

MIRCEA ELIADE

ÎN CURTE LA DIONIS

Prefață și referințe critice
de Gabriel Badea
Fișă biobibliografică
de Lucian Pricop

EDITURA CARTEX 2000

CUPRINS

<i>Prefață</i>	7
<i>Fișă biobibliografică</i>	28
<i>Referințe critice</i>	35
<i>Notă asupra ediției</i>	49

ÎN CURTE LA DIONIS

Les trois grâces	53
Șanțurile	97
Ivan	120
Uniforme de general	163
Incognito la Buchenwald... ..	217
În curte la Dionis	246

Mircea Eliade, scriitorul.
Imagini și simboluri în proza sa fantastică

Introducere

Scrise între 1959 și 1976 și apoi publicate în volumul *În curte la Dionis*, Artes Gráficas Benzal, Madrid, 1977, în colecția *Caietele Inorogului*¹, nuvelele prezentate aici se înscriu, din punct de vedere stilistic, în același registru cu cele publicate în volumul anterior, la editura Destin, Madrid, 1963, ambele constituind nucleul fantasticului eliadian². Totuși, între fantasticul primului volum și cel din volumul de față există o diferență de nuanță: personajele primului volum sunt oameni obișnuiți, aflați în situații existențiale destul de previzibile; în cel de-al doilea volum personajele sunt puse în situații limită (iminența morții fie în război, fie sub forma unei maladii grave, fie sub spectrul unui lagăr de exterminare). Tot din punct de vedere stilistic, Eliade considera că „poetica limbajului“ din aceste nuvele este mai evoluată decât cea din romanele publicate până la plecarea din țară, în aprilie 1940. În scrisoarea către Lucian Stanciu³, datată 14 septembrie 1977, Eliade scria:

¹ Ele au fost publicate inițial în periodice din exil: *Șanțurile*, în *Revista Scriitorilor Români*, München, nr. 2, 1963, p. 50-70; *În curte la Dionis*, în *Revista Scriitorilor Români*, München, nr. 7, iulie 1968, p. 24-66; *Ivan*, în *Destin*, Madrid, nr. 17-18, 1968, p. 23-40 și nr. 19-20, 1969, p. 57-77; *Uniforme de general*, în *Ethos*, Paris, nr. 1, 1973, p. 26-59; *Incogniito la Buchenwald*, în *Ethos*, Paris, nr. 2, 1975, p. 85-106.

² Cea mai recentă ediție: Mircea Eliade, *La țigănci. Nuvele fantastice*, prefață de Giovanni Casadio, Editura Cartex 2000, București, 2022.

³ Lucian Radu Stanciu (1944-2011), cercetător științific principal la Institutul de Sociologie al Academiei Române.

Este marea mea mângâiere că treizeci și șapte de ani de exil nu mi-au alterat simțul limbii materne. Ceva mai mult: literatura scrisă în Occident, din 1949 încoace, mi se pare mult mai „pură“, stilistic vorbind, decât proza publicată în țară.

Explicația, poate, este destul de simplă: pentru exilat, limba înlocuiește tot ce a pierdut și tot ce îi este inaccesibil.⁴

Spre deosebire de majoritatea scriitorilor din exil, Eliade a continuat să scrie literatură în limba română, „limba în care visez“⁵, așa cum mărturisea în convorbirea cu Claude-Henri Rocquet. Sorin Alexandrescu afirmă că în interpretarea literaturii fantastice eliadești nu putem face abstracție de faptul că ea face parte din opera unui autor cu o personalitate specific românească, fiind scrisă în limba română⁶. În cadrul culturii populare române, Eliade distingea două ramuri principale: cea a agricultorilor sedentari și cea a păstorilor aflați într-o perpetuă transumanță; în mod analog, scriitorii de limbă română urmau cele două direcții: erau fie tradiționaliști, prelungind o formă de spiritualitate specifică universului rural, definită cel mai bine prin

⁴ Mircea Eliade, *Europa, Asia, America... Corespondență*, vol. 3, R-Z, Editura Humanitas, București, 1999, p. 168.

⁵ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului (convorbiri cu Claude-Henri Rocquet)*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 101: „Pentru orice exilat, patria este limba maternă pe care continuă să o vorbească. Din fericire, soția mea este româncă și ea joacă rolul patriei, dacă vreți, fiindcă ne vorbim în românește. Pentru mine deci patria este limba pe care o vorbesc cu ea și cu prietenii mei, dar înainte de toate, cu ea; e limba în care visez și în care îmi scriu jurnalul. Nu este deci numai o patrie interioară, onirică.“ De-a lungul vieții sale Eliade a păstrat o preocupare constantă pentru latura nocturnă a imaginației și formele ei de manifestare (printre care și universul oniric), așa că expresia citată poate fi luată în considerare și *ad litteram*. Unele dintre povestirile fantastice au fost inspirate de viziuni avute în timpul unor *rêves éveillés* sau de viziuni hipnagogice/hipnopompice.

⁶ Sorin Alexandrescu, „Dialectica fantasticului“, în Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. V: „În pofida unor împrejurări speciale, personalitatea lui Mircea Eliade îmi apare ca specific românească. Dincolo de o prodigioasă prezență internațională, scriitorul și savantul continuă să gândească și să creeze în cadrul unor structuri românești, evidente în operele lui literare (scrise, toate, în limba maternă) și, cred, în însuși stilul personalității sale. Iată de ce consider întru totul necesară abordarea prozei «fantastice» a lui Mircea Eliade – componentă esențială a literaturii sale – din acest punct de vedere.“

termenul „folclor“; fie universalisti, deschiși către lume, către inovație, încercând să se autodefinescă prin opoziție cu paradigma tradiționalistă⁷. Fără a nega valoarea mentalității de tip organic din universul rural, literatura lui Eliade nu este fundamentată pe revalorizarea ei, nu încearcă revitalizarea ei prin opoziție cu Leviathanul urbanizării și al industrializării. Cea mai mare parte a literaturii sale se desfășoară într-un spațiu urban, mai exact chiar în orașele în care a trăit în decursul vieții: București, Calcutta sau Paris; faptul este confirmat și de nuvelele din volumul de față, așa cum vom vedea în continuare. Revenind la cele două direcții menționate anterior, se poate spune că Eliade este un spirit de sinteză, păstrând caracteristici atât din paradigma tradiționalistă, cât și din cea universalistă, iar din această perspectivă poate fi înțeles mai bine sensul afirmației sale din prefața traducerii în limba engleză a volumului de *Memorii*: „Deși până în 1948 puteam să scriu o franceză destul de corectă, am continuat să scriu piese literare numai în limba română, pentru că mă consideram un autor român, aparținând întregului organic al literaturii române“⁸. Ca om de știință a scris în mod strălucit asupra universului specific comunităților de tip tradițional, dar ca scriitor, urmând în mod consecvent principiul autenticității și al experimentării directe, nu putea scrie despre o lume de care nu se simțea legat organic, formându-se într-un mediu urban. Nuvelele sale fantastice creează un folclor de tip urban, însă păstrând în permanență legăturile cu invariabilele profunde ale mitologiei și cu universul arhetipurilor. Folclorul urban este dificil de mănuit în literatură, putând conduce foarte ușor către derizoriu și superficialitate.

Fantasticul eliadesc

De-a lungul timpului, exegeza literară a apreciat îndeosebi partea fantastică a literaturii eliadești, în detrimentul romanelor de tenețe sau a celor realiste sau generaționiste. Într-adevăr, între cele trei

⁷ *Ibid.*, p. 94-95.

⁸ „Although by 1948 I could write a reasonably correct French, I continued to write literary pieces only in Romanian, for I considered myself to be a Romanian author, belonging within the organic whole of Romanian literature.“, Mircea Eliade, *Preface*, în *No Souvenirs. Journal, 1957-1969*, Translated from French by Fred H. Johnson, Jr., New York, Harper&Row, 1977, p. XI.

registre există diferențe majore de stil, de idei, de structură, eul auctorial este un altul deși autorul rămâne același. Torentul textual din tinerețe, transpus în romane lungi, tensionate, în sute de pagini, s-a transformat treptat într-o curgere liniștită, în proze scurte, autonome, dar care comunică între ele, fiind animate de o prezență difuză, greu de numit, greu de văzut. S-a estompat ideea de autenticitate, fundamentul narativ al primelor romane, o idee care a traversat opere literare majore în literatura din prima jumătate a secolului al XX-lea, dar care a fost treptat înlocuită de nihilismul existențialist și mai apoi de cultivarea haosului moral și existențial în literatura postmodernistă.

Deși sunt plasate în contexte istorice apocaliptice sau postapocaliptice, în timpul războiului sau după descoperirea noii dimensiuni a realului aduse de lagărele de exterminare din Germania nazistă, nuvelele din volumul de față sunt traversate de un fel de seninătate, de acceptare calmă a ororilor Istoriei, dar nu de resemnare. Unele personaje sunt Iphigenii sacrificate pe altarul Istoriei, iar ele par să accepte acest fapt trecând într-o stare a conștiinței diferită de cea obișnuită, nefiind propriu-zis eroi.

Mijloacele de producere a fantasticului sunt altele decât cele din nuvelele incluse în volumul din 1963, lipsind acea densificare a realului, precum și ezitarea de care vorbea Tzvetan Todorov⁹. Eliade a folosit aceste tehnici în *Șarpele*, *Domnișoara Christina*, *Douăsprezece mii de capete de vite*, *Noapți la Serampore* și în nuvela sa cea mai reușită, *La țigănci*. În schimb, în nuvelele din volumul de față personaje nu mai pătrund în labirinturi temporale, nu mai ies din timpul cotidian pentru a reveni mai apoi, dezorientate, în realul din

⁹ Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, traducere de Virgil Tănase, prefată de Alexandru Sincu, Editura Univers, București, 1973, p. 50-51: „Suntem acum în măsură să precizăm și să completăm definiția pe care am dat-o fantasticului. Aceasta cere satisfacerea a trei condiții. Mai întâi, textul trebuie să-l oblige pe cititor a considera lumea personajelor drept o lume a ființelor vii astfel încât el să ezite între o explicație naturală și una supranaturală a evenimentelor evocate. Apoi, această ezitare poate fi de asemenea împărtășită de unul dintre personaje: astfel încât rolul cititorului este, ca să spunem așa, încredințat unui personaj și, în același timp, ezitarea capătă o reprezentare, ea devine una dintre temele operei; în cazul unei lecturi naive cititorul real se identifică cu personajul. În fine, o ultimă condiție cere cititorului să adopte o anumită atitudine față de text: să refuze atât interpretarea alegorică cât și pe cea «poetică».”

care nu mai pot face parte. Contextul spațial este schimbat: acțiunea se desfășoară în spații liminare, în clinici, pe linia frontului sau în case părăsite din Bucureștiul postbelic. Narațiunea se desfășoară firesc, conform ordinii clasice, deși în unele nuvele există o alternanță între secvențe temporale distincte, prin prolepsă și analepsă (nuvela *Ivan* este exemplul cel mai elocvent). Miraculosul survine mai ales prin personajele admirabil înzestrate, majoritatea aparținând acelei categorii supranumite *spiritual but not religious*, un adevărat fenomen de masă în societățile postindustriale contemporane. Tânărul Ieronim Thanase este un tip uman prodigios, având o înțelegere a lucrurilor și a realității invers proporțională cu experiența sa de viață (pe care presupunem că o poate avea un tânăr); Ilaria, Maria Daria Maria și Leana sunt tipuri feminine admirabile, capabile de dăruire până la uitarea de sine ș.a.m.d.

David Cave a remarcat că în opera lui Eliade lipsește problema metafizică sau religioasă a răului¹⁰, întrebându-se cum trebuie să interpretăm această absență, dacă a fost evitată în mod voit sau dacă istoricul religiilor nu a găsit o cale de acces către nodul gordianic al problemei. Într-adevăr, personajele din nuvelele fantastice sunt caracterizate

¹⁰ David Cave, „Interpretarea spațiului sacru și a rolului lui în cultivarea virtuții“, în Bryan Rennie (ed.), *Schimbări în lumile religioase. Mircea Eliade, finalitate și sens*, Criterion Publishing, București, 2009, p. 308: „Eliade nu se referă la virtute. Etica și viața morală nu figurează în abordarea de către el a studiului comparat al religiei și în caracterul religiei înseși. Nici discursurile despre etică nu au ocupat un loc puternic în gândirea sa, în totalitatea ei [...] Colegul lui Eliade de la Universitatea din Chicago, Joseph Kitagawa a spus că Eliade a subestimat rolul răului în viața umană.“ Mac Linscott Ricketts a scris despre primul curs pe care Eliade l-a susținut în cadrul Universității din București, „Problema răului până la apariția Creștinismului“, vezi *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, vol. II, traducere de Virginia Stănescu și Mihaela Gligor, introducere și prefață la ediția românească de Mac Linscott Ricketts, Criterion Publishing, 2004, București, p. 96-100. În *Memorii*, Eliade se distanțează de problemele Doctorului din romanul *Isabel și apele Diavolului*: „Uneori, mi se părea că mă identific cu «Doctorul», cu acel straniu personaj care venise, ca și mine, în India, ca să studieze nu filozofia indiană, ci arta asiatică. Dar aproape totul mă despărțea de «Doctor»: nu crezusem niciodată în Diavol, nu suferisem niciodată de obsesia păcatului, iar problema răului, cel puțin așa cum o înțelegea «Doctorul», îmi era indiferentă“, vezi Mircea Eliade, *Memorii, 1907-1960*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 173.

de absența părții negative a eului, acea zonă a Umbrei despre care vorbea Jung și în general gândirea orientală. Lipsște așadar eul dezi-rant, cel în care își au originea viciile de caracter (nu le mai număr, fiind arhicunoscute). Lipsind această dimensiune a eului, raporturile dintre personaje trec în alt plan decât cel al realității cotidiene; personajele au o anumită seninătate și o deschidere permanentă către celălalt. În special personajele feminine sunt etic exemplare, fiind un pol de stabilitate în fața haosului care amenință să cuprindă realul (altruismul Ilariei din *Șanșurile*, bunătatea Mariei Daria Maria din *Uniforme de general* și a Leanei din *În curte la Dionis*). Femeile din aceste nuvele îngrijesc, ocrotesc, încurajează, dăruiesc, contribuind astfel în mod determinant la funcția moralizatoare a povestirilor. Deși sunt schițate din câteva crochiuri, fără analize psihologice ample, fără adâncirea raporturilor dintre personaje, ele câștigă în profunzime prin faptul că trăiesc într-o stare de excepționalitate, prin anularea pulsionilor egoului. Nicio Medee sau nicio Lady Macbeth nu traversează spațiul literar al prozei fantastice eliadești. Până și ofițerii de miliție sau securitate au o anumită doză de toleranță și civilitate, unii fiind foști poeți (Albini din *Les trois Grâces*), fapt ce contribuie la evitarea unor situații narrative complicate. Am putea spune că procedând astfel Eliade nu a dorit doar să exorcizeze răul, dar mai ales să evite intrarea în tipul de fantastic nevrotic sau periculos, așa cum poate fi regăsit la Kafka, Poe sau Lovecraft.

Revenind la matricea teoretică din care au fost generate aceste scurte narațiuni, ea poate fi regăsită în ideile lui Eliade referitoare la natura sacrului și la ascunderea lui în contextul contemporan. Sorin Alexandrescu a remarcat tripla modalitate în care ne putem raporta la un eveniment fantastic și analogia cu cele trei dimensiuni ale operei eliadești:

...literatura fantastică a lui Mircea Eliade se situează între cea realistă și studiile de filosofie sau istorie a religiilor, în același sens în care evaluarea unor evenimente ca „fantastice“ se situează între descrierea lor strict pozitivă, indiferentă la mister, și interpretarea lor scientiștă, în funcție de anumite complexe culturale arhaice, circulație a motivelor mitice și ritualistice etc.¹¹

¹¹ Sorin Alexandrescu, „Dialectica fantasticului“, *loc. cit.*, p. VII.

Într-adevăr, chiar dacă Eliade a afirmat că *Șarpele*, prima sa nuvelă fantastică, reprezintă un produs al imaginației pure, fiind scrisă fără aportul istoricului religiilor, situația nu mai este aceeași în nuvelele scrise la maturitate. Faptul a fost remarcat de majoritatea istoricilor și criticilor literari, care s-au văzut nevoiți să extindă orizontul lecturii și implicit al interpretării, făcând apel la concepte și teme din mitologie și istoria religiilor. Cu toate acestea, literatura nu trebuie privită ca un fel de *Ersatzreligion*, așa cum avertizase Günther Spaltmann, într-un studiu foarte dens, dedicat raporturilor dintre literatură și religie în gândirea lui Eliade: „Un alt pericol, care nu mai este atât de real ca acum câteva decenii, este tentația de a înlocui religia cu literatura. Au existat [...] autori și, de asemenea, critici care visează la literatură ca un surogat pentru religie (*Ersatzreligion*). Noile perspective cu privire la relația dintre literatură și mit îi atrag în acest sens”¹². Cu toate că a afirmat că, în contextul modernității, literatura a preluat unele dintre funcțiile mitului din societățile arhaice sau orale, Eliade a subliniat în mai multe locuri importanța funcției fantastice și a imaginației creatoare:

*Sunt din ce în ce mai convins de valoarea literară a materialelor de care dispune istoricul religiilor: Dacă arta – și în primul rând arta literară, poezia, romanul – cunoaște o nouă Renaștere în zilele noastre, ea va fi stârnită de redescoperirea funcției miturilor, a simbolurilor religioase și a comportamentelor arhaice. În fond, ceea ce fac de mai mult de cincisprezece ani [nu] este cu totul străin de literatură. S-ar putea ca cercetările mele să fie considerate într-o zi ca o tentativă de a regăsi izvoarele uitate ale inspirației literare.*¹³

¹² Günther Spaltmann, “Authenticity and Experience of Time. Remarks on Mircea Eliade’s Literary Works”, în *Myths and Symbols. Studies in Honor of Mircea Eliade* (Kitagawa, Joseph M.; Long, Charles H., eds.), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1969, p. 368: “A further danger, which is no longer as real as it was a few decades ago, is the temptation to replace religion with literature. There have been [...] authors and also critics who dream of literature as a surrogate for religion (*Ersatzreligion*). The new insights regarding the relationship between literature and myth lure them into this.”

¹³ Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I, Editura Humanitas, București, 1993, p. 384-385, însemnare din 15 decembrie 1960.

În acest sens, este justă observația adusă de Virgil Ierunca, care spunea că Eliade a ales genul fantastic pentru a surprinde cât mai bine „irecognoscibilitatea miracolului“, faptul că sacrul este camuflat în profan până la coincidență¹⁴. Cu alte cuvinte, înclinația lui Eliade pentru genul fantastic vine din mai multe direcții, dintre care putem distinge câteva mai pregnante. 1. Ca formă optimă pentru a surprinde procesul caracteristic modernității, de dez-vrăjire (*Entzauberung*), de pierdere a sensului sacrului; 2. Prin prisma notelor sale despre raporturile dintre intuiția fantastică și folclorul ca mod de cunoaștere, publicate în volumul *Oceanografie* (1934): „Povestirile fantastice, chiar scrise de un geniu ca Edgar Poe, îți repugnă prin exaltațiile lor neurotice, bolnave, inumane, demoniace. Fantasticul folcloric, dimpotrivă, te pune în contact direct cu o realitate irațională dar concretă; cu o experiență asociată în care s-a concentrat intuiția globală a vieții și a morții“¹⁵; 3. Prin importanța pe care a atribuit-o imaginației creatoare, a funcției pe care aceasta o are în re-echilibrarea forțelor contrare din psihicul individual și colectiv: „Imaginația nu e o invenție arbitrară; etimologic e solidară cu imago «reprezentare, imitație» și cu imitor «a imita, a reproduce». Imaginația imită modelele exemplare – «imaginile» –, le reactualizează, le repetă neconținut. În acei ani, această interpretare a imaginilor și a imaginației m-a ajutat să înțeleg mai bine creațiile folclorice și, uneori, chiar prozele mele literare“¹⁶.

În privința receptării critice, în general istoricii religiilor, precum și alți specialiști din domenii conexe, nu au fost atrași de partea literară a operei lui Mircea Eliade, excepție făcând Ioan Petru Culianu și Mac Linscott Ricketts. Recent, profesorul Giovanni Casadio a semnat prefața volumului de povestiri fantastice publicat anterior la

¹⁴ Virgil Ierunca, „L'œuvre littéraire“ în *Cahier de l'Herne: Mircea Eliade*, (dir. Tacou, Constantin), L'Herne, Paris, 1978, p. 317: „*Sarpele* représente une expérience décisive pour Mircea Eliade car ce récit lui dévoile le thème que lui-même considère comme clef de voûte de toutes ces oeuvres de maturité: « l'irrecognoscibilité du miracle ». L'intervention du sacré dans le monde est toujours camouflée, il n'y a pas de différence apparente entre le sacré et le profane et le fantastique gît au coeur du banal.“

¹⁵ Mircea Eliade, *Oceanografie*, Editura „Cultura poporului“, București, 1934, p. 271.

¹⁶ Mircea Eliade, *Memorii, 1907-1960*, ed. cit., p. 444.

editura Cartex 2000. În ciuda acestui fapt, în special în anii '60-'80 ai secolului trecut, o parte dintre istoricii religiilor, dar și oameni de litere sau de teatru au fost viu interesați de ideile lui Eliade privitoare la noile posibilități de expresie și de creație pe care le-ar fi adus contribuțiile teoretice din domeniul istoriei religiilor și ideea de hermeneutică creatoare, în special.

În cele ce urmează, în lumina însemnărilor de până acum, propunem cititorului să ne oprim asupra fiecărei nuvele în parte, schițând unele unghiuri de lectură și de înțelegere a fantasticului eliadesc.

Les trois Grâces

În *Jurnal*, Eliade a notat scena care i-a inspirat titlul nuvelei: „Am terminat astăzi nuvela *Les trois Grâces* începută acum zece zile. În preziua plecării din Puerto, plimbându-mă pe un drum pe care nu-l cunoșteam, am descoperit un grup de trei vile care, deși independente, comunicau între ele într-un mod discret și original. Numele vilelor: *Les trois Grâces*. Am rămas multă vreme admirându-le – până ce a izbucnit de undeva un câine negru, lătrând amenințător. Când m-am întors acasă, aveam începutul unei nuvele. Restul l-am descoperit după ce-am scris primele zece-cincisprezece pagini¹⁷.“

Eliade a scris nuvela atunci când Sibylle, sora lui Christinel, se îmbolnăvisese de cancer la sân, fiind foarte impresionat de patologia acestei boli. Nuvela are o temă pe care Eliade o mai dezvoltase în nuvelele *Un om mare*, *Pe strada Mântuleasa* (macrantropia Oanei) și pe care o va revizita mai târziu, în microromanul *Tinerețe fără tinerețe*. În toate acestea poate fi percepută pasiunea din tinerețea sa, cea de naturalist, interesat nu doar de botanică și entomologie, ci și de medicină, de istoria ei, de succesiunile diferitelor școli și ale practicilor curative. De-a lungul vieții, el a păstrat un interes constant pentru zona de graniță psihosomatică dintre suflet (spirit) și corp, fapt evident mai ales din marile sale lucrări despre yoga și tantrism, discipline spirituale care acceptă corporalitatea, încercând să creeze o armonie între spirit și corp, să „recupereze“ și să aducă în planul conștiinței realitatea corpului, să „îmblânzească“ un corp aflat într-o

¹⁷ Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. II, Editura Humanitas, București, 1993, p. 237-238, notă din 20 august 1976.

stare de opoziție în raport cu spiritul. Ca și în cazul practicii yoga, înlănzirea corpului trebuie învățată prin exercițiu constant, deopotrivă în plan fizic și mental, astfel încât să poată fi evitate episoadele în care ne folosim corpul în mod inconștient, ca pe ceva străin de noi (Eliade a spus adesea că europenii nu știu cum să respire sau că își folosesc în mod prea puțin conștient corpul de la gât în jos).

Ca și în cazul celorlalte nuvele menționate, în *Les trois Grâces*, Eliade a scris despre posibilitatea ca în anumite cazuri, extrem de rare, anumite gene recesive să devină active după perioade foarte lungi de latență. În celelalte nuvele acest proces conduce la fenomene de creștere vertiginoasă sau la unele de regenerare (reîntinerire), dar în nuvela de față este vorba de un proces mai amplu, de un scenariu în care întregul corp s-ar fi regenerat periodic prin neoplasm, astfel încât fenomenul de îmbătrânire putea fi evitat. Astfel ar putea fi înțeleasă starea edenică în care existau Adam și Eva, o stare evident inaccesibilă omului trăitor după Cădere. Cancerul ar putea fi explicat așadar ca o încercare inconștientă a corpului de a repeta procesul de regenerare, o încercare haotică și lipsită de șansă.

Nuvela poate fi citită și ca o continuare a preocupărilor lui Eliade legate de istoria medicinei, de etiologia bolilor și de apariția „bolnavului“ în contextul individualismului emergent în secolul al XIX-lea.¹⁸ În același timp, ea continuă studiile lui Eliade privitoare la tehnicile de prelungire a vieții din alchimia chineză și din cea indiană¹⁹.

Șanțurile

La nivel tematic, nuvela este apropiată de piesa de teatru *1241*, scrisă anterior și rămasă neîncheiată, din păcate. Chiar dacă, din punct de vedere temporal, aproape șapte secole despart cele două cadre narrative, tema principală rămâne aceeași, o temă ce a marcat în modul cel mai probabil mentalul nostru colectiv (dacă admitem ideea că există memorie colectivă și/sau inconștient colectiv). În primul

¹⁸ Vezi Mircea Eliade, „Note despre «bolnavi»“, în *Fragmentarium*, Editura Vremea, București, 1939; Mircea Eliade, „Istoria medicinei“, în *Insula lui Euthanasius*, Fundația Regală pentru literatură și artă, București, 1943.

¹⁹ Vezi Mircea Eliade, *Alchimia asiatică. I. Alchimia chineză și indiană*, Editura „Cultura poporului“, București, 1934.

rând ca istoric al religiilor și mai apoi ca român (prin voia sortii), Eliade a fost foarte preocupat de miracolul istoric al supraviețuirii unei populații romanizate, într-un context geografic și istoric extrem de negativ: un teritoriu foarte greu de apărat, expus periodic invaziilor barbare, mai ales în așa-numitul „mileniu întunecat“, dar și ulterior, fie că invadatorii au fost turci, austrieci sau ruși. Dincolo de acuzele de protocronism, malițioase și cam superficiale, Eliade a căutat să descopere posibile argumente care să explice „miracolul“ acestei supraviețuirii, nu doar ca fapt istoric sau cultural, ci și din punctul de vedere al istoriei religiilor. Lui i se datorează descoperirea unui creștinism cosmic specific țaranului român, care în crizele istorice a funcționat ca un factor de ordine și stabilitate în fața amenințărilor de regresie în haos, la nivel colectiv (invazii, războaie, epidemii ș.a.m.d.). Nuvela propune și o schiță a mentalității colective specific românești, pornind de la mitul lui Zalmoxis, la retragerea sa periodică din rândurile celor pe care ar trebui să-i călăuzească.

Din paginile *Jurnalului portughez*²⁰ înțelegem că Eliade era extrem de îngrijorat de perspectiva înfrângerii pe frontul de est a armatelor germano-române și de foarte probabila năvălire a rușilor. Temerile lui s-au dovedit a fi exacte, iar generația sa a fost constrânsă să aleagă fie calea închisorilor comuniste, fie calea exilului. Nuvela poate fi văzută astfel drept o transpunere în cheie mitic-simbolică a unui fapt istoric real: scenariul arhetipal se repetă întotdeauna, iar Zalmoxis își părăsește poporul periodic, nevoit astfel să înfrunte cu stoicism ceea ce Eliade numea Teroarea istoriei. Tot în cheie simbolică, moșneagul are rolul unui arhetip (*senex*), fiind un ghid spiritual care îi călăuzește pe ceilalți, ajutându-i să treacă anumite praguri. În mod inconștient pentru ei, îi face să uite teama din fața năvălirii iminente a rușilor, mobilizându-i să sape șanțuri în căutarea unei comori iluzorii. Moșneagul și tânăra Ilaria sunt o pereche polară, formează o diadă arhetipală.

²⁰ Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, 2 vol., prefață și îngrijire de ediție de Sorin Alexandrescu, studii introductive, note și traduceri de Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu și Mihai Zamfir, traduceri din portugheză și glosar de nume de Mihai Zamfir, Editura Humanitas, București, 2006. Însemnările despre ocuparea țării de către trupele rusești sunt prea numeroase pentru a le cita aici.

Ivan

Nuvela este un mit al lui Er în varianta eliadiană, înfruntând în mod direct una dintre marile teme de meditație ale tuturor religiilor: ce se află dincolo de moarte și ce raporturi există între lumea de aici și cea de dincolo. Ca om de știință, Eliade a scris în mai multe rânduri despre problema existențială a morții și despre răspunsurile oferite de fiecare formă pe care a luat-o sentimentul religios, de la paleoantropi și până la marile monoteisme²¹. În spațiul literar, distinct față de cel factual, există mai multe niveluri de sedimentare a experiențelor și ideilor pe care Eliade le-a transpus și ordonat în logica narativă: 1. un fapt real, pe care l-a înregistrat într-un articol scris în 1953²²; după sângeroasele lupte de la Mărășești a existat credința populară că sufletele celor căzuți pe front se întorc la locurile de origine, astfel încât preoții și țăranii din diferite localități au oficiat slujbe religioase pentru cei ce făceau această ultimă călătorie, un fenomen care l-a impresionat pe tânărul Eliade, dovedindu-i acea noblețe spirituală ce apare uneori la oamenii simpli; 2. distincția dintre religiozitate și

²¹ Eliade a criticat în mai multe locuri viziunea omului modern asupra morții, ca finitudine absolută: „Oamenii care experimentează de milenii partea negativă a vieții, golurile ei, *neființa* ei, oamenii au conceput moartea ca un maximum de neființă, ca un vacuum etern, ca un absolut negativ. Ei au proiectat în eternitate, în moarte *absența* vieții din viața de toate zilele. Dacă cercetați concepțiile (filosofice și științifice, căci cele populare au mai multă intuiție și sunt, deci, mai aproape de adevăr) despre moarte, veți găsi la rădăcina lor incapacitatea de a viețui, impotența, neființa.“ Mircea Eliade, „Despre un anumit sentiment al morții”, în *Oceanografie*, București, Ed. „Cultura poporului”, 1934, p. 92.

²² Mircea Eliade, „Destinul culturii românești“, în *Destin. Revistă de cultură românească*, caietul nr. 6-7, august 1953, Madrid, p. 19-53, reproduș în Mircea Eliade, *Profetism românesc*, vol. I, ediție îngrijită de Alexandru V. Diță, București, Ed. Roza Vânturilor, 1990, p. 148-149. Iată și interpretarea pe care Eliade o aduce în acest context: „Toate acestea înseamnă că miturile morții – considerată ca misterul jertfei de sine – sunt încă vii în sufletul întregului popor românesc. Lucrul nu e fără importanță. Se știe că valorificarea morții constituie una din cele mai fecunde victorii ale creștinismului. Se știe, de asemenea, că o cultură are cu atât mai multe șanse de a deveni universală cu cât își pune mai curajos problema Morții.“ (*ibid.*, p. 149)

religie, fundamentală pentru înțelegerea gândirii lui Eliade. Zamfira și Iliescu sunt exponenții acestei forme de religiozitate „pământescă“, răspândită universal și care constituie fundamentul experienței religioase²³. Ei au un comportament de neînțeles pentru tânărul Darie, „proaspăt licențiat în filosofie“: insistă să primească binecuvântarea din partea muribundului Ivan, apoi, deși sleiți de puteri, îi sapă o groapă nefiresc de mare. În schimb, Darie este exponentul religiei în formele sale mai complexe, așa spune intelectualizate; vorbește despre acel *agnostos theos* al Sf. Pavel, despre teologia morții lui Dumnezeu ș.a.m.d. 3. Nivelul acesta este o sinteză a diferitelor credințe religioase asupra Morții în general, transpuse însă în forma discursivă accesibilă tânărului Darie, așadar simplificată: existența post-mortem este o condiție pleromatică, omniscientă, în care limitele individualității dispar; privite dinspre planul existenței post-mortem, evenimentele și persoanele lumii „reale“ devin ficțiuni, deși Ivan admite că în fiecare om există „ceva“ indestructibil și irecognoscibil.

Dacă celelalte nuvele alcătuiesc cicluri distincte, cel al spectacolului (*Incognito la Buchenwald...*, *Uniforme de general*, *Adio!* și

²³ Distincția a fost una dintre descoperirile sale majore din timpul stagiului indian (1928-1931). În volumul de interviuri *Încercarea labirintului*, a subliniat importanța acestei lecții învățate în India (alături de alte două): „În India am descoperit ceea ce mai târziu am numit «religiozitatea cosmică». Adică manifestarea sacralului prin obiecte sau ritmuri cosmice: un copac, un izvor, primăvara. Această religie, încă vie în India, este tocmai religia pe care au combătut-o profeții, și pe drept, deoarece Israelul era tărâmul unei alte revelații religioase. Monoteismul mozaic presupune cunoașterea personală a unui Dumnezeu care intervine în istorie și care nu-și manifestă forța numai prin ritmurile naturii, prin cosmos, ca zeii religiilor politeiste. Știji că acest tip de religie cosmică, denumită «politeism» sau «păgânism» era destul de desconsiderată, nu numai de teologi, dar și de anumiți istorici ai religiilor. Totuși, eu am trăit printre păgâni, am trăit printre aceia care participau la sacru prin meditație asupra zeilor lor. Și zeii lor erau figuri sau expresii ale misterului din univers, ale acestui izvor inepuizabil de creație, de viață și de beatitudine...” (*Încercarea labirintului*, *op. cit.*, p. 61). Eliade a reluat distincția și în articolul *Simbolismul arborelui sacru*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an VI, nr. 9, septembrie 1939, p. 675-680, publicat și în *Insula lui Euthanasius*, *ed. cit.*, argumentând împotriva etichetei de „stupiditate primitivă“ pe care oamenii de știință din secolul al XIX-lea au aplicat-o religiilor arhaice.

Nouăsprezece trandafiri); cel al mitologiei bucureștene (*Pe strada Mântuleasa și În curte la Dionis*), nuvela *Ivan* ocupă un loc oarecum autonom, evocând o finitudine tragică, marcată de solitudine.

Uniforme de general

Nuvela deschide seria ciclului criptografic, fiind publicată în 1973. 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. Îl 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 de acum. Îl întâlnim apoi pe unchiul său, violoncelistul 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 Daria Maria, tânăra violoncelistă ce aspiră să-i fie elevă și care se dovedește a fi o artistă inspirată în sens cvasireligios. Eliade introduce o povestire în povestire, în jurul căreia pare să graviteze întreaga viață a lui Antim: din cauza faptului că s-a regăsit întrutotul 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 jongleur și saltimbanc își dă seama de decăderea artei lui, de faptul că la origine „fusese făcut să distreze zeei, să-i amuze prin acrobațiile și prestidigațiile lui, iar acum el ca și toți cei ca el,

distrau pe *oameni*²⁴. Spectrul inutilității și al ratării pare să-l bântuie și pe Antim, care, asemeni eroului medieval, este părăsit de femeile pe care le iubește, iar 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*, de ideea de „artă” în sensul tradiționalist.

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 la 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 *tekhnê* 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. Ideile lui Ieronim au anumite trăsături comune cu cele aparținându-i lui Borges, potrivit căruia toate firele memoriei unui om, inclusiv cele uitate, țin cu puțin înaintea morții însăși imaginea chipului aceluși om.

²⁴ Mircea Eliade, *În curte la Dionis...*, ed. cit., p. 421.

*Incognito la Buchenwald...*²⁵

Nuvela, împreună cu *Uniforme de general* și *Nouăsprezece trandafiri*, face parte din ciclul „criptografiei” și al „spectacolului”, după cum a fost supranumit de Ioan Petru Culianu²⁶. 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-Thanasă. 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 precum 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 tinerete și bătrânețe din înfățișarea Marinei). Tot în secvența aceasta 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 pe care o țese 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.

²⁵ Textele despre *Incognito la Buchenwald...* și *Uniforme de general* sunt preluate din volumul meu *Arta modernă ca artă a memoriei: Eliade și Borges*, Editura Universității din București, București, p. 205-210, în care am scris mai detaliat despre problema memoriei în opera lui Mircea Eliade, despre raporturile dintre amnezie și anamneză și despre funcția soteriologică a teatrului.

²⁶ Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, Editura Nemira, București, 1995, p. 281. 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”.

Sunt demne de remarcat raporturile ce apar prin introducerea operei de artă (în sens general) în planul narativ al nuvelei, operă ce oscilează între reprezentarea ipostazelor sordide ale Istoriei (camelele 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 *catharsis*-ului 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“²⁷.

În paranteză fie spus, o astfel de situație-limită l-a preocupat și pe Borges în povestirea *Minunea tainică*. Eroului povestirii, Jaromir Hladik, îi este oferită o șansă divină, o dilatare de un an de zile a secundelor în care gloanțele plutonului de execuție îl vor ucide. 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, așa încât curiozitatea cititorului nu va fi satisfăcută. Tema apare și în povestirea lui Borges, *Istoria celor doi care au visat*²⁸, construită după o poveste din ciclul celor *O mie și una de nopți* (noaptea 351). Ea este reluată și dezvoltată de către Eliade în eseu dedicat lui Brâncuși, din volumul *Briser le toit de la maison*²⁹, 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, așa încât rabinul pleacă în căutarea comorii. Ajuns acolo, constată că podul era păzit de santinele, așa încât îi era imposibil să

²⁷ Mircea Eliade, *În curte la Dionis (antologie proză fantastică)*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 462.

²⁸ Jorge Luis Borges, *Moartea și busola. Proză completă*, vol. I, traduceri și note de Irina Dogaru, Cristina Hăulică și Andrei Ionescu, cuvânt înainte, tabel cronologic, prezentări și ediție îngrijită de Andrei Ionescu, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 226-227.

²⁹ Mircea Eliade, *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, traducere în limba franceză de Alain Paruit și Denise Paulme-Schaeffner, Gallimard, Paris, 1986, p. 16.

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 povestește că și el a visat că în casa unui rabin din Cracovia se află o comoară îngropată sub vatră, dar că nu se încrede într-o astfel de nerozie, așa cum făcuse rabinul. Îl sfătuieste să plece și să nu se mai încreadă în 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, însă 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 apărea 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 Boddhisattva”³⁰.

Tema apare indirect, evocată de alte două personaje, Eleazar și Lorinț. Prin intermediul lor, Eliade formulează următoarea întrebare: cum l-am putea recunoaște pe noul Boddhisattva, cel care posedă o soluție salvatoare pentru contradicțiile epocii noastre; 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“.

Problema l-a pasionat și pe Borges, însă fără legătură cu budismul, ci cu modul paradoxal în care a fost perceput mesajul lui Christos

³⁰ Mircea Eliade, *În curte la Dionis...*, ed. cit., p. 479.

în epoca sa. Este într-adevăr ciudat faptul că, pentru contemporani, predicile și martiriul său au trecut aproape neobservate. Borges îl dă exemplul pe Tacit, contemporan cu toate aceste evenimente care vor schimba cursul istoriei, însă cărora le acordă doar o atenție marginală: „Tacitus n-a perceput răstignirea, cu toate că o înregistrează în cartea sa.“³¹

În curte la Dionis

Eliade a privit nuvela drept o continuare a mai cunoscutei *Pe strada Mântuleasa*, intenționând chiar să scrie un întreg ciclu dedicat mitologiei bucureștene.

[A]ș vrea ca *Mântuleasa* să fie retipărită împreună cu alte proze „fantastice“ recente. Cel puțin una dintre ele – *În curte la Dionis* [...] – face parte din „ciclul *Mântuleasa*“. Într-adevăr, cum bine spuneți, mitologia aceasta bucureșteană alcătuiește un fel de Halima, anevoie de repovestit într-un singur volum. Vor urma, sper, alte câteva nuvele, în care vor reapărea cu roluri centrale câteva din personajile secundare (secundare, și nu prea!) ale povestirii-matcă. (În *Dionis*, reapare Leana.)³²

Într-adevăr, Eliade a ales ca unele personaje să treacă dintr-o nuvelă în alta: Ieronim Thanase apare în *Incognito la Buchenwald*, *Uniforme de general* și *Nouăsprezece trandafiri*; Maria Daria Maria în *Incognito la Buchenwald...* și *Uniforme de general*; Albini în *Les trois Grâce*s și *Nouăsprezece trandafiri*; Leana și Zaharia Fărâma în *Pe strada Mântuleasa* și *În curte la Dionis*. Dacă în *Pe strada Mântuleasa* Leana ocupa doar un rol secundar într-una dintre multele povestiri narate de Fărâma, în nuvela publicată în 1977 ea ocupă prim-planul, împreună cu poetul marcat de o amnezie profundă, Adrian. Ea are unele trăsături comune cu Gavrilescu din *La țigănci*, fiind aproape un dublu feminin al acestuia; ambii consideră că din cauza păcatelor lor au ajuns să dea lecții de pian sau să cânte prin cârciumi.

³¹ Jorge Luis Borges, „Discreția istoriei“ în *Eseuri: Alte investigări* (1952), Editura Polirom, Iași, 2006, p. 301.

³² Mircea Eliade, *Europa, Asia, America... Corespondență*, vol. 2, I-P, Editura Humanitas, București, 2004, p. 254, scrisoare către Dumitru Micu, datată 25 martie 1969.

Problema memoriei, a raporturilor dintre uitare și rememorare, dintre amnezie și anamneză este pusă în modul cel mai pregnant în această nuvelă, iar amnezia de care suferă Adrian este echivalentul psihopatologic al tehnicilor budiste și vedantine de suspendare a funcțiilor eului și a identității individuale:

*Ce e teribil în amnezia unui poet [...] este faptul că, pe măsură ce memoria personală dispare, o altă memorie, i-aș spune culturală, răzbește din adâncuri, și dacă un miracol nu intervine, până la urmă îl stăpânește complet. [...] Și nici nu îndrăznesc să-mi închipui ce s-ar putea întâmpla mai târziu, când chiar și memoria culturală se va elibera de matca ei istorică și voi rămâne om în general...*³³

Putem presupune că, în mod voalat, Eliade ne transmite viziunea sa asupra structurii identității subiective, prin aportul pe care fiecare tip de memorie îl aduce la sedimentarea și stratificarea eului personal. Amnezia poate fi înțeleasă ca rătăcire în lumea multiplicității iluzorii a formelor și a eurilor individuale, o temă care apare în toate marile tradiții spirituale. Anterior, Eliade meditase asupra acestei teme într-o lucrare științifică, *Aspecte ale mitului*, capitolul VII, „Mitologia memoriei și a uitării“, citând exemple din *Chandogya-Upanișad*, *Dîgha Nikaya* sau comentariile lui Śaṅkara.

Finalurile nuvelor *În curte la Dionis* și *Uniforme de general* sunt scrise în cheie pur romantică, idealizarea iubirii fiind extremă, iar faptul acesta accentuează atmosfera de fantastic și de oniric ce fusese construită progresiv de ritmul narațiunii de până atunci. Este neclar dacă iubirea se confundă cu moartea în planul profan sau dacă este o trecere către o condiție superioară; dacă este finalul amneziei de care suferă Adrian sau este o disoluție a conștiinței individuale de până atunci (așa cum apare condiția post-mortem în *Ivan*). Ce fel de raporturi există între iubire, anamneză și moarte? Ce legătură au toate acestea cu sacralul? Ce fel de iubire există între Leana și Adrian sau între Antim și Melania?³⁴

³³ Mircea Eliade, *În curte la Dionis...*, ed. cit., p. 511.

³⁴ Scenariul regăsirii în clipa morții a persoanei iubite are unele similarități cu visul pe care Eliade l-a avut la patruzeci de zile după dispariția soției sale, Nina, descris în *Jurnalul portughez*, op. cit., p. 278-279, însemnare din 29 decembrie 1944.

Încheiere

În final, punând împreună piesele acestui puzzle al fantasticului eliadesc, vom încerca să schițăm o imagine de ansamblu. Sensul nuvelor este dificil de surprins într-un travaliu hermeneutic ce își propune să evite suprainterpretarea sau reluarea unor locuri comune ale criticii de tip estetizant sau impresionist, acest sens fiind mai greu de înțeles decât cel al romanelor realiste. Eliade a afirmat adesea că a ales formula nuvelei fantastice pentru a surprinde mai bine procesul de contracție a sacrului în societățile moderne contemporane, numind acest proces „irecognoscibilitatea“ sacrului. Din cauza aceasta narațiunea are o structură labirintică, cu secvențe temporale alternante, cu personaje dezorientate, lovite de amnezie sau melancolice, care nu pot înțelege în mod clar sensul întâmplărilor pe care le trăiesc. Personajele nuvelor sunt cel mai adesea artiști (poeți, muzicieni, actori sau regizori) care au intuiția aceluși plan transcendent numit sacru, dar care din diferite motive (amnezie, resemnare, acceptarea unei condiții modeste) au pierdut treptat legătura cu acest plan. Personajele repetă în mod inconștient situații mitice arhetipale, iar în unele nuvele trimiterea la mitul propriu-zis este evidentă. Fiecare nuvelă în parte conține un mănunchi de semnificații, ridicând probleme ce țin de istoria religiilor, de mitologie sau chiar de teologie, așa încât chiar dacă acțiunea se întâmplă într-un București din secolul trecut, temele sunt universale, iar personajele, dincolo de identitatea lor specific românească, primesc un destin asemenea cu cel al eroilor sau zeilor din mitologie. În istoria literaturii universale este un caz fericit că un mare istoric al religiilor a scris asemenea miniaturi literare, adevărate mostre de concizie și stil, concentrându-se pe partea luminoasă și ascendentă a personalității omenești.

Gabriel Badea