anamneza ca modalitate de a ieși de sub „teroarea istoriei”; timpul istoric văzut ca țesătură de erori și iluzii, uitarea personajului înțeleasă ca rătăcire în această țesătură; pierderea Sinelui din cauza uitării conduce la un șoc amnezic asociat cu dificultatea reamintirii; anamneza, în sfârșit realizată, echivalează cu regăsirea Sinelui, ieșire din temporalitatea istorică și regăsirea timpului mitic.

Dacă omul modern are la îndemână aceste căi pentru a privi dincolo de vălul raționalității istorice, artistul poate intui lumea formelor pure, anistorice, forme independente față de canoane, școli, stiluri. Iată cuvintele lui Eliade despre Brâncuși: „[...] era un țăran care a reușit să uite ceea ce a învățat la școală²⁵ și a regăsit astfel Universul spiritual al Neoliticului”²⁶. Este semnificativ de reținut că, cel mai adesea, eroul nuvelor eliadești face parte din breasla artiștilor: Gavrilescu (pianist, *La țigănci*); Antim Manolache (violoncelist) și Ieronim Thanase (actor, *Uniforme de general*); Adrian (poet, *În curte la Dionis*); Egor (pictor, *Domnișoara Christina*). Se naște întrebarea: faptul că cei mai mulți dintre eroi sunt artiști face parte dintr-o strategie

²⁵ Școala de Arte și Meserii din Craiova (1894–1898), Școala Națională de Arte Frumoase din București (1898–1902), École Nationale Supérieure des Beaux-Arts din Paris (1905–1906), apoi cele două luni de zile petrecute în atelierul lui Auguste Rodin.

²⁶ Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I, p. 436 (însemnare din 10 iulie 1962).

narativă sau autorul credea că artistul reprezintă tipul uman cel mai indicat pentru renașteri spirituale sau comuniuni cu Sacrul?

În continuare voi aduce conceptele introduse până acum dinspre general către universurile particulare imaginate de Eliade în anumite nuvele (*Incognito la Buchenwald*, *Uniforme de general*, *Nouăsprezece trandafiri*) și în romanul *Noaptea de Sânziene*.

Incognito la Buchenwald

Nuvela, împreună cu *Uniforme de general* și *Nouăsprezece trandafiri*, face parte din ciclul *criptografiei* și al *spectacolului*, după cum a fost supranumit de către Ioan Petru Culianu²⁷. Este constituită din mai multe episoade, prin care sunt intercalate două secvențe temporale majore. Prima este cea a prezentului, desfășurându-se în casa lui Ieronim, ultimul descendent al familiilor Antim – Calomfir – Thanase. Acesta, împreună cu trupa sa de actori lucrează la un viitor spectacol ce pleacă de la următoarea problemă: cum poate fi câștigată libertatea interioară într-un context-limită cum a fost cel al lagărului de concentrare de la Buchenwald și cum poate fi transmisă o astfel de experiență publicului? Există apoi un personaj care face legătura între cele două secvențe temporale: Marina Darvari, o pictoriță care crede că adevărata sa vocație este sculptura, o apariție misterioasă și care va deveni un fel de muză pentru Ieronim. Cea de-a doua secvență temporală este situată în trecut, în perioada izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial, atunci când se presupune că Marina Darvari era mai tânără (de fapt, celelalte personaje constată adeseori alternanțele între tinerețe și bătrânețe din înfățișarea Marinei). În această a doua secvență temporală întreaga acțiune pare să graviteze în jurul operei de artă: un nud al unei „zeițe”, pictură pe care Marina o vinde unui antecesor al lui Ieronim contra unei sume simbolice; nud pe care îl schimbă după un an contra unui Bonnard mult mai valoros. În sfârșit, operațiunile acestea misterioase vin să completeze cultul pentru anonim, întreaga aură de mister țesându-se în jurul tabloului. Se știe că introducerea unei opere de artă în cadrul narațiunii este o modalitate de a „rupe” timpul linear, dat fiind caracterul ei atemporal.

Pentru tematica lucrării de față interesează în mod deosebit raporturile ce apar prin introducerea operei de artă în planul narativ al nuvelei, operă ce oscilează între reprezentarea ipostazelor sordide ale Istoriei (camerele de gazare de la Buchenwald) sau reprezentarea unui ideal estetic-religios (reprezentarea frumuseții unei zeițe). Este cunoscută funcția de eliberare pe care o primește spectacolul teatral la Eliade, nu în sensul *catharsisului* aristotelic, ci mai ales în sensul unei evadări din timpul Istoriei, al constrângerilor de tot felul ce canalizează viața individului pe făgașe prestabilite. Un exemplu negativ și paradoxal al „evadării” este cel al condamnaților din lagărul de la Buchenwald: „Este evident că [...] într-o situație limită [...] libertatea nu poate fi decât *interioară*. Așadar, aproape imposibil de verificat de ceilalți din jur”²⁸.

În nuvela lui Eliade apare și o referire fugitivă la „povestea rabinului din Cracovia, care visa mereu o comoară”, dar pe care personajele nuvelei o consideră cunoscută, curiozitatea cititorului nefiind satisfăcută. Ea este reluată și dezvoltată de către Eliade în eseuul său dedicat lui Brâncuși, din volumul *Briser le toit de la maison*²⁹,

²⁷ Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, p. 281.

²⁸ Mircea Eliade, *În curte la Dionis (antologie proză fantastică)*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 462.

²⁹ Idem, *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Paris, Gallimard, 1986, p. 16.

pentru a ilustra „funcționalitatea” ei în cazul inspirației sculptorului român. Iată pe scurt subiectul poveștii populare hasidice: un rabin sărac din Cracovia visează o comoară îngropată sub podul ce duce la Palatul regal din Praga. Visul se repetă de trei ori, determinându-l pe rabin să plece în căutarea comorii. Ajuns acolo, constată că podul era păzit de santinele, așa încât îi era imposibil să caute comoara. Deznădăjduit, se plimbă în sus și în jos pe pod, ceea ce atrage atenția șefului gărzilor. Întrebat de acesta ce caută acolo, rabinul îi povestește visul său, fapt ce stârnește râsul disprețuitor al ofițerului. Acesta îi spune că și el a visat că în casa unui rabin din Cracovia se află o comoară îngropată sub vatră, dar nu se încrede într-o astfel de nerozie, așa cum făcuse rabinul. Îl sfătuiește să plece și să nu se mai ia după vise, ceea ce rabinul va fi constrâns să facă, de altfel. Însă odată ajuns acasă, începe să sape sub vatră și descoperă acolo comoara ce va pune capăt sărăciei în care trăia. Povestea poate fi interpretată în mai multe moduri, dar interpretarea pe care o alege Eliade este legată de cazul lui Brâncuși: sculptorul român a mers la Paris, în căutarea unui „filon” al inspirației; însă l-a găsit tot în arta populară, cea a locului din care plecase, o revelație datorată în parte și faptului că artiștii parizieni descoperiseră în arta primitivă o nouă sursă de inspirație.

O altă temă comună celor doi autori este cea legată de posibilitatea apariției unui nou Mesia, ca purtător al unui mesaj salvator pentru o umanitate aflată în criză. În nuvela lui Eliade, tema apare în meditațiile și întrebările lui Elefterescu, un personaj ce descoperise budismul, doctrină în cadrul căreia se arată problema distingerii mesajului esențial și adevărat din noianul de contingent și înșelător:

[...] *poate* una din filozofiile, gnozele sau sectele religioase, sau creațiile artistice contemporane, camuflează noua versiune a salvării, formulată pentru epoca noastră și în termeni accesibili culturii noastre, formulată, proclamată, [...] de un Boddhisattva³⁰.

Tema apare indirect, evocată de alte două personaje, Eleazar și Lorinț. Prin intermediul lor, Eliade formulează următoarea interogație: cum l-am putea recunoaște pe noul Boddhisattva, cel care posedă o soluție salvatoare pentru contradicțiile epocii noastre, și ce formă ar lua mesajul lui, începând de la predică (și este cunoscută oroarea modernilor față de predici) și până la celelalte modalități reproduse la începutul fragmentului citat? Probabil pentru a sugera un posibil răspuns, Lorinț, actor în trupa lui Ieronim, se arată mai interesat de ipoteza camuflării mesajului în „creațiile artistice contemporane”.

Uniforme de general

Nuvela este prima din seria ciclului criptografic, fiind publicată în 1971. Ca și în celelalte nuvele din ciclu, suntem introduși în miezul unor interogații privitoare la funcția soteriologică a artei, raporturile dintre Istorie și Artă, modalitățile prin care arta se poate constitui ca un „Orient” spiritual pentru existența umană, unul care să o salveze de dominația instinctelor, devenirea Istoriei sau cedarea în fața iluziilor de tot felul.

Protagonistii nuvelei sunt, așadar, artiști și trăiesc într-o dimensiune în care timpul cotidian este aproape irelevant: regăsim aici pe adolescentul Ieronim Thanase (cel care va trece și în *Incognito la Buchenwald* și *Nouăsprezece trandafiri*), un talent precoce și o personalitate „închegată” la cei 16–17 ani ai săi. Întâlnim apoi pe unchiul său, violon-

³⁰ Idem, *În curte la Dionis...*, p. 479.

celistul Antim Calomfir, aflat și el „între două vârste”, între maturitate și bătrânețe, și reprezentând mai degrabă tipul „artistului dezvrăjit”. Ambii sunt ultimii descendenți ai familiilor Calomfir și Thanase, de altfel singurii artiști născuți din matricea acestui neam. Dar tinerețea poate fi o stare de spirit, pe care Antim o recapătă atunci când o întâlnește pe Maria Da Maria, tânăra violoncelistă ce aspiră să-i fie elevă și care se dovedește a fi o artistă inspirată în sens cvasi-religios. Eliade introduce o povestire în povestire, în jurul căreia pare să graviteze întreaga viață a lui Antim: din cauza faptului că s-a regăsit întru totul în eroul acesteia, ea devine o adevărată obsesie, de care se poate apăra doar prin intermediul artei (părăsește pasiunea inițială de entomolog pentru cea de violoncelist). Povestirea, fixată cândva în Evul Mediu, este focalizată pe momentul în care un tânăr jongler și saltimbanc își dă seama de diminuarea talentului său, de faptul că la origine „fusese făcut să distreze zeii, să-i amuze prin acrobațiile și prestidigitările lui, iar acum el ca și toți cei ca el distrau pe *oameni*”³¹. Spectrul inutilității și ratării pare să-l bântuie și pe Antim, care, asemeni eroului medieval, este părăsit de femeile pe care le iubește și în cariera de celist nu cunoaște faima pe care i-o prezisese faimosul Pablo Casals. Însă apariția Mariei îi oferă multe dezlegări pentru problemele sale. Ar trebui adăugat că motivul principal al povestirii, care îl obsedează pe Antim, poate fi regăsit în filmele regizorului suedez Ingmar Bergman (*Interludiu de vară*, *Magicianul*, *A șaptea pecete*), în care personajele-artiști trec prin crize spirituale asemănătoare. Știm din *Jurnal* că Eliade a văzut și a apreciat filmele regizorului suedez, iar apropierea dintre ideile lor privitoare la condiția artistului și sensul major al artei sale este guvernată de sistemul acelei *philosophia perennis*, ce poate fi regăsită în gândirea medievală și în cea orientală.

Ieronim, în schimb, reprezintă un artist de alt tip, care nu își propune obiective absolute, spre deosebire de cazul lui Antim (faimă, iubire, stăpânirea unei arte semi-divine). Deși este tânăr, pentru el totul s-a întâmplat în trecut: are la fel de multe amintiri ca și Antim (pentru că și le-a imaginat); crede că a recreat spectacolul și a reinventat arta dramatică. Cum a reușit acest lucru, care este acea *tekhnē* pe care a creat-o? Mai întâi, prin faptul că a considerat că tot ceea ce se întâmplă în lume este un *spectacol*, însă unul care poate fi transformat prin intermediul *imaginației*. Teatrul, spectacolul ne revelează acel adevăr total, pe care altfel nu-l vom putea cunoaște decât după moarte. Antim și Ieronim cad în dezacord atunci când vorbesc despre concepte fundamentale ca adevăr și realitate: cel dintâi crede în dimensiunea pozitivă a realității (este adevărat ceea ce se întâmplă), în timp ce Ieronim crede că orice detaliu din ceea ce se întâmplă ar putea camufla un mister și că adevărul total ne este revelat după moarte.

Noaptea de Sânziene

Roman frescă, roman de idei, cel mai amplu proiect literar întreprins de Eliade, *Noaptea de Sânziene* reprezintă în același timp și ultima încercare în domeniul romanului, după care va trece la genul mai concis al nuvelei. Ca și în cazul celorlalte nuvele, voi insista doar asupra aspectelor ce au legătura cu tema articolului de față și nu asupra romanului în ansamblul său. Ștefan Viziru, personajul principal al romanului, este un tip emblematic al modernității, în special datorită faptului că este preocupat într-un mod obsesiv de problema Istoriei și a Timpului. El pleacă de la fondul interogației heideggeriene asupra Timpului-întru-Moarte, așa cum o cunoscuse prin intermediul prietenului său, Biriș, în expunerea acestuia despre măseaua proprie ca avangardă

³¹ *Ibidem*, p. 421.

ajunsă deja în câmpul Morții, cariul din birou ca un Ceasornic al Morții ș.a.m.d. Însă căutarea sa nu este situată în mod esențial în câmpul abstracției filosofice de ordin contemplativ, ci are mai degrabă un obiectiv orientat către partea dinamică a Vieții (alegere către care se va îndrepta și scepticul Biriș, după moartea Cătălinei). Dacă filosoful existențialist este un deținut închis și resemnat în determinisme de tot felul, Ștefan este unul care încearcă să evadeze din mersul implacabil al Istoriei și din condiționarea Timpului-Moarte. În consecință, îl interesează în mod deosebit cazurile oamenilor ce au izbutit să scape din cercul condiționărilor. Ar fi vorba, în primul rând, de sfinții sau misticii care reușesc să iasă din timpul cotidian și să intre în dimensiunea lui *aeivum*:

Un sfânt nu trăiește ca noi în Timp: trăiește numai în prezent, nu are trecut; pentru el, Timpul nu curge: într-un anumit fel, neînțeles, stă pe loc. [...] cum izbutește el, sfântul, un asemenea miracol, ca să nu mai simtă timpul trecând prin el, măcinându-l, ucigându-l cu încetul³²?

În al doilea rând, ar fi vorba de o soluție găsită chiar de Ștefan, care se refugiază, atunci când simte nevoia, în camera Sâmbu, o cameră simplă de hotel, în care își reduce funcțiile fiziologice la minimum, dedicându-și timpul picturii, reflecției, lecturii. Camera secretă, după numele său și așa după cum le povestește Ilenei și lui Biriș, se dorește a fi o replică sau o căutare a unui *locus amoenus* pe care îl descoperise în copilărie, acea cameră misterioasă scufundată într-o lumină verde. Experiența trăită atunci îi „orientează” întreaga existență, constituindu-se ca un veritabil Pol spiritual, fiind simultan o experiență a Sacralului, a Sublimului sau a Numinosului:

[...] în Sâmbu simțeam că nu mai trăiesc așa cum trăisem până atunci; trăiam altfel, într-o continuă, inexprimabilă fericire. [...] N-am mai simțit, apoi, nicăieri și niciodată, o asemenea fericire, în nici o biserică, în nici un muzeu; nicăieri și niciodată³³.

Prin intermediul „picturii”, înțelegea în alt mod decât cel uzual, Ștefan descoperă o altă dimensiune a existenței, supra-temporală, descrisă aproape în limbajul mysticilor:

[...] nu pictam nimic precis. Pur și simplu luam pensula și începeam să pictez. [...] Simțeam o mare liniște, aproape o beatitudine. Parcă nu mai eram eu, cel de toate zilele. Revenea la suprafață, de undeva, din străfundurile ființei mele, un alt eu, cel adevărat, fără griji, fără dorinți, fără amintiri chiar. Faptul acesta mă impresiona îndeosebi: că, pictând, nu mai aveam amintiri. [...] Pictând, nu mai aveam trecut³⁴.

Analogia cu asceza și experiența extatică a sfinților este făcută chiar de către Ștefan: „Trăiam în prezent. Ca sfinții [...]. Citisem tocmai atunci o carte despre sfinți și am înțeles că, pictând, trăiam și eu ca ei”³⁵. Timpul din camera Sâmbu este calitativ *altfel* decât cel de toate zilele. Să ne propună oare Eliade o formă de trăire mistică mai adecvată mediului în care trăiește omul modern?

În fapt, chiar dacă sunt prieteni, Ștefan și Biriș au două viziuni opuse asupra naturii timpului și a trăirii autentice. Pentru Ștefan, „viața adevărată” este cea trăită în

³² Idem, *Noaptea de Sânziene*, p. 69.

³³ *Ibidem*, p. 91.

³⁴ *Ibidem*, p. 69.

³⁵ *Ibidem*, p. 70.

spațiul camerei Sâmbu, însă Biriș rămâne neclintit în convingerile heideggeriene: pentru el, descoperirea lui Ștefan este doar o formă de evaziune. Așadar, trăirile lui Ștefan din camera secretă se află la confluența mai multor planuri: un plan mistic, deși nu are vocația salvării prin religie; un plan al artei, deși nu este un pictor în sensul obișnuit al cuvântului. Susține că pictează, deși nu le poate arăta celorlalți pânzele sale; apoi susține că ar fi de fapt o singură pânză, pe care adaugă succesiv straturi de culoare și forme noi; apoi nici măcar nu știm dacă pânza unică există în realitate sau doar în imaginarul lui (și suntem tentați să înclinăm către ultima variantă). În acest caz, „exercițiile” lui seamănă în mod frapant cu practicile antice și medievale ale Artelor memoriei, iar Ștefan ar fi atunci un alt fel de pictor, unul care nu creează imagini materiale, ci mai degrabă imagini mentale. „Arta” lui nu este subordonată unui scop estetic, ci reprezintă o „tehnică” de natură spirituală pentru atingerea aceluia ideal, de a scăpa de condiționările Istoriei și ale Timpului-moarte, colectiv sau cotidian.

Scopul prezentului studiu a fost acela de a interpreta o anumită parte a prozei fantastice eliadești prin prisma opoziției pe care Eliade a manifestat-o în mod constant față de tezele istorismului post-hegelian. Eliade însuși a observat această tendință la scriitorii din prima jumătate a secolului XX (Eliot și Joyce), iar alți critici au remarcat o familiaritate în ceea ce privește natura timpului narativ, intervenția Marelui Timp în cel cotidian, între proza lui Eliade și cea a lui Joyce sau a Virginiei Woolf. Prin nuvelele sale, Eliade a propus și câteva soluții salvatoare din fața mersului implacabil al Istoriei, respectiv apelul la o memorie arhetipală, anistorică și contemplarea unui act de repetare a creației originare.

MIRCEA ELIADE'S ANTIHISTORICISM
REFLECTED IN HIS CRYPTIC PROSE
(Summary)

Keywords: historism, historical time, cosmic time, *aevum*, *anamnesis*, creation, imagination.

This article aims to establish a bridge between the different levels of interpretation of Eliade's ideas about the nature and meaning of history, understood in the conceptual framework of the history of religions as academic discipline (*Homo religiosus*' existence seen in contrast to that of historical man). Eliade has constantly criticized historism in his scientific and autobiographical works, and in some fantastic stories attempted to provide successful solutions to what he called the terror of history. Man must refuse subordination to the pressure and cruelties of history and take on a creative role, by resorting to myth, symbol, ritual, understood as spiritual techniques through which he can periodically regenerate the world and can regain the purity of beginnings.