

Re-cunoașterea sacrului la Mircea Eliade și noutatea fantasticului mitologic

Anca-Narcisa LEIZERIUC

La seule façon de sauver l'être humain de la déshumanisation c'est le retour à la connaissance originare du sacré. La conception chrétienne de l'incarnation de Dieu comme être humain change le trajet de l'histoire et fait que le miracle soit découvert sous les choses le plus anodines. La fusion entre le mythe et la littérature fantastique donne une nouvelle formule, tout originale par la théorie des univers parallèles, le sacré et le profan, par la théorie du camouflage de la sacralité.

După ce primii oameni au păcătuit din dorința de a cunoaște mai ales răul (pentru că Binele deja umbra alături de ei în răcoarea dimineții), ultimii oameni din istoria acestui pământ ar trebui să caute izbăvirea sub frunzele aceluiași pom, de data aceasta încercând să retrăiască, de fapt, experiența cunoașterii Binelui Absolut. Salvarea omului modern de la dezumanizare este posibilă prin întoarcerea *ab initio* la re-cunoașterea sacrului revelat, la acea înțelegere a miracolului camuflat sub lucrurile aparent banale și la redescoperirea mitului, ca ‘povestire exemplară’ ce deschide o fereastră spre sensurile metafizice. Legînd însăși ideea de devenire a omului de actul de cunoaștere / re-cunoaștere a sacrului, Mircea Eliade consideră că recuperarea valorilor definitorii ale umanității se realizează prin raportarea la transcendență: „Nu se poate concepe posibilitatea de a deveni om fără a trăi această experiență fundamentală a deosebirii între profan și sacru”¹. Pornind de la dialectica brahmanică a sacrului și profanului, scriitorul român configurează o teorie originală a camuflării sacrului în profan și a irecognoscibilității acestuia. Ideile sale din domeniul istoriei religiilor se continuă, la modul inconștient, în operele sale literare, reconcilierea dintre știință și artă fiind posibilă datorită subordonării unui unic proiect existențial: cunoașterea tainei existenței, descifrarea umbrelor sacrului proiectate pe pereții lumii. Imperativul de a ieși de sub ‘teroarea istoriei’ impune renunțarea la orgoliul europeanului de a reapeza obiectele lumii și instituirea unei înțelegeri adîncite a lucrurilor, specifică înțelepciunii orientale.

Nevoia de a explica și ceea ce se află dincolo de cortina raționalului s-a concretizat, la început, în mit. Literatura, fîică a acestuia, înlocuiește căutarea sacrului cu căutarea unui univers compensatoriu, imaginar. Mitul eternei

¹ Mircea Eliade, Interviu, *Întîlnirea cu sacrul*, Editura Axa, Botoșani, 1996, p. 35.

reîntoarceri își demonstrează imanența prin faptul că una dintre cele două direcții ale fantasticului modern, mai exact fantasticul mitologic, se reorientează spre trecut în încercarea de a reconstitui semnamentele sacrului și de a-l identifica în cotidian (în timp ce literatura S.F. se avîntă spre un viitor necunoscut, pozitivist). Legătura dintre mitologic și fantastic este sesizată de Adrian Marino, care identifică „mitologia și istoria religiilor” ca fiind „cel mai mare depozit de teme fantastice de care dispune umanitatea”². În definiția pe care Eliade o acordă mitului, putem descoperi chiar o definiție a fantasticului: „În fond, miturile descriu diversele și uneori dramaticile izbucniri în lume a sacrului (sau a supranaturalului). Tocmai aceste izbucniri în lume a sacrului fundamentează cu adevărat lumea și o face așa cum arată azi”³. „Nevoia intermitentă de fantastic” se metamorfozează în nevoia stringentă de mitologie, adică de anulare a limitării temporale și spațiale și de pătrundere într-o altă dimensiune. Chiar dacă și-a pierdut caracterul sacru pentru omul modern, mitul își mai păstrează două seme esențiale, și anume, nevoia compensatorie de visare și comunicarea valorilor prin „povestiri exemplare”. Mircea Eliade își mărturisește uimirea față de „nevoia organică pe care o are omul de a visa, adică de mitologie”, deoarece „oricare ar fi judecata pe care o ai asupra structurii viselor, caracterul lor mitologic este indubitabil. La nivel oniric, mitologia semnifică povestire, adică să vizionezi o secvență cu episoade epice sau dramatice”⁴. Omul are nevoia de a asista la povestiri, de a le viziona, de a le asculta și această dorință există încă din epocile apropiate de izvorul timpului prin marile epopei moștenite. Mitul, vis al popoarelor de a înfrînge blestemul uitării, devine mijloc de salvare pentru individul modern, prin revenirea la rădăcinile umanității.

*

Doar că apariția fantasticului mitologic în lumea modernă, în concepția lui Eliade, nu mai este un eveniment insolit, „inadmisibil”, ce provoacă o „ruptură”⁵ de nivel violentă, ci unul calm, cufundat în banalitatea vieții, care caută să reveleze înțelesurile ascunse ale acestei lumii și apoi s-o depășească. Eliade teoretizează o nouă literatură fantastică, care se individualizează prin anumite nuanțe, cum ar fi teoria universurilor paralele, teoria camuflării sacrului în profan și a irecognoscibilității lui, anularea efectului de spaimă asupra cititorului, narațiunea directă, apelul la mit și la timpul mitic al „povestirilor exemplare” (fără de care omul modern ar deveni un alienat), toate contribuind la afirmarea actualității literaturii fantastice.

În primul rînd, sursa din care se hrănește această literatură este cultura enciclopedică a istoricului religiilor. Concepția sa despre literatura fantastică, este în acord cu concepția „despre gîndirea mistică și universurile imagine pe care le fundează universurile paralele lumii de toate zilele și care se distrug în primul rînd

² Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973, p. 676.

³ Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978, p. 5-6.

⁴ Eliade, Mircea, *Jurnal*, vol. I, 1941-1969, Editura Humanitas, București, 1993, p. 554-555.

⁵ Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 64-65.

printr-o altă experiență a timpului și spațiului”⁶. Așadar, universurile fantastice au ca model de construcție acele dimensiuni paralele, care coexistă cu realul în care noi ființăm, pe care le descoperise omul de știință Eliade la anumite civilizații, iar relațiile dintre ele nu sînt de ciocnire sau de anulare reciprocă, ci de intersecție sau complementaritate. Însă „universurile paralele pe care le dezvăluia povestirea erau rodul imaginației creatoare, nu al erudiției nici al hermeneuticii pe care o stăpînea istoricul religiilor comparate”⁷. De aici se va naște teoria universurilor paralele, a nesfîrșitei pendulări între lumea profană și lumea sacră, care se revelează doar pentru a se ascunde din nou. Steinhardt, vorbind despre diferența dintre fantasticul occidental și cel oriental, afirmă că aceasta este generată de „două vechi modalități religioase ale respectivelor zone psihice și culturale: prin cunoaștere, *orientul* crede că poate ieși din contingență, *occidentalii* însă concep și grația ca făcînd parte din lumea naturală”⁸.

De aici decurge o nouă caracteristică a fantasticului care poartă amprenta lui Mircea Eliade, și anume, efectul pe care acesta îl are asupra cititorului, care nu mai este terifiat de intruziunea fantasticului, ci este fascinat de posibilitatea transcenderii într-un alt univers. Efectul acesta de spaimă, care este cu precizie dozată de către autor, este specific fantasticului occidental, în timp ce fantasticul oriental urmărește ambiguitatea și fascinația cititorului prin strălucirea fanteziei. Așa cum observă Eugen Simion, fantasticul lui Eliade „e mai degrabă calm, ca un element firesc de viață. Chiar faptele cele mai crunte (dispariția unui individ, revelația de a trăi în alt timp) nu atrofiază simțurile și nu aruncă spiritul în brațele teroarei”⁹. Irecognoscibilitatea miracolului face ca „inadmisibilul” să nu mai lovească violent individul, ci să-l provoace să descopere manifestările sacrului în cotidian, sub masca banalului, devenind, astfel, „iraționalul verosimil” admis de Todorov. Eliade este conștient de noutatea navelor sale fantastice, disociindu-se de romanticii germani, de Edgar Allan Poe sau de J.L.Borges¹⁰ tocmai pe considerentul absenței efectului de șoc, dar și din alte motive. În fața „prezenței fantasticului”, care devine sinonim cu sacrul, omul modern nu mai este cuprins de groază, ci păstrează doar confuzia pe care o potențează cu sentimentul unei revelații, cu emoția produsă de proximitatea lumii esențelor.

Într-un eseu din volumul *Oceanografie*, Eliade abordează problema fenomenologiei miracolului, constatînd că în vechime, se institua un raport contrastiv între miracol și real, însă în societatea modernă raportul este de completare, adică doar alăturarea faptelor și nu opoziția lor. „Miracolul este împlinirea, venirea împreună a unor lucruri care ar fi putut rămîne izolate pe

⁶ Eliade, Mircea, *Cuvînt înainte, În curte la Dionis*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 10.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Steinhardt, Nicolae, „Fantasticul lui Mircea Eliade”, *Incertitudini literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 112.

⁹ Simion, Eugen, *Scritori români de azi*, vol. I, Editura Litera, Chișinău, 1998, p. 335.

¹⁰ Vezi Eliade, Mircea, *Cuvînt înainte, în În curte la Dionis*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 10.

vecie”¹¹. Teoria lui *Deus otiosus* este potențată de cea a „întrupării transcendentalului”, pentru că absența lui Dumnezeu din lume este cauzată de prejudecățile și limitările omului modern: „de fapt Dumnezeu este absent de acolo de unde l-am fi așteptat noi [...] așa cum ni l-am închipuit noi”. Odată cu apariția creștinismului s-a produs o schimbare: „Creștinismul, făcînd pe Hristos fiu de om, a îmbinat miracolul și caritatea în omenie într-un grad mult mai mare ca înainte, cînd zeii erau altceva decît oameni”, de aceea, se poate considera că „de la Hristos încoace substanța întregii istorii s-a schimbat”¹². Evenimentul neobișnuit al revelării divinului în haina umilă a umanului, produce o schimbare a percepției asupra sacrului: omul nu trebuie să se aștepte la manifestări contrastante ale divinului, ci la contopirea dintre infinit și finitul profan, care a fost consfințită pentru veșnicie prin dubla natură a Mîntuitorului. Din acest motiv se poate face o apropiere între concepția lui Eliade asupra miracolului și teoria camuflării sacrului sub lucrurile aparent banale. „Acum, Hristos fiind și om, minunile se fac sub chipul oamenilor, în fiecare zi. Înainte de Hristos minunea mai putea fi taumaturgică, excepțională, dramatică. De atunci ea este umană, adică recognoscibilă”¹³. De aceea, fiecare eveniment banal, cotidian poate dobîndi o semnificație ascunsă, fiecare putînd fi o intervenție irațională, divină.

Dacă funcția mitului era de a cunoaște, iar a operei fantastice de a re-cunoaște sacrul, prin plăsmuirea unui univers imaginar care să includă realitatea primordială, atunci putem deduce că fantasticul mitic al lui Eliade creează o nouă lume și recrează mitologia în același timp, așadar o mitologie nesfirșit resemantizată cu fiecare carte plăsmuită, care trimite cu gîndul la „cartea de nisip” a lui Borges. Autorul acestei noi cărți nu-și propune să fie „un rival al Demiurgului”, ci mai degrabă „un cercetător al lumii naturale pe care vrea să o deslușească, să o întuiască, să o înțeleagă, învrednicindu-se măcar de o clipă extratemporală, de o clipă de eternitate”¹⁴. De aceea, a treia particularitate a fantasticului eliadesc va fi importanța majoră acordată narațiunii, facerii cărții, paralelismul dintre mit și relatare devenind mai elocvent pe măsură ce relatarea mitică se „extenuază” și își pierde caracterul eminent religios. Revelarea sacrului, care cădea în sarcina mitului în societățile arhaice, este lăsată pe seama narațiunii, care păstrează legătura cu Logosul originar: „mitul povestește o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al începuturilor”¹⁵. Narațiunea, expresie a imaginației, este considerată o cerință existențială, care „fundează propriul ei Univers” – după cum „miturile ne dezvăluie fundarea lumii”¹⁶ – care se manifestă ca un instrument în cunoașterea lumii și face posibilă

¹¹ Eliade, Mircea, *O prefață propriu-zisă*, în *Oceanografie*, Editura Humanitas, București, 1991, p. 14

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Steinhardt, Nicolae, „Fantasticul lui Mircea Eliade”, în *Incertitudini literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p.111.

¹⁵ Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978, p. 5-6.

¹⁶ Eliade, Mircea, *Jurnal*, vol. I, 1941-1969, Editura Humanitas, București, 1993, p. 586.

existența omului, în aceeași măsură în care o face nevoia organică de a visa. Și visul și mitul și literatura au în comun verbul ‘a crea’, prin care omul imită actul Divinității, fără a avea pretenția de a-l concura. Literatura este, de fapt, formula readaptată la conștiința modernă a mitului și mitologiei, a ‘izbucnirilor în lume a sacrului’, care au exercitat o puternică forță modelatoare asupra umanității.

Singura posibilitate prin care individul condiționat istoric se poate sustrage universului cotidian este o „altă experiență a timpului și spațiului”¹⁷, de unde se va naște în nuvelele sale problema obsesivă a timpului și gustul pentru narațiunea labirintică, structurată pe două planuri, cel real și cel mitologic. Propria noastră identitate umană se definește prin raportare la Cronos, care ne măsoară trecerea printr-o lume cu drumuri blocate, dar și cu căi de acces spre Marea Taină universală. Problema timpului „este unicul subiect, [...] este misterul esențial. Dacă am ști ce este timpul – ceea ce, bineînțeles, n-o să știm niciodată – atunci am ști cine sîntem și ce sîntem”¹⁸, afirma, într-un interviu, Borges. Găsindu-se sub această ‘teroare a istoriei’, omul modern caută o soluție pentru a putea suporta „catastrofele și ororile istoriei – de la deportări și masacre colective pînă la bombardamentul atomic” și aceasta constă în a presimți dincolo de ele un semn, o „intenție transistorică”¹⁹. Însă presiunea trecerii timpului a fost resimțită și de către omul arhaic care s-a apărut, fie abolindu-l periodic, prin repetarea ritualică a cosmogoniei și regenerarea periodică a timpului, fie acordînd evenimentelor istorice o semnificație în armonie cu timpul cosmic.

Fără a nega vocația sa de istoric al religiilor, Mircea Eliade reconfigurează mitul eternei reînnoiri din perspectiva omului modern care crede în existența sacrului. Trăind viața cu o periodicitate ciclică, omul se apropie de modelele arhetipale, încetează să mai existe față de timpul istoric și se integrează într-un timp mitic, eternul prezent care îl transformă într-un egal al zeilor. Paradox temporal, dar și paradox al identității, pentru că regăsirea identității esențiale se face prin pierderea identității individuale și contopirea cu omul generic. Proiectarea omului în timpul mitic și abolirea timpului profan nu se face decît la intervalele acestea esențiale, în care omul este cu adevărat el însuși: atunci cînd repetă ritualurile, actele importante arhetipale. Făcînd trimitere la textele brahmanice, Eliade adoptă „eterogenitatea celor două timpuri, sacru și profan”, unul fiind al zeilor legați de „nemurire”, iar celălalt al oamenilor legați de „moarte”²⁰. Dialectica filosofică a sacrului și profanului, subscrisă activității istoricului religiilor, este transpusă în literatura fantastică unde stabilește o relație de echivalență cu irealul și realul. Originală este și formularea clară a ideii că omul modern nu poate trăi fără „povestiri exemplare”

¹⁷ Eliade, Mircea, *Cuvînt înainte*, în *În curte la Dionis*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 10.

¹⁸ Borges, Jorge Luis, *Borges despre Borges, Convorbiri cu Borges la 80 de ani*, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 159.

¹⁹ Eliade, Mircea, *Eseuri, Mitul eternei reînnoiri. Mituri, vise și mistere*, Editura Științifică, București, 1991, p. 111.

²⁰ *Ibidem*, p. 36.

și că narațiunea trebuie să-și recapete „demnitatea metafizică” prin readaptarea ei la conștiința modernă a mitului. După cum am precizat mai sus, definiția mitului coincide cu definiția sacrului, a cărui manifestare devine, o dată cu evoluția pe axa temporală, tot mai puțin accesibilă omului. Eliade contrazice filosofia lui Nietzsche, care proclamă că Dumnezeu a murit, și propune o teorie originală a camuflării sacrului în profan și a irecognoscibilității miracolului. Din cauza evoluției științelor pozitive lumea a ajuns la un stadiu de desacralizare aproape totală, fapt ce explică dificultatea decodificării sacrului, iar din cauza filosofiei morții divinității, sacrul este aglutinat de profan, ceea ce semnifică „un camuflaj desăvârșit”. Adevărurile esențiale supraviețuiesc în universurile imagine și artistice și sînt accesibile doar inițiaților, care posedă un cod special de descifrare. Omul devine un cititor în semne, un căutător al sacrului și al eternității, dar cu mijloacele profanului.

*

Plecînd de la teoria nouă a camuflării sacrului în profan, în narațiunea *Adio!...*, cele două universuri, sacrul și profanul, sînt reprezentate cu valoare absolută drept realități coexistente, dar care nu mai relaționează, omul modern pierzîndu-și simțul descifrării divinului. Timpul istoric este unul fragmentat, redus la evenimente reale, fragmentare simbolizată prin așezarea spectatorilor izolați, fiecare pe cîte un scaun, pe diferite rînduri. Prin atitudinea pasivă a spectatorilor erudiți, care așteaptă să li se livreze o piesă așa cum sînt ei obișnuiți să o primească, se transmite ideea unui timp care îl trăiește pe om, a unui destin redus la o existență vegetativă. În acest timp istoric linear se produce o buclă temporală prin instituirea unei noi lumi, cea a unei insolite piese de teatru. La fel ca și timpul mitic, timpul artei se transformă în prezent etern ori de cîte ori este reluat spectacolul de teatru, prin însași condiția estetică a genului dramatic și în timp concentrat, prin chiar conținutul său care comprimă în trei ore destinul unui om sau al mai multor generații. Deși autorul plasează actul scrierii la modul dubitativ, într-un viitor potențial, („dacă mă voi hotărî vreodată”²¹), piesa începe să se desfășoare în imaginația sa concomitent cu reprezentarea într-o sală de teatru și, în final, fiind pus în imposibilitatea de a oferi cheia de interpretare unui „public savant”, sfătuit chiar și de director, renunță la a mai scrie piesa. Timpul artei nu este, deci, ireversibil, ci este mereu clipă prezentă și lasă creatorului posibilitatea de refacere (scena V e fosta scenă III) sau chiar de renunțare și este punctul de plecare al unui univers infinit de reactualizări din partea spectatorilor inițiați în descoperirea sensului metafizic.

Timpul profan coincide cu durata reprezentării între „opt treizeci și unsprezece și treizeci și cinci” și publicul neinițiat, dar cu pretenție de erudiție, înregistrează faptic spectacolul: un actor iese de după cortină, rostește de trei ori cuvîntul „adio”, apoi dispare precizînd că „asta era tot ce aveam să vă spun”²². Caracterul experimental este reprezentat de faptul că, în loc să vadă jocul scenic, spectatorii abia dacă aud monologuri rostite în *sotto voce*, uralele și monologurile interioare

²¹ Mircea Eliade, *Adio!...*, în *Proza fantastică*, vol. II, Editura Moldova, Iași, 1994, p. 82.

²² *Ibidem*, p. 82.

adesîndu-se tot actorilor. Camuflarea misterului este dublă, atât vizuală, prin faptul că se joacă cu cortina lăsată, cât și auditivă, monologurile fiind abia perceptibile. Această cortină separă două lumi care întrețin raporturi diametral opuse cu timpul. Lumea spectatorilor se află sub „teroarea istoriei” – una din obsesiile directorul teatrului, care este și profesor pasionat de istoria religiilor²³. În spatele cortinei se află lumea actorilor, care, prin intermediul jocului, realizează un proces de resacralizare a lumii. Prin capacitatea de transfigurare a jocului lor, li se permite să retrăiască întreaga istorie a religiilor, în doar câteva ore. Pentru spectatorii care nu mai cred în sacralitate, au rămas captivi ai timpului istoric, în momentul în care a fost proclamată moartea lui Dumnezeu: „Pentru dumneavoastră, spectatorii, cortina a fost lăsată azi după-masă, pe la patru jumătate. Pentru că acesta e adevărul istoric. Dumneavoastră trăiți în secolul XX, exact în 1964, și nu vă puteți întoarce înapoi în Timp”. În schimb, cei privilegiați, actorii, au posibilitatea să controleze timpul: „Noi putem pentru că sîntem actori, adică participăm la mister, retrăim condensate întreaga istorie a religiilor”²⁴. Stăpîni peste timpul sacru sînt actorii, care participă activ, nu neapărat la descifrarea misterului, ci la construirea lui, plăcerea nerezumîndu-se la găsirea unui răspuns, ci la înțelegerea adîncită și nerostită a lui.

Camuflarea sacrului în profan sau teoria lui *Deus otiosus* este, în primul rînd, simbolizată prin metafora „cortinei care cade o singură dată” și, mai apoi, explicată de director, care este un alter ego al autorului, profesorul preocupat de istoria religiilor. Ea nu echivalează cu moartea individului, așa cum șoptește un spectator, ci cu sciziunea dintre cei care cred că Dumnezeu a murit și nu mai percep misterul și cei care cred că Dumnezeu nu a murit, ci că doar se relevă sub o formă discretă numai celor inițiați, adevărații stăpîni ai timpului. Sacrul nu a dispărut din Univers, ci doar nu se mai descoperă oamenilor sub forma sub care se așteaptă ei. Cortina împarte oamenii în stăpîni ai timpului sacru și robi ai timpului istoric, între aceste două lumi existînd doar o atingere tangențială, spectatorii observînd lumea sacră reprezentată pe scenă, dar neînțelegînd semnificația. Prăpastia care se deschide între public și actori nu e cauzată de spațiul scenei, ci de timpul diferit în care trăiesc cele două categorii. Decalajul acesta pe nivele temporale instituie o adevărată criză a limbajului: „Nu ne mai înțelegem... Nu ne puteți înțelege, deși în aparență vorbim același limbaj”²⁵. Spectatorii se așteaptă ca piesa să intre în anumite tipare simbolice, ca cifra trei să trimită la divinitate și acționează, deci, după stereotipiile unei gîndiri raționale. Totuși, autorul recunoaște că „nu a plecat de la o idee precisă, de la un simbol precis”²⁶, adică dimensiunea sacralității este la fel de ininteligibilă pentru om ca și Aleph-ul borgesian, pentru că are dimensiunea infinitului, iar omul este incapabil să o cuprindă cu gîndirea. Renunțarea din final subliniază tocmai incapacitatea omului de a înțelege misterul prin rațiune, singura posibilitate fiind să-l intuiască prin gîndirea simbolică, mitică.

²³ *Ibidem*, p. 90.

²⁴ *Ibidem*, p. 92.

²⁵ *Ibidem*, p. 84.

²⁶ *Ibidem*, p. 97.

Paradoxul existenței cortinei pentru spectatori și a non-existenței pentru actori poate fi înțeles, dacă se realizează o substituție terminologică cu omul modern și omul inițiat. Cei din prima categorie, pentru care Dumnezeu a murit, sînt sub apăsarea timpului istoric, claustrați într-o lume al cărui cer nu se mai deschide. Pentru ei cortina funcționează ca un clopot de sticlă care nu-i mai permite să creeze liber și nici măcar să-și creeze propria istorie. Însă, retrăind timpul mitic, concentrat, actorul se identifică cu viziunea civilizațiilor arhaice asupra Divinității, și anume, a consubstanțialității Sale cu lumea fenomenală²⁷. În plus, prin abolirea timpului istoric și reiterarea timpului mitic, prin joc, este scos din ‘contextul istoric’: „Astea s-au petrecut demult și, deci, le putem juca noi, actorii, între noi, pentru că noi sîntem liberi să trăim – adică să jucăm – în orice secol, în orice epocă istorică ... deci ne putem permite să credem cu adevărat”²⁸. Această întoarcere la momentele semnificative ale omenirii oferă imaginea unui timp ciclic, care permite prin abolirea periodică a timpului și redescoperirea virtualităților sale, o existență continuă în eternitate lui *hic și nunc*.

Secțiunea de aur a nuvelei eliadești, care oferă cheia de interpretare asupra întregului, o reprezintă scena capitală, în care cortina se ridică pe jumătate și are loc trezirea „femeii tinere și frumoase”, legată cu mâinile la spate sub privirile „unui bărbat aproape bătrîn”, care dispăre în spatele cortinei. Timpul mitic, lumea veche, este reprezentată prin simbolul bătrînului care veghează cu îngrijorare și încruntare somnul tinerei legate. Ea reprezintă spiritul, *atman*, ființa vie care nu poate fi niciodată legată de timpul istoric, pentru că, nefiind decît spirit nu este subjugată determinărilor istorice. Timpul estetic permite profesorului „schimbarea neconținută a ordinii scenelor (scena V fusese „alaltăieri” față de scena III), în funcție de „adevărul istoric”. În acest fluviu al timpului infinit al nemuririi există unele concentrări temporale realizate prin artă. În fața perspectivei nemuririi, omul modern dă înapoi pentru că se teme de zădărnicia condiției umane, de ființarea nesfîrșită în același corp material. Singura izbăvire din universul temporal este stăpînirea timpului prin spirit, prin forța creatoare a imaginației colective, deoarece o înțelegere totală a divinității se realizează doar prin lipirea fragmentelor de înțelegere a fiecărei generații într-un film edificator, cel al creației folclorice: „creația folclorică este un proces nedisociat de subconștientul uman (nu individual) din toate timpurile; moartea (ca și divinitatea) nu poate fi înțeleasă de om, ci numai de oameni”²⁹. Logosul este cel care a făcut posibilă ființarea lumii, apoi i-a dat identitate și tot prin logosul cărții și al creației populare omul stăpînește timpul profan și se apropie de cel sacru. Urmărind rezolvarea ecuației absolute, adică stăpînirea celor două fețe ale filei temporale, trecutul și viitorul, asistăm la o

²⁷ Mircea Eliade, *Eseuri, Mitul eternei reîntoarceri, Mituri, vise și mistere*, Editura Științifică, București, 1991, p. 115.

²⁸ Mircea Eliade, *Adio!...*, în *Proza fantastică*, vol. II, Editura Moldova, Iași, 1994, p. 96.

²⁹ Mircea Eliade, *Fragment despre moarte*, în *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, vol. I, Mac Linscott Ricketts, Editura Criterion, București, 2004, p. 562-563.

închidere circulară a problemei timpului, care este transformat în etern prezent prin intermediul artei.

Preocupat de revelarea și camuflarea sacrului, de misterul esențial al timpului, Eliade are convingerea că acesta poate fi stăpînit prin timpul concentrat al artei. Spectacolul de teatru este o reiterare a timpului mitic, un mod de repetare a experiențelor esențiale, iar actorii devin stăpîni timpului profan. Perdeaua care separă cele două lumi, sacră și profană este foarte subțire și omului i se fac semne de dincolo pentru a-l trezi din amnezia individuală. Pentru o societate care a declarat că bolta cerească este vidă, singura posibilitate de salvare o reprezintă Cuvîntul, fie cel întrupat, fie cel scris. Dumnezeu care a întemeiat lumea prin cuvîntul rostit, o poate recrea prin Cuvîntul Întrupat, atunci cînd aceasta va atinge apogeul desacralizării.

Bibliografie

- Borges, Jorge Luis, *Borges despre Borges, Convorbiri cu Borges la 80 de ani*, Editura Dacia, Cluj, 1990
- Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, București, 1971
- Eliade, Mircea, *Adio!...*, în *Proza fantastică*, vol. II, Editura Moldova, Iași, 1994
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978
- Eliade, Mircea, *Cuvînt înainte, În curte la Dionis*, Editura Cartea Românească, București, 1982
- Eliade, Mircea, *Eseuri, Mitul eternei reînnoțiri. Mituri, vise și mistere*, Editura Științifică, București, 1991
- Eliade, Mircea, *Interviu, Întîlnirea cu sacrul*, Editura Axa, Botoșani, 1996
- Eliade, Mircea, *Jurnal*, vol. I, 1941-1969, Editura Humanitas, București, 1993
- Eliade, Mircea, *O prefață propriu-zisă*, în *Oceanografie*, Editura Humanitas, București, 1991
- Linscott Ricketts, Mac, Eliade, Mircea, „Fragment despre moarte”, în *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, vol. I, Editura Criterion, București, 2004
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Litera, Chișinău, 1998
- Steinhardt, Nicolae, „Fantasticul lui Mircea Eliade”, *Incertitudini literare*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1980