THE MYTHICAL THEATER. TWO FORMULAS OF INTERWAR THEATRICALITY: LUCIAN BLAGA AND MIRCEA ELIADE

Lăcrămioara Berechet
Prof., PhD., „Ovidius" University of Constanţa

Abstract: The study deals with interwar theater, with two experimental formulas that project the dramatic object into the methaphysical level: Lucian Blaga's Expressionist theater and Mircea Eliade's mythical theater. We considered Mircea Eliade's theater to be a step further away from Living Theater's experiment (Artaud, Grotowski, Brook, Craig, Barba), similar to Bharata's theatricality in NatyaSastra, where the initiation seems to happen directly on the stage. The Expressionist theatricality in the formula proposed by Lucian Blaga was interrogated by means of the two cultural models - Gothic and Indic - mentioned by the author in his Principles of Aesthetics.

Keywords; theatricality, myth, mystery, theatrical practice, image, sign, symbol.

Textul dramatic, situat în centrul unor rețele textuale care îi îmbogățesc sensurile de adâncime, își compune literaritatea prin raportare la aceeași funcție poetică jakobsoniană, care la suprafața textului îi descoperă respirul specific, retorica limbajului indirect, procedeele stilistice ale discursului, arta compoziției, la fel cum o partitură muzicală își conține structurile ritmice. Cadența discursului imprimat de repetiția cuvintelor temă, de retorica insistenței, de tăcerile grele ale discursului, în care se strecoară densitatea indicibilului sunt, la nivelul de suprafață, procedee de ancorare a sensului profund. În reprezentarea scenică discursul teatral reintroduce misterul oralității, ritmul rostirii ritualice, eufonia sa magică, tăcerile pline de sens,[1] care fac din corp, un vehicul al comunicării. Enunțarea teatrală pune în joc în calitate de locutori atât personaje cât și semne simbolice dispuse pe scena imaginară, pe care lectactorul[2] le interoghează, în calitatea sa de alocutor. Oameni și lucruri interacționează scenic pentru a construi "superobiectivul" teatrului, transmiterea mesajului teatral. Tot în acest scop se recuperează ghidajele de înțelegere a mesajului, toate funcțiile pe care naratorul dramatic și le însușește. Structura discursivă intersectează axa orizontală a evenimentelor epice și axa verticală în care se dezvoltă temele atașate evenimetelor simbolice.

În ceea ce privește interacțiunile dintre scriitură și arta spectacolului, ordonările evenimentelor sugerează simbolic spațiul și timpul referențial. Mai mult, actanții comunicării dramatice devin figuri de gândire, deschid acel motor ascuns al intelectului, despre care vorbea Jean Jacques Wunenburger, mediază cunoaștere, reflecție, adevăr.[3] Structura ideologică, inconștientă a textului, acel locum metafzic în care germinează sensul, se află în strânsă legătură cu o comunitate, un câmp cultural,[4] un univers de așteptare creat de opera autorului. Către acest locum metafizic, din dramaturgia lui Lucian Blaga și Mircea Eliade se orientează problematica acestei interogații eseistice, având ca termeni esențiali ai ecuații teatrale, relația dintre concret și absolut, profan și sacru, realitate și vis.

În ce privește substanța dramaturgiei lui Lucian Blaga, încapsulată sistemului semiotic al misterului, aceasta ilustrează ideologemele expresionismului. Absolutul, ca obiect de

[1] Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*Paris,Gallimard, 1975, p. 205.
[2] Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre* ,Editions Dunod, Paris, 1996.
[3] Jean-Jacques Wunenburger, Filozofia imaginilor,București, Editura Polirom, 2004.
[4] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BDD-A27424 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

contemplaţie şi trăire estetică coagulează fie forme ale staticului oriental, fie dinamica incandescentă a goticului, sub influenţa lui Wilhelm Worringer.[5] Drama expresionistă operează cu formele gândirii mitice, pe care Blaga o considera o modalitate intuitivă de cunoaştere, un mijloc de divinaţie a rosturilor ascunse ale lumii, tălmăcire prin icoane a unor experienţe exemplare.[6] Spre deosebire de Mircea Eliade, Lucian Blaga disociază cunoaşterea magică de cunoaştera mitică, în magie fiind întotodeauna implicată, în opinia autorului, şi materializarea unei puteri, a unei forţe de natură suprareală, în timp ce mitul revelează misterul numai pe cale intuitivă, prin intermediul imaginaţiei, convertind misterele eterogene în imagini simbolice, capabile să prezentifice în corporalitatea figurii umbra misterului.

Teatrul lui Lucian Blaga problematizează prin metaforă, prin simbolul poetic, din raţiuni estetice şi pragmatice care comută acţiunea dramatică în regim mitic. În acest plan, discursul dramaturgic nu funcţionează foarte diferit de cel poetic. Aşa cum s-a observat de către critica literară[7] cunoaşterea poetică în lirica lui Lucian Blaga este una de tip euforic, eul poetic fiind consubstanţial cosmosului. Semioza forică se construieşte metaforic prin secvenţe poetice care referenţializează solaritatea, jubilaţia, pierderea euforică în fluidul incandescent al luminii cosmice. Obiectul poetic recuperează *materia mundi*, pe care o transcende, revelându-i esenţa acesteia.[8] Obiectul poetic aparţine suprarealului[9] în expresionism, realul fiind abolit în favoarea unei perspective metafizice, abstracte. Acelaşi proces transfigurator şi euristic are loc şi în dramaturgia lui Lucian Blaga, instanţele comunicării teatrale, în calitatea lor de actanţi îşi asumă funcţia ilocutorie a limbajului, creează sens unor lumi ficţionale pe care metafora revelatorie le generează.

Încă de la apariţia fenomenului expresionst în pictură, întemeietorii acestuia, Van Gogh, Munch, Gauguin cereau artei să insite asupra realităţii pentru a face să ţâşnească din ea secretele latente.[10]. Lucian Blaga *în Zări şi Etape*, capitolul *Probleme estetice*,[11] analizând celebrul tablou al lui Van Gogh *Câmpul cu lan şi chiparoşi*, anunţa în expresionism o inversiune copernicană în ordinea cunoaşterii, deoarece:"nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet". Expresionismul marca o mutare în conştiinţa estetică a epocii, voinţa creatoare lua locul inspiraţiei pasive. Pe linia lui Wilhelm Worringer [12] Lucian Blaga anunţa apetitul metafizic, vizionar al expresionismului, năzuinţa spre esenţialitate, spiritualizare, desprinderea de contururile realului, forţa expresivă a formei abstracte, problematizarea în ordinea metafizicului.[13]

O altă valoare majoră a gândirii estetice expresioniste este aspiraţia spre unitate, anunţată de Emil Nolde încă din 1901, prin complementarizarea opuselor, emoţie-raţiune, divin-uman, sacru-profan. Unitatea este recuperată prin metamorfoza regnurilor, procedeu al inspiraţiei romantice, care sonda realitatea cea mai ascunsă vederii în exerciţii de interferenţe orfice. Se sparg canoanele, se renunţă la reguli, se cere reinventarea limbajului artistic, întoarcerea sa la sursele energiilor genuine, descărcate de istoricitatea rea, alienantă. Nicicând,

[5] Wilhelm Worringer, *Abstracţie şi Intropatie*, Bucureşti, Editura Univers, 1970. Teatrul expresionist împrumută din arta gotică trăile extatice, strigătul dionisiac, care fac să dispară timbrul prea personal al fiinţei, creând iluzia unei comunicări suprapersonale, în timp ce din arta orientală împrumută tăcerea ca formă de identificare a trancendenţei. Căutarea sinelui se încheie în liniştea cosmică, prezentă la Lucian Blaga în formulă junghiană.
[6]Lucian Blaga, *Spatiul mioritic, Trilogia Culturii, Opere*, vol.9, Bucureşti, Editura Minerva, 1985.
[7] Alexandra Indrieş, *Sporind a lumii taină, Verbul poetic în poezia lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Minerva, 1981.
[8] Eugen Negrici, *Sistematica poeziei*, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998.
[9] Marin Mincu, *Lucian Blaga* , Poezii, Constanţa, Pontica,1995.
[10] Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1968.
[11] Lucian Blaga, *Zări şi Etape*, capitolul *Probleme estetice*, Editura Minerva, 1990, p.24.
[12] Wilhelm Worringer ,Abstracţie şi intropatie, ed. cit.
[13] Lucian Blaga insistă în *Probleme de estetică* asupra expresivităţii exagerate pe care această nouă orientare estetică o împrumută, pe de o parte din gotic pe de altă parte din arta orientală. Cel mai greu de realizat este însă această sinteză dintre gotic şi indic, dintre mişcarea pe verticală a desprinderii dionisiace şi tăcerile absolutului indic. Blaga o descoperă în pictura lui Van Gogh, în care staticul şi dinamicul exprimă deopotrivă esenţa transcendenţei, aşa cum spiritul se manifestă în ipostazierile concretului, prin mişcare şi static, transformare şi hiatus.

BDD-A27424 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

după perioada elenistică nu se mai întâlniseră în astfel de sinteze benefice gândirea europeană cu cea orientală, pentru a se lămuri reciproc și pentru a crea un nou ontologism subordonat teoriilor despre relativitate.[14] Blaga susținea că expresionismul va fi soluția crizei de cunoaștere a vremii, datorită aspirațiilor universaliste, vastelor sinteze, abundenței de discipline necoagulate încă, dar promițând creșterea conștiinței, detașarea acesteia de orizontul modest al culturilor locale.

John Gassner și Vito Pandolfi observau pentru expresionism, tehnica visului în teatru, interesul pentru psihanaliză, pentru alegorie și simbol, faptul că indicațiile regizorale sunt simple exerciții de imaginație.[15] Pentru spațiul receptării românești, Maria Vodă Căpușan discută tipul de problematizare în registrul poematic, esențializare simbolică proprie dramaturgiei lui Lucian Blaga.[16] Piesele sale de teatru sunt dificil de fixat într-un subgen dramatic, autorul însuşi oferind de cele mai multe ori glosări peritextuale. *Zamolxe* este considerat un mister păgân, *Tulburarea apelor*, *Daria*, *Meșterul Manole, Avram Iancu*, drame, *Ivanca* un joc dramatic, *Înviere*, o pantomimă. Personajele fac referire la lumi mitice, încripteaza în discursul poematic gnoze, învăţături secrete. Teatrul poetic de idei este analizat în detaliile strucrurării discursului şi al reprezentării scenice de către Dan C. Mihăilescu.[17] Ov. S. Crohmălniceanu discuta despre structura dramelor ”vestirii”[18] , *Zamolxe* revelând prin jertfă substanţa divinităţii unice, *Tulburarea apelor* vestind credinţa în Iisus Omul, *Cruciada copiilor* credinţa în Iisus ceresc, Pantocratorul, *Avram Iancu* venirea unui timp soteric pentru neam, iar *Meşterul Manole* taina actului creator ca jertfă exemplară a fiinţei. Anonimizările sofrosinice ale divinităţii se încriptează printre lucrurile lumii, la fel ca în teatrul lui Mircea Eliade.

La nivelul discursului dramatic, limbajul poetic devine un vehicul semnificant prin care teatrul poetic se întoarce la origini. Arta teatrală expresionistă asociază experienţa estetică şi trăirea spirituală cu sărbătoarea jocului sacral, prin formulele rostirii ritualice ori prin celelalte coduri nonverbale, dans, muzică, pictură. Discursul se structurează din interferenta liricului, potenţat mai ales de monolog şi solilocviu; didascaliile fixează condiţiile de enunţare, dar şi funcţia semiozică, orientând prin metaforele conţinute sensul profund al dramei. Iată un exemplu în care metaforele revelatorii îşi asumă funcţia ilocutorie despre care vorbeam la început deschizând spaţiile posibile ale unor semioze nelimitate: ”În dimineaţa aceea, ca să mă priceapă şi copiii/I-am schimbat în orb./Le-am spus: noi suntem văzători,/iar Dumnezeu e-un orb bătrân./Fiecare e copilul lui-/şi fiecare îl purtăm de mână./Căci nu eşti Dumnezeire ne’nţelesul orb /ce-şi pipăie cărarea printre spini? /Nu ştii nici de unde vii şi unde mergi.../Tăcutule, tristule:/noi mântuitorii tăi,/Noi sălbaticii copii.”[19] Polisemantismul figurii simbolice a Marelui Orb a creat o serie de interpretări, printre care o amintim pe cea a lui Corin Braga ce deslușește în chipul acestei zeități o sinteză între Dionysos, Spiritul Pământului, Dumnezeul folcloric, personificări ale unui imaginar magic: ”Ca simbol al inconștientului cosmic, Marele Orb deține puterea, nu însă și lumina intelectului. Aceasta din urmă este atribuită de către Blaga oamenilor, care contribuie, fiecare cu o Idee proprie la iluminarea ființei oarbe”.[20] Aceeași imagine poetică ar putea fi interpretată prin sofianism, denumit de Mircea Muthu conceptul-imagine[21], reconstituibil mai ales în spațiul oriental al

[14] *Dimensiunea metafizică a operei lui Lucian Blaga*, Antologie de Angela Botez, Editura Științifică, București, 1996, p.73.
[15] John Gassner, *Formă şi idee în teatrul modern*, Editura Meridiane, 1972, p. 120 și urm. și Victor Pandolfi, *Istoria teatrului universa*l. București, Editura Meridiane, 1971.
[16] Maria Vodă Căpușan, *Teatru și actualitate*,Bucuresti, Editura Cartea Românească, 1984, p.24.
[17] Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj,Editura Dacia, 1984.
[18] O. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971.
[19] Ibidem. p 11.
[20] Corin Braga, op.cit.
[21] Mircea Muthu, *Lucian Blaga, dimensiuni răsăritene*, Editura Paralele 45, 2000, p.20. ”Conceptul- imagine” este un construct teoretic ce operează”în orizontul de lectură modernă, și o valoare de sugestie pentru studiul de morfologie culturală

BDD-A27424 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

ideilor religioase, de unde Blaga îl preia ca imagine poetică în literatura sa, utilizându-l cu semnificații de ”potență creatoare a spiritualității ortodoxe” ori ca ”determinantă stilistică inconștientă”.[22] Același critic identifică în Marele Orb schema latentă a complementariilor coincidente din figura bătrânului mag din *Strigoii* de Eminescu ori prototipul ultimului Deceneu din *Creanga de aur* a lui Sadoveanu sau preluările magico-mitice din modelul cultural totemic al personajelor voiculesciene, cele care trăiesc între lumi;[23] nu în ultimul rând personajul poate fi asimilat analogic mititcului zeu Pan, cel imers în regnuri, comunicând subteran cu Anima Mundi.

Diferența de perspectivare filosofică între *Trilogia cunoașterii* și opera literară a lui Blaga este sesizată și de Vasile Fanache, care observă că în spațiul poetic, acolo unde cogitoul reveriei bachelardiene este triumfător, comuniunea cu Marele Anonim ține de intuiție și face să dispară rețeaua de factori izolatori, acele întrupări magice anonime care permit saltul în veșnicia clipei, resimțită în regimul poetic în contagiune cu memoriile transpațiale: ”Comuniunea cu Dumnezeu ține de regimul intuiției, în împrejurările speciale trăite chiar în decursul vieții, în starea de somn, de exemplu”[24] În poemul *Zi și noapte* Blaga scria: ”Când dormim, dormim în Dumnezeu”, iar în *Psalm*: ”Când iubim,/ oricât de-adâncă noapte-ar fi/suntem în zi/ suntem în tine Elohim”. Poetul care locuiește ”într-un cântec de pasăre”, care se instalează mistic în veșniciile pe care Marele Orb le însemnează în faptele lumii, poate fi reconstituit în semnele sacrului, din creștinismul cosmic, un concept pus în circulație de Mircea Eliade. Diferențialele divine dau măsura acestei anonimizări sofrosinice a dumnezeirii printre lucrurile lumii. Istoria religiilor, pe linia F. Max Müller, Lévi- Strauss, Mircea Eliade, Frazer, Durkheim, Mauss, Caillois, accentuează înțelegerea fenomenelor religioase, problematica interculturală ca alteritate a *celuilalt,*[25] dar și ca alteritate absolută a ființei, aflată în dialog permanent cu ceea ce Blaga numea ”veșnicia inimii”. Întâlnirea cu sacrul față de care omul simte fascinație și spaimă are loc în veșnicia inimii la Blaga, într-o ordine metafizică ce explică global semantica arhaică a experiențelor. Epifaniile celeste, simbolurile solare și lunare, hierofaniile acvatice, telurice și marile complexe mitice ale vegetației, fecundității, feminitatea sacră, descarcă metafizica reveriei cogitale.

Mitul a inventat un limbaj special pentru a-l întoarce pe om aproape de sursa pe care a părăsit-o. Figurile mitice sau mitosofia operei nu sunt doar o posibilitate de reflecție filosofică asupra unor evenimente fundamentale, prezentate metaforic, ci o întâlnire ”față către față” cu puterile risipite ale sacrului în umilitatea întrupării profane. Creștinismul cosmic, specific Europei de sud-est, care inserează în gândirea lui Blaga sofianismul, grație conceptului de ordine sofrosinică, face ca omul să îl poată întâlni pe Dumnezeu în lucrurile mărunte ale existenței, uluit că El se poate face atât de mic și nu că omul nu se poate face atât de mare ca El.

Sunt încălcate formulele teatrului clasic în expresionism, unitatea timp și spațiu, prin ecuația real -ireal, inserată în discursul teatral de tehnica visului, fenomen teatral ce ar putea trimite la formula *teatrului în teatru*, având în vedere că reprezentarea scenică a *lumii ca vis*, descrie simbolic metafora *lumii ca teatru*, așa cum a fost aceasta exprimată în tratatele de artă dramatică ale antichității orientale, dintre care amintim aici, *Natyasastra*. Visul este pentru expresionism o formă semnificativă pentru înțelegerile complexității abisale, ca orice formă de real. Pentru că nu există granițe de disciplinare a mecanismelor de gândire între vis și

---

sau de estetică aplicată. Bizantinismul sau balcanismul literar-artistic sunt astfel de concepte imagine, definibile în grmatica geo-politică și culturală”(ibidem,p.56).

[22] Ibidem.p. 23.

[23] Ibidem/p 39.

[24] Vasile Fanache, *chipurile tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga,* Cluj,Editura Dacia, 2011.p.230.

[25] Philippe Borgeaud, *Exercices d'histoire des religions, Comparaison, rites, mythes et émotions,Textes réunis et édités* par Daniel Barbu et Philippe Matthey, Leiden, Boston, 2016. . p. 13.

BDD-A27424 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

realitate, visul poate fi înțeles ca o formă complementară de punere în scenă a existentului în alte cooordonate, pe care expresionismul îndeamnă a le experimenta.

Tehnica este teoretizată de Patrice Pavis în celebrul *Dictionnaire du Théâtre,* [26]ca formă de teatralitate inițiată de Shakespeare în legătură cu o viziune de tip baroc asupra lumii*:* ”Dieu est le dramaturge, le metteur en scène et l'acteur principal. De métaphore théologique, le théâtre dans le théâtre passe à la forme ludique par excellence ou' la représentation est consciente d'elle-même et s'autoreprésente par goût de l'ironie ou de recherche d'une illusion accrue. Elle culmine dans les formes de théâtre dans notre réalité quotidienne: là il est désormais impossible de scinder l'art et la vie, le jeu est le modèle général de notre conduite quotidienne et esthétique”.[27] Formula descrie fie și parțial concepția despre *lumea ca teatru* așa cum se verifică prin dramaturgia lui Blaga, un discurs subordonat unor metafore teologice care revelează misterul prezenței sacrului în toate planurile existentului, de la mundan la insesizabilul extramundan, până la vis, în toate formele pe care le poate concretiza, în final un vis uriaș despre instalarea în orizontul veșniciei. Așa cum sesizează Patris Pavis, treptat iluzia despe iluzie devine realitate: ”Grâce à ce redoublement de la théâtralité, le niveau externe acquiert un statut de réalité accrue: l'illusion de l'illusion devient réalité”.[28]

Visul unui poet este un depozit inestimabil de informație despre comportamentele mitice, deoarece există credința într-un realism eidetic al imaginii așa cum afirmau și Gaston Bachelard, Henri Corbin, Jung, Gilbert Durand, Mircea Eliade. Cunoașterea indirectă, proprie imaginației simbolice: ”este, ca și alegoria, trimitere a sensibilului de la figurat la semnificat, dar el este, prin natura însăși a semnificatului inaccesibil, și *epifanie*, adică apariție, prin și în semnificant, a indicibilului”.[29] Cunoașterea indirectă la care face apel și gândirea mitică are ca predilecte domeniile inconștientului, metaficicului, supranaturalului și suprarealului: ”Aceste lucruri absente sau imposibil de perceput, prin definiție vor fi în mod privilegiat subiectele înseși ale metaficicii, artei, religiei, magiei...[30] Grație ”imperialismului” semantic al imaginii simbolice, puterii sale infinite de sugestie mitul poate surprinde ”infigurabila transcendență”, ”epifania unui mister”. Simbolul ca semn noetic trimite la ”un indicibil și invizibil semnificat”, dând corp unei referințe care nu se adecvează limbajului. Gândirea simbolică este proprie conștiinței umane care, neputând intui obiectiv lucrul, îl reprezintă simbolic, calitate denumită ”pregnanță simbolică”, un atribut al gândirii care produce sens. Formula dramaturgiei expresioniste readuce în discuție realitatea mitului, îi descompune mecanismele de comunicare prin imagine și simbol și semnalează urmele tăcute ale sufletului lumii ori izbucnirile sale dionisiace.

Către aceleași dimensiuni cognitive care experimentează inspirația sapențială, magia inițierii, misterul revelat, conduce și dramaturgia lui Mircea Eliade și experimentul *Living theatre.*[31] Indiferent de orientarea estetică în care s-ar putea înscrie sistemul semiotic al teatrului lui Mircea Eliade, acesta situează textul în vecinătatea ideologemelor mitice, ale căror reprezentări instrumentează un aparat simbolic. Punerea în semn a ”realității” în registrul mitic este confirmată textual și scenic. Practica teatrală, formă de comunicare semiotică, angajează înțelegerile în planul mistic, magia teatrului manifestând posibilitățile unor trăiri eliberatoare: în acest sens, coloana semnifică lumina ce unește pământul cu cerul, peștera transformă întunericul orbitor în lumină însuflețită, iar rugul aprins al iubirii

[26] Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre ,Editions Dunod, Paris, 1996.*
[27] Ibidem.p.365.
[28] Idem.
[29] Gilbert Durand, *Aventurile imaginii,Imaginația simbolică, imaginarul*, Editura Nemira, București, 1999.p.16-17.
[30] Idem.
[31] Monique Borie, *De l'herméneutique de la régénérationpar le théâtre* , în *Cahier de L'Herne*, Mircea Eliade, Éditions de L'Herne, 1978, p.117-135.

BDD-A27424 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

transformă metanoic sacrificiul în contopire nupțială a elementelor; se ajunge acolo unde totul îmbrățișează totul.[32]

Din acest motiv se poate ca teatrul lui Mircea Eliade să facă un pas mai departe față de experimentul *Living theatre*, înspre teatralitatea expusă de Bharata în *Natya Sastra*.[33] Conflictele pieselor se construiesc pe relația mister –revelație, enigmă-iluminare, în timp ce narativitatea dramatică este organizată în jurul unui cronotop care orientează sensul. Rezultatul este un teatru care simbiotizează inspirația sapiențială cu magia inițierii aici și acum. Sacrul supraviețuito reste extras dintre semnele simbolice cărora li se reconstituie demnitatea eficacității: peștera, rugul, coloana. Aceste figuri ale textului cartografiază un cronotop, înregistrează narațiunea alegorică într-un timp mitic și angajează ideologia secretă a textului. Poetica scenică indică sensurile tari ale semnelor fără voce, asigurând lizibilitatea textului. Cu o funcție deictică într-un registru anagogic, acestora li se adaugă comunicarea prin limbajul indirect al poeticii textuale, specific fabulei mistice.[34] Mecanismele textuale ale teatrului lui Mircea Eliade recuperează gândirea arhaică și modalitatea de înțelegere a lumii prin hermeneutici care recuperează sensul dintre resturile dezafectate ale mitemelor camuflate.

Teatrul lui Mircea Eliade trimite prin evenimentele dramatice la un *illud tempus,* organizează ritualic desfășurarea secvențelor scenice în zona de ceremonial care promite inițierea, pe linia Artaud, Grotowski, Brook, Craig, Barba, așa cum observă Monique Borie, dar deschide o nișă neexperimentată încă, în care inițierea pare că se întâmplă direct pe scenă. Strategia hermeneutică a practicii teatrale pune în relație două poetici: cea a textului și cealaltă, a reprezentării scenice. Timpul asupra căruia se oprește exercițiul hermeneutic este cel mitic, spațiul este încărcat de asemenea cu semne simbolice care orientează lectura către sursele sacrului, iar în ce privește acțiunea, aceasta este mai mult ca oricând, *allegoria in factis,* într-o formulă care universalizează sistemul actanțial și extrage modelele repetitive ale mitului. Așadar sensul se reconstituie în plenitudinea sa la nivelul anagogic al textului. Semantica simbolică a semnelor dispuse scenic, descrisă în didascalii și proiectată imaginar de către *lectactor,* pune în consens limbajele teatrale și rezolvă parțial ruptura dintre text și reprezentarea scenică.

Textul dramatic se află în centrul unor rețele textuale care îi îmbogățesc sensurile de adâncime. Așa se întâmplă cu teatrul lui Mircea Eliade care în *Coloana nesfârșită* trimite indirect la învățăturile *Mahamudra,* pe linia budhismului tantric al lui Tilopa, Naropa, Milarepa: ”Fata:Spirală după spirală, și așa îți faci drum, ușor, plutind, plutind fără eforturi și totuși fără să zbori, cum zboară păsările,și atunci ajungi, Maestre,ajungi în inima labirintului, vezi lumina cea mare(Brâncuși își lasă capul pe brațe și adoarme), lumina de care vorbește Buddha Maestre, Buddha și Milarepa, și alții, și atunci înțelegi ce știați de mult, ce știați din Upanișade, cînd ați citit întâia oară invocarea aceea pe care ați repetat-o de atâtea ori:” De la neființă du-mă spre Ființă, din întuneric du-mă la lumină, din moarte călăuzește-mă spre nemurire”.[35]

În *Iphigenia* inferența aluzivă trimite la tema mitică a jertfei cosmogonice[36]: ”Iphigenia: Căci nu e același lucru să mori la întâmplare, înainte de vreme, și să mori jertfită fiind pentru mântuirea celorlalți”,[37] iar în *Oameni și pietre* la misiunea orfică a poeziei: ”Am crezut odată că aveam o misiune...(uitându-se vinovat spre Petruș), mai bine zis, Adria mi-a băgat în cap că

[32] Mircea Eliade, *Coloana nesfârșită, Teatru(Iphigenia.1241.Oameni și pietre. Coloana nesfârșită*), Editura Minerva, București,1996.
[33]*Natyasastra. Tratat de artă dramatică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1997.
[34] Michel de Certeau, *Fabula mistică, Secolul XVI-XVII,* Iași, Editura Polirom, 1996.
[35] Mircea Eliade, *Coloana nesfârșită,* Editura Minerva, 1996, p.132.
[36] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Științifică și enciclopedică.Tema sacrificiului este atașată modelului cultural daco-get, unde moartea este acceptată cu seninătate, dar și miturilor cosmogonice, în care orice întemeiere se fundamentează pe o imolare ritualică a sacrului negativ, analogon al haosului, din care se naște apoi cosmosul.p189-190.
[37]*Iphigenia*, în Mircea Eliade, *Coloana nesfârșită,* Editura Minerva,1996, p.48

BDD-A27424 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

aș putea avea o misiune: să revelez ceva, să descopăr ceva oamenilor, din toate țările și din toate timpurile...Așa cum a revelat Shakespeare...” ”Când vor începe să se miște pietrele și să se însuflețească bolțile...numai ele... ele singure...fără nici un profil omenesc....fără nici un adaos.... atunci, poate că atunci am să încep să văd...și să cred”.[38] Textul conține glose explicative despremisterul reconstituirii corpului de lumină în întunericul peșterii, mitul veșnicei reîntoarceri, arta care poate indica drumul comuniunii mistice cu sacrul, ascuns în oameni și pietre.Dramaticitatea textului pune în uvertura muzicalității ceremoniale toate practicile de comunicare, ca în teatrul antic indian al lui Bharata. De o reală importanță este tăcerea marcată grafic prin punctele de suspensie sau prin tăcerea personajelor dumirite, ca semn al imposibilității rostirii.Constantin Brâncuși, Iphigenia, Alexandru ca figuri ficționale dezvoltă în text centre deictice, își asumă rolul de a popula o lume posibilă cu oameni, întâmplări, idei, pun în semn realitatea prin ochii unui Maestru, a unei filosofii, a fecioarei unice, etc, devin figuri de gândire, deschid acel motor ascuns al intelectului, despre care vorbea Jean Jacques Wunenburger, mediază cunoaștere, reflecție, adevăr.[39]

Textele sale vehiculează ”semne aniconice”, cu referențialitate mistică, indici ai ”Celui trezit”. În *Istoria credințelor și ideilor religioase* Mircea Eliade discută despre semnele aniconice ale ontologemelor sacre: urma piciorului său, Arborele,Roata. Aceste simboluri actualizau prezența Legii evocând activitatea misionară a lui Buddha, Arborele Trezirii, punerea în mișcare a roții Legii”.[40]Un alt semn din aceeași paradigmă, numită de Eliade aniconică, se dovedește a fi lumina, care, începând cu Rig Veda ”era considerată drept expresia imagistică cea mai potrivită pentru sipirit”.[41]De asemena lumina mistică este asociată în doctrina *Mahayana*, literal ”Marele Vehicul”, sau ”Calea bodhisattvilor”,[42] un semn al apropierii de sacru.[43]

Ceea ce se așteaptă de la această paradigmă în mișcare a experimentului teatral este regenerarea perspectivei spirituale a lumii occidentale prin dialogul integrator al culturilor. Restaurarea ontologică a omului occidental, prin întorcerea sa la surse, la recuperarea creativă a mitului, la gândirea arhaică, elemente ce amintesc de hermeneutica de tip creator a lui Paul Ricoeur. Teatrul lui Mircea Eliade este recuperat de Monique Borie prin teatrul american inspirat de mișcarea hippie, ce atrăgea atenția, printr-o revoluție pașnică, asupra unei societăți alienate și desacralizate, resuscitând tradițiile mistice, tehnicile spirituale ale extazelor.[44] Una dintre temele comune ale literaturii eliadiene și Living Theatre este încercarea de a crea un teatru care să permită ieșirea din timpul istoric:”Ainsi pour Eliade, si le théâtre veut ouvrir une fenêtre sur le sens, il doit se construire comme une expérience où le temps pourra étre dépasée. L’orientation qu’il propose est en fait illustrée par le Living Theatre, soucieux très exactement de faire de la pratique du théâtre un voyage hors du quotidien.” [45]Metafora călătoriei substituie conceptul experiențelor extatice, nu neapărat sub influența drogurilor, ci mistic revelatoare, așa cum sunt descrise aceste experiențe în tehnici de yoga, *Yoga nemurire și libertate*, *Patanjali și yoga*, etc.

Ce imită acest teatru dacă nu reprezintă estetic realitatea? Se presupune că va aduce pe scenă realul însuși și nu imitarea acestuia ”numai așa actul poetic își va regăsi pe deplin

[38]*Oameni și pietre*, în *Coloana nesfârșită*, Editura Minerva,1996, p.90.
[39] Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*,București, Editura Polirom, 2004.
[40]Mircea Eliade, cap.*Tensiuni doctrinare și sinteze noi*, în *Istoria credințelor și ideilor religioase*,Universul Enciclopedic, București, 2000, p.359.
[41] Ibidem.p 360.
[42] Idem.
[43] Lăcrămioara Berechet, *Supraviețuirile sacrului, Scenarii posibile în literatura lui Mircea Eliade*, Editura Institutul european, Iași, 2017.
[44]Monique Borie, în *Cahier de L’Herne, Mircea Eliade, Editions de L’Herne, 1978,De l’herméneutique à la régénération par le théâtre, Eliade et le Living Theatre,* p.119.
[45]Ibidem,p.121

BDD-A27424 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

dimensiunea sa de dezvăluire a adevărului". [46] Spațiul scenic, "un spațiu totalizant și orientat", este construit de fiecare dată în jurul unui centru care orientează evenimentele: o peșteră, un rug ce anunță o nuntă mistică, o coloană. La fel ca în *Natya Sastra*, scena se află întotdeauna într-un centru întemeietor și reconstiuie paradisiac. Subteranele peșterii cu pietrele sale însuflețite ca la începutul lumii, rugul care se va aprinde și va mistui ceea ce este trecător în ființă pentru a elibera sufletul mireasă în nuntire cu spiritul, coloana care izbucnește corporal în nesfârșire. Semnele scenice devin forme care orientează spre sacru, comunicarea teatrală recâștigă eficacitatea magică a începuturilor. Atât spectatorul cât și actorul trebuie să meargă la teatru așa cum s-ar duce într-un lăcaș de cult, cu speranța că acolo se află un mijloc de salvare din temporalitatea istorică, așteptând experiența lămuritoare a vieții.[47]

Teatrul trebuie să transforme, să propună o aventură spirituală la capătul căreia este promisă realcătuirea paradisiacă. *Coloana nesfârșită* devine pe scenă un semn simbolic al unei puteri numinoase, care prin manifestarea sa magică unește lumile asemenea unui pod din basme. Mai întâi se recuperează "practica magică a semnelor" [48], "limbajul analogic[49] obține controlul magic asupra lucrurilor, corporalizează spiritul și creează sens. Cei care văd ceea ce nu poate fi văzut, drumul de lumină, sunt copiii și tânăra fată, ea însăși o figură arhetipală greu definibilă, *anima mundi,* un suflet colectiv al lumii care își caută Tatăl, în toate formele în care materia se lasă îmbrățișată de spirit. La plecarea în lumină a maestrului, în ultima scenă, fata se adresează unei Mame cosmice, a cărei fiică bănuim că este :"Fata:...adevărat, Mamă! Dar atunci de ce nu m-ai învățat ca să-l învăț?(Privește în jurul ei și ascultă) Și acum....Acum...Cărui visător ai să mă ursești, Mamă? (Ridică brațele implorând.) Dar învață-mă să fiu cuminte, ca tine, Mamă...Învață-mă să rămân bătrână, bătrână, bătrână, ca tine!..."[50]

Acest teatru care reinventează limbajul, respinge teatrul psihologic, soluțiile reci, cognitiviste, care desfoaie corpul de spirit, cartografierile cadastrale ale psihicului. Textele fac trimitere la teatrul simbolic, care își dorea inițierea unor spectacole capabile să exprime viziuni de amploare universală, iar nu probleme ale vieții de zi cu zi și în care, prin limbaj, poetul era readus în câmpul dramaturgiei, de unde realismul îl exilase. Dramaturgia lui Mircea Eliade recuperează personajele cu puteri mantice din tragediile antice, care pot auzi glasul zeilor, cum este și Iphigenia. Hermenuticile neîncrederii sunt înlocuite, textul literar recuperează sensurile fabulei mistice.[51] Se descoperă "geografia originilor"[52]în care corpul își reorganizează armoniile simțurilor cu ritmurile naturii,[53] sacrul locuiește simultan tot ce este însuflețit și în felul acesta poate să reveleze sufletul pietrelor, așa cum se întâmplă în *Coloana nesfârșită* și în *Oameni și pietre*. Orice obiect este redescoperit prin vibrațiile sale secrete; muzica, zborul, dansul pietrei este redat privirii care începe o dată cu artistul "să vadă" sufletul materiei**,** Anima mundi, cea cu care Bătrînul sculptor inițiat în tainele lumii dialoghează în piesă.

Din acest punct de vedere teatrul eliadian receptează creativ expresionismul, prin întâlnirile sale cu modelul gotic și cu modelul indic, primul realizând absolutul în vibrația strigătului lui Munch, iar cel de-al doilea în tăcerile extatice ale Indiei, amândouă sculptate în mișcarea corporalității coloanei nesfârșite. Corpul se integrează lumii, vizibilul întâlnește invizibilul. [54]. Ceea ce Van Gogh reușise să transmită pe pânză, unitatea dintre static și

[46]Monique Borie, *Antonin Artaud, Teatrul și întoarcerea la origini.O abordare antropologică*, Editura Polirom, 2004, p.255.
[47]Julian Beck , *La vie du théâtre*, Gallimard. Paris, 1978
[48]Monique Borie, op.cit., p. 26.
[49]Despre care vorbește și Michel Foucault în *Cuvintele și lucrurile*, București, Editura Univers , 1996 , și despre care se spune că urmează intuiția profundă a unității lumii.
[50]*Coloana Nesfârșită*, op. cit.,p.166.
[51]Conform și cu Michel de Certeau, op. cit.
[52]Monique Borie , *Antonin Artaud Teatrul și întoarcerea la origini*, Polirom, 2004.
[53]așa cum o discuta și Michel Serres, *Les cinq Sens*, Grasset, Paris, 1985.
[54]Desigur cel mai bine, așa cum observa și Lucian Blaga în *Zări și etape* dinamicul absolut și staticul absolut sunt surprinse în complementaritatea lor în pânzele artistului inițiat, Van Gogh. Artistul recuperează o memorie pierdută în om, despre care vorbea și Artaud în *Teatrul și dublul său*,Editura Echinox, 1997.

BDD-A27424 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

dinamic, Brâncuși însuflețește în corpul pietrei: mișcarea ciclic infinită a planetelor, a soarelui, a lunii se lasă îmbrățișată de Marele Timp. Spațiul în mișcare devine în corpul coloanei nesfârșite un ceasornic care măsoară nemurirea, revelând unitatea contrariilor, *coincidentia oppositorum.* Imaginea simbolică, prelucrată sculptural tinde să preia funcția de semn,[55] indică esențializând un concept, o credință, proiectează un spațiu cu valori magice, protective, asemănătoare forțelor benefice pe care amuletele se presupune că le conțin și că le transmit. Printre alte semnificații misterioase pe care le conține, Coloana poate fi interpretată din acest punct de vedere și ca un semn solar, datorită spiralelor sale imaginate infinit, o succesiune a ritmurilor cosmice, dar și o ”țesătură”, un labirint în piatră ce înnoadă invizibil firele de lumină [56] într-un șir de cruci infinite.

Care este obiectul pe care mitul îl reflectă ? cum poate fi acest obiect reprezentat scenic? La aceste întrebări nu se poate răspunde definitiv, deoarece însuși mitul este un discurs a cărui realitate nu poate fi surpinsă în contururi perfect vizibile, pe de o parte, iar pe de altă parte, povestea pe care o conține este o poveste de nespus, în sensul necuprinderii sale în cuvânt și mai ales, pentru că mitul povestește despre lumi presimțite, întrezise. Lumi care poate nu au început și nici sfârșit, în analogie perfectă cu însuși cuvântul mitic. Interesante observații teoretice asupra acestor problematici indefinibile oferă Mathilde Girard și Jean-Luc Nancy în *Proprement dit, Entretien sur le mythe,* prin conceptul de mimesis ”sans modèle”,[57] observând imposibilitatea existenței unui model în cazul mitului și evident a literaturii mitice. Mircea Eliade își dorea să scrie o literatură cu totul nouă, poate tocmai pentru că intuise lipsa unui model al reprezentării în cazul mitului, descris ca model absolut al gândirii umane, cu referire la experiențele primordiale, repetabile, care conduc, în limbajul psihanalizei, *în sine,* ”acolo unde în lumina rece a conștiinței și goliciunea lumii se întinde până la aștri”.[58] Teatrul mitic ar pune în scenă formele universale, din spațiul aletheic platonician: ”Mais comment envisager le « sans modèle » ? Peut-être faut-il dire: comme modèle, justement. Que le modèle soit l'absence de modèle, c'est-à-dire qu'on se règle sur le fait qu'il n'y a pas de règle donnée mais que cette absence de règle ne signifie pas un « laissez faire » qui reviendrait à une forme disons anarchiste d'autoconception. Il s'agit à la fois de se régler sur ... et de n'avoir pas de norme”.[59] Revenind asupra obiectului dramatic asupra căruia teatrul mitic experimentează reprezentarea scenică, se poate observa că imposibilitatea de a constitui o poetică teatrală, un sistem de reguli care să ușureze eventual viziunea scenică a regizorului vine din faptul că obiectul său dramatic este nenumibil, ca orice experiență mistică.[60] În ceea ce privește sensul latent al discursului mitic, *muthos,* sensul *in statu nascendi*, neîncărcat de timpul istoric secătuitor, devine eficace prin puterea sa creativă, germinează semantic în

[55] Adrian Frutiger, *L'homme et ses signes*, Perrousseaux Atelier, Paris, 2004 :”Cette réduction de l’image au signe ne représente pas, contrairement à ce qui s’est passé dans l’écriture, une simplification des gestes; elle correspond au besoin du croyant d’avoir auprès de lui un reflet de l’image originelle, pour participer à son rayonnement, de la même manière qu’une personne superstitieuse portant une amulette souhaite attirer sur elle le bénéfice de quelque force supérieure.La valeur symbolique ne dépend donc pas d’une perfection for-melle extérieure, mais de la disposition intérieure de l’observateur à investir ses convictions, sa foi, dans un objet de méditation, dans un symbole”.p.206.

[57] Mathilde Girard, Jean-Luc Nancy, *Proprement dit, Entretien sur le mythe,* Lignes, *2015.*

[58] C.G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, Editura Jurnalul literar, București, 1994.p.53.

[59] Ibidem p.

[60] ”Cette impossibilité où se trouve le romantisme de répondre à la question même avec laquelle il se confond ou dans laquelle, tout entier, il se rassemble, cette *impossibilité native* du romantisme est bien entendu ce qui explique que sa question soit en réalité proprement vide et qu'elle ne porte, sous le nom de « romantisme » ou de « littérature » (mais aussi bien de « poésie », de « *dichtung* », d'« art », de « religion », etc.) que sur une chose indistincte et indéterminable, recu-lant indéfiniment à mesure qu'on l'approche, susceptible de (presque) tous les noms et n'en tolérant aucun: une chose innommable, sans contours, sans figure, - à la limite « rien »p.48. Cf cu MathildeGirard,Jean-Luc Nancy, *Proprement dit, Entretien sur le mythe,* Lignes, *2015.*

BDD-A27424 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

planuri infinite.[61]Frumusețea ideală este lipsită de formă, aplastică, am putea spune, alegorică, ea scapă simţurilor şi este în întregime moralizată.

Plonjarea în miticul inconștient, în reveriile umanității desăvârșește inițierea în *Oameni și pietre*. Descoperirea mitologiei subconștiente și a imaginilor arhetipale realizează solidaritatea totală a speciei umane prin apelul la un limbaj universal ”transconștient”, în opinia lui Mircea Eliade transcendent inconștientului colectiv junghian. Literatura are datoria de a recupera hierofaniile decăzute, simbolurile dezafectate, deșeurile mitologice din ”zonele slab supuse controlului”.[62]Acestor imagini și simboluri devenite familiare pentru a putea supraviețui i se adresează teatrul care pe scenă le poate reînvia ritualic. Peștera. Coloana cerului, misterul femeii, misterul dragostei, paradisul pierdut, omul desăvârșit, ieșirea din timp, simbolismul nodurilor sunt doar câteva dintre temele enunțate de Mircea Eliade. Acestei forme de imaginație îi încredințează Eliade experimentul teatral, încărcat de simbolisme, de mituri și de ”teologii arhaice”.[63] ”A avea imaginație înseamnă a te bucura de o bogăție interioară, de un flux neîntrerupt și spontan de imagini...imaginația *imită* modele exemplare.(...)A avea imaginație înseamnă a vedea lumea în totalitate a ei: căci puterea și menirea Imaginilor constau în faptul că *arată* tot ce rămâne refractar conceptului. Așa se explică de ce omul lipsit de imaginație își pierde fericirea și se năruie -rupt de realitatea profundă a vieții propriului suflet”.[64]

În concluzie, am putea susține că acest tip de teatralitate mitică, sapiențială, având ca predilecte domeniile inconștientului, metaficului, supranaturalului și suprarealului, indiferent cărui timp se adresează, grație ”imperialismului” semantic al imaginii simbolice, puterii sale infinite de sugestie, poate surprinde ”infigurabila transcendență”, ”epifania unui mister” și că imaginile şi simbolurile care mediază învățăturile sacre, reușesc să demonstreze supraviețuirile sacrului, indiferent de contextul istoric.

[61] MathildeGirard,Jean-Luc Nancy, op. cit. p4.:”le *muthos* n'est pas univoque, ne propose pas une information. Il est essentiellement équivoque ou plurivoque. Jean-Pierre Vernant écrit:Le mythe met donc en jeu une forme de logique qu'on peut appeler, en contraste avec la logique de non-contradiction des philosophes, une logique de l'ambigu, de l'équivoque, de la polarité. Comment formuler, voire formaliser ces opéra-tions de bascule qui renversent un terme dans son contraire tout en les maintenant à d'autres points de vue à distance? Il revenait au mythologue de dresser, en conclusion, ce constat de carence en se tournant vers les linguistes, les logiciens, les mathématiciens pour qu'ils lui fournissent l'outil qui lui manque : le modèle structural d'une logique qui ne serait pas celle de la binarité, du oui ou non, une logique autre que la logique du logos”.

[62] Ibidem.p.22.

[63] Ibidem.p.24.

[64] Ibidem.p.25.

BDD-A27424 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)