

TEATRUL MAGIC – RITUAL DE INIȚIERE ÎN REGĂSIREA ARHETIPURILOR

Silvia MUNTEANU¹

yonk_1174@yahoo.com

ABSTRACT: In this paper, I tried to illustrate a poetics of contemporary arts, viewed from a soteriological perspective, having as background the book of Antonin Artaud – *The theatre and its double*, Hermann Hesse – *The steppenwolf* and some Eliade's writings in which appears the idea of magical theater. The three mentioned writers, although operate with different methods, have revolutionized the theater concept by emphasizing the idea that theater is trans stake and that may be given up the predictive role of the word during a theatrical show. The most important role is the foundation of the show after a ritualistic model, and the spectator is not a simple viewer anymore because he is brought in the show as an actor/player. So, some archetypal pose of the human being are revealed, not the social identity which can be perceived in the classic characters on the stage.

KEYWORDS: magical theater, ritual, sacred, stage, word.

Pornind de la ideea că „Teatrul nu mai este o artă; sau este o artă inutilă”², Antonin Artaud afirmă că teatrul trebuie să fie un loc sacru, „sfânt”, unde actorii și regizorul lucrează din pasiune, creând prin propria lor ființă o serie nesfârșită de imagini „violente”, producând explozii ale umanului atât de tulburătoare și reale, încât spectatorii să nu mai fie interesați de teatrul de anecdotă și de conversație.

Artaud se declară dușmanul teatralității europene, adeptă a conceptului de *mimesis* ce produce copii infidele, substituții care falsifică și manipulează viața reală și care, în loc să favorizeze comunicarea cu sacralul, o îngrădesc. Ceea ce își propune Artaud reprezintă încercarea de a recupera esența culturilor străvechi, care păstrau legătura și comunicarea cu sacralul prin intermediul unor ceremonii rituale deschise comunității. Idealul lui

¹ Profesor dr. de Limba și literatura română la Colegiul Tehnic „Dimitrie Ghika” Comănești, județul Bacău.

² Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Ediția îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997, p. 92.

Artaud este redescoperirea prin spectacolul teatral a energiilor invizibile care înlesnesc comunicarea cu sacralul. Trebuie depășit nivelul strict comunicațional. Refuzând să imite realul, teatrul nu poate decât să evoce, nu să invoce.

Autorul propune astfel revenirea la un teatru *tipic și primitiv* creat de un regizor a cărui putere de creație constă în eliminarea cuvintelor, lăsând să vorbească gesturile și atitudinile actorului: „Să ne îndepărtăm de accepția umană actuală și psihologică a teatrului pentru a o regăsi pe cea religioasă și mistică, al cărei sens, din păcate, teatrul nostru l-a pierdut cu totul”³. Aceeași opinie privitoare la eficiența limbajului originar prin care *invizibilul devenea vizibil* o exprimă și Mircea Eliade: „Șansa noastră de a înțelege structura gândirii mitice constă în a studia culturile în care mitul este un *fact vii* și unde el constituie însăși temelia vieții religioase, altfel spus, acolo unde mitul, departe de a desemna o ficțiune, este considerat a exprima adevărul prin excelență”⁴.

Ce este „teatrul cruzimii”?

În volumul *Teatrul și dublul său*, Artaud denumește adevăratul spectacol teatral prin sintagma „teatrul cruzimii”; cruzimea nu înseamnă viciu sau gesturi sângeroase, ci un „sentiment detașat și pur”⁵, viață în sens metafizic care „admite întinderea, grosimea, îngreunarea și materia [...] răul și tot ce este inerent răului, spațiului [...] toate acestea ducând la suferință și chin și la conștiința în chinuire”⁶. Cruzimea „sentiment necruțător și pur”⁷ este sinonimă vieții sau necesității, astfel teatrul cruzimii se definește ca un „act și emanație veșnică [...] că nu există nimic imobil în el, că îl asimilez unui act adevărat, deci viu, deci magic”⁸.

Perceput ca „poezie în spațiu”⁹, teatrul trebuie să ia naștere direct pe scenă, impunând astfel descoperirea unui limbaj activ și anarhic „în care să fie abandonate granițele obișnuite ale sentimentelor și cuvintelor”¹⁰. Punerea în scenă, mai mult decât piesa scrisă și vorbită, este teatrul.

³ *Ibidem*, p. 39.

⁴ Mircea Eliade, *Nostalgia originilor*, Humanitas, București, 1994, p. 118.

⁵ Antonin Artaud, *op. cit.* p. 91.

⁶ *Ibidem*, p. 91.

⁷ *Ibidem*, p. 91

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰ *Ibidem*, p. 35.

Limbajul teatral pur scapă cuvântului rostit fiindcă el se întrupează din semne, gesturi și atitudini cu valoare ideografică: „a face metafizica limbajului articulat înseamnă să pui limbajul să exprime ceea ce el nu exprimă de obicei, aceasta presupune să-l folosești într-o manieră nouă, excepțională și neobișnuită, să-i redai posibilitatea de zdruncinare fizică [...], să examinezi limbajul sub formă de incantație”¹¹. Singura posibilitate de realizare a unui astfel de teatru o reprezintă îndepărtarea de accepția actuală, umană și psihologică, a teatrului cu scopul de a o regăsi pe cea religioasă și mistică „al cărui sens din păcate teatrul nostru l-a pierdut cu totul”¹².

Solemnitatea scenică ține de un rit sacru. De aceea, regizorul trebuie să-și asume rolul unui conducător magic, devenind „un maestru de ceremonii sacre”¹³ capabil să ofere spectatorilor imagini scenice în stare pură pentru înțelegerea cărora pare să fi fost inventat un nou limbaj. Teatrul trebuie să devină egalul vieții, dar nu al vieții individuale în care triumfă caracterele, ci „al unui fel de viață eliberată ce mătură individualitatea umană și în care omul nu mai este decât o răsfrângere”¹⁴. Adevăratul obiect al teatrului este *crearea Miturilor* „traducere a vieții sub aspectul ei universal, imens și extragerea din această viață a unor imagini în care ne-ar plăcea să ne regăsim”¹⁵.

Spațiul în care se desfășoară un astfel de teatru respinge scena și sala, înlocuindu-le „cu un fel de loc unic”¹⁶, lipsit de bariere, favorizând comunicarea directă între spectatori și spectacol, între actori și spectatori. Astfel, spectatorul va fi în centrul acțiunii „învăluit și străbătut de ea”¹⁷. Ideea prefigurată de Artaud se regăsește în nuvelele și romanul *Nouăsprezece trandafiri* ale lui Eliade: astfel, în *Uniforme de general* podul casei și scena Teatrului Experimental, în *Incognito la Buchenwald* sala vastă și ruinată din casa ce „ar fi trebuit să fie dărâmată astă-toamnă”¹⁸, în *Nouăsprezece trandafiri* Pandelescu, acum inițiat, îi prezintă astfel sala secretarului său: „aici (sala de gimnastică) au loc, de două ori pe săptămână, reprezentațiile pentru

¹¹ *Ibidem*, p. 39.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 50.

¹⁴ *Ibidem*, p. 93.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 77.

¹⁷ *Ibidem*, p. 77.

¹⁸ Mircea Eliade, *Les Trois Grâces*, Ediție de Eugen Simion, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992, p. 65.

marele public. Dar adevăratele spectacole sunt improvizate *extra muros*, în afara Taberei, într-o clădire ruinată și părăsită de mai mulți ani. A fost, mi-au spus, un fel de hangar pentru auto-camioane și cisterne¹⁹.

Devenit „pantomimă nepervertită”²⁰, acest teatru trebuie să surprindă drama esențială care stătea la baza Marilor Mistere, îmbrățișând „al doilea timp al creației, cel al dificultății și al Dublului, cel al materiei și al îngroșării ideii”²¹. Temele abordate sunt vagi, abstracte, dar extrem de generoase. Actorii par a fi niște „hieroglifice însuflețite”²², iar semnele spirituale se adresează intuiției, dar cu „destulă violență pentru a face să devină inutilă orice traducere în limbaj logic și discursiv”²³. În acest teatru, totul este calculat „cu o adorabilă și matematică meticulozitate”²⁴, nimic nefiind lăsat la voia întâmplării ori a inițiativei personale: „este un fel de dans superior în care dansatorii ar fi, înainte de toate, actori”²⁵.

Spectacolul teatral redevine astfel un rit sacru ce relevă impresia de neomenesc, de divin, de revelație miraculoasă a Vorbirii, de dinaintea apariției cuvintelor: „există în ele ceva din ceremonialul unui rit religios în sensul că ele extirpă din spiritul cui le privește orice idee de simulare, de imitație derizorie a realității”²⁶.

Arta – „act magic” în opera lui Mircea Eliade

Motto: „Procesul de creație este un produs magic.”²⁷

Mărturisind că scopul lui este „să identifice prezența miticului în experiența umană”²⁸, Mircea Eliade se preocupă în opera sa ficțională de a vedea sacrul în profan, manifestarea arhetipului, miticului în faptele comune ale vieții. Autorul este convins că renașterea artei ar fi posibilă prin redescoperirea funcțiilor mitului ce i-ar permite să-și recapete „demnitatea

¹⁹ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Editura Românilor, București, 1991, p. 64.

²⁰ *Ibidem*, p. 34.

²¹ *Ibidem*, p. 45.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 48.

²⁵ *Ibidem*, p. 48.

²⁶ *Ibidem*, p. 50.

²⁷ Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, cap. VII. Hermeneutica. Arta și literatura, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 353.

²⁸ *Fragments d'un journal*, apud Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Editura David Litera, București, Chișinău, 1998, p. 224.

metafizică”²⁹ pe care a pierdut-o. În acest sens, autorul nota: „Mitul e așadar un element esențial al civilizației omenești, el nu numai că nu reprezintă o vană a fabulației, ci este, dimpotrivă o realitate vie, la care nu încetăm să recurgem; nu o teorie abstractă sau o desfășurare de imagini, ci o adevărată codificare a religiei primitive și a înțelepciunii practice”³⁰.

Mircea Eliade considera că un mit îl desprinde pe om din timpul lui individual, finit, cronologic, istoric, prin capacitatea lui de a-l proiecta simbolic în Marele Timp, universal, infinit: „Ceea ce înseamnă că mitul implică o rupere de Timp și de lumea înconjurătoare, că realizează o deschidere către Marele Timp, către timpul sacru”³¹.

Creația nu se validează numai ca un act magic individual, ci mai ales ca un act primordial ce determină întreaga existență. Exprimată de mit, care se referă întotdeauna la origine, creație, istorie sacră, ideea creației se universalizează „totalitatea actelor și valorilor umane sunt creații. Toate participă ontologic la sacralitate și repetă calitatea și gestul esențial al sacralității: acela de a întemeia începe a crea *ex nihilo*, institui un fenomen original”³². Creația reintegrează în mod genuin un arhetip, înțeles ca o potențialitate dinamică: „mitul exprimă plastic și dramatic ceea ce metafizica și teologia definesc dialectic”³³.

Conceptiile omului de știință Eliade sunt transpuse în planul ficțiunii unde se evidențiază un fantastic inspirat de mitologie, posedând funcții inițiatice, un fantastic relativ, consecința omului modern de a gândi mitic. Natura acestui tip de fantastic este sugerată în nuvela *Adio!...* unde, la un teatru, se joacă o piesă cu cortina lăsată. Cortina simbolizează perdeaua de nestrăbătut îndărătul căreia s-a retras misterul din momentul faimoasei proclamări a „morții lui Dumnezeu”. Pentru actorii de pe scenă, adică cei inițiați, perdeaua nu există, misterul constituind modul lor de a fi însă pentru public piesa, alcătuită din tăceri și monologuri rostite în șoaptă sau doar gândite, se confundă cu necunoscutul, cu taina, cu neînțelesul. Astfel, mitul capătă în ochii profanilor dimensiunile insolitului, ale nepătrunsului, ale fantasticului.

²⁹ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 224.

³⁰ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978, p. 20.

³¹ *Idem*, *Imagini și simboluri*, Humanitas, București, 1994, p. 71.

³² Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, cap. VII. Hermeneutica. Arta și literatura, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 353.

³³ *Ibidem*, p. 362.

Așa cum teoretizase Artaud, teatrul magic propus de Eliade în *Adio!...* nu se exprimă prin cuvinte. Actorul ieșit pe scenă rostește doar „Adio!... Adio!... Asta era tot ce aveam să vă spun...Adio!...”³⁴. Eliade utilizează tehnica fragmentării discursului epic, ce relevă în subtext falii intertextuale și metatextuale. Limbajul inițiativ se articulează prin reiterarea leitmotivelor „profet, teroarea istoriei, atman, Mahayana” și a motivelor „nirvana, samsara”. Sintagma-cheie a nuvelei este „Mahayana nu e Mahayana”, care sugerează faptul că arta nu bate viața, deci ficțiunea nu poate întrece adevărul, faptele.

Conceptul de *teatru în teatru* reiese din prezența celor trei interpretări actanțiale: Melania, directorul teatrului și Darius. Elementul „nou” neîncercat până acum îl constituie intervenția unui spectator care intră în dialog cu cel de pe scenă. Autorul capătă statutul de *Deus Absconditus* care nu dorește să-și influențeze spectatorii prin nimic. Primul actor îndeplinește o misiune ingrată, aceea de a de-construi iluziile unui public obișnuit cu un altfel de teatru, care va riposta „Nu suntem un public de rând”³⁵. Totodată, acest prim actor are privilegiul de a mânui șnurul cortinei și de a-i provoca pe spectatori să participe și ei. Deși publicul susține că „s-a pregătit”, el este încă neinițiat, de aceea nu reușește să capteze mesajul: „Dar nu ne înțelegem. Nu ne puteți înțelege, deși în aparență vorbim același limbaj”.

Autorul, în ipostaza naratorului de gradul întâi, devine personaj ultim, coborând abia spre sfârșit pe scenă. Prezența lui fusese sesizată numai de către cititor. Avusese rolul de autor spion, un rol de care se dezice în final: „Știam eu bine de ce nu voiam să scriu teatru, i-am șoptit. Eu sunt timid, nu știu să vorbesc în public. Publicul mă intimidează. Publicul savant, mai ales, publicul din zilele noastre cunoaște atâtea lucruri, studiază, meditează. Simbolurile, sensurile profunde... Știam de ce nu voiam să scriu piesa asta [...] Continua să zâmbească, dar îl ghiceam: era și el dezamăgit”³⁶. Dezamăgirea autorului provine din faptul că publicul de astăzi este incapabil să pătrundă sensul adânc al lucrurilor, orbit de aparențe, nu recunoaște esența.

Romanul *Nouăsprezece trandafiri* (1980) are ca temă fundamentală funcția cathartică a spectacolului ca instrument de inițiere și eliberare,

³⁴ Mircea Eliade, *Proză fantastică III*, Ediție îngrijită de Eugen Simion, Editura Fundației Culturale Române, București, 1991, p. 57.

³⁵ *Ibidem*, p. 59.

³⁶ Mircea Eliade, *Adio!...*, p. 75.

temă fructificată de Eliade și în povestirile *Uniforme de general*, *În curte la Dionis* și *Adio!*... Protagonistul romanului Anghel D. Pandele, supranumit Maestrul, este un renumit scriitor bucureștean, propus chiar pentru Premiul Nobel (ca și Eliade însuși). Într-o seară, în timp ce își dicta memoriile secretarului său, Eusebiu Damian, un tânăr intră în biroul în care cei doi lucrează și pretinde că este fiul lui Pandele (aflase de la defuncta sa mamă). Treptat, Pandele își amintește de o tânără actriță, care ar fi urmat să joace rolul principal în singura piesă scrisă de el, intitulată *Orfeu și Euridice*, ce rămăsese nereprezentată (se cuvine a fi menționat că Eliade însuși scrisese în tinerețe trei piese: *Ifigenia*, *Coloana fără sfârșit*, *Oameni și pietre*). Datorită unui inexplicabil lapsus, rezultat al unei trăiri traumatice sau chiar magice, nu-și poate aminti decât vag de iubita lui de acum 30 de ani. Întrebările de ce a părăsit-o și de ce a renunțat la dramaturgie rămân pentru moment fără răspuns.

Pandele începe un proces labirintic de anamneză, încercând astfel să recupereze trecutul. El își urmează fiul, Laurean Serdaru, și pe logodnica acestuia, Niculina Niculae, ființă cu însușiri supranaturale, la teatrul de vară al acestora situat în munți și condus de Ieronim Thanase, un personaj misterios, inițiat în practici oculte. Trupa de actori a lui Ieronim crede că toate întâmplările istorice, dar și individuale, sunt manifestări concrete ale sufletului universal în accepția filosofiei lui Hegel, manifestări al căror conținut simbolic poate fi descifrat prin teatru: „revelarea semnificației simbolice a gesturilor, acțiunilor, pasiunilor și chiar a credințelor noastre se obține participând la un spectacol dramatic așa cum îl înțelegem noi [...]. Numai după experiența câtorva spectacole de acest fel, spectatorii vor izbuti să descopere semnificațiile simbolice, transistorice, ale oricărui eveniment sau incident cotidian. Într-un cuvânt [...] spectacolul dramatic ar putea deveni foarte curând o nouă eschatologie sau o soteriologie, o tehnică a mântuirii”³⁷. Ieronim Thanase scrisese o lucrare, *Introducere la o artă a tehnicii dramatice*, care va deveni „Cuvânt înainte” la dramaturgia lui Pandele. Teatrul său ilustrează metoda libertății absolute, singura condiție fiind să cunoști la lectură, ca și la spectacol, codul corespunzător.

Astfel, *Nouăsprezece trandafiri* pune problema funcției magice a artei spectacolului, care redevine ceea ce a fost la începuturi. Niculina e adepta spectacolului total unde textul dramatic e însoțit de mimică, muzică și

³⁷ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Editura Românilor, București, 1991, p. 54.

coregrafie. Descrierea amănunțită a eleganței mișcărilor, a costumației, mersul luminilor și al umbrelor de pe figurile interpreților creează cititorului/spectatorului impresia că el însuși participă la spectacol. În fața încercării originale a tinerilor artiști de a dezvolta scenic, în cadrul unui fel de operă de artă totală, mituri, istorie și subiecte dramatice, scriitorul Pandele se inițiază, devenind conștient că teatrul (ca și dansul, pantomima sau cântul), înțeles ca un ritual cvasimagic și religios, poate oferi omului modern oportunitatea de a evada din contingentul profan: „Dragul meu, în zilele noastre, spectacolul este singura noastră șansă de a cunoaște *libertatea absolută* și acest lucru se va adevăra și mai mult în viitorul apropiat. Precizez: libertate absolută, pentru că n-are nimic de-a face cu libertățile de ordin social sau politic”³⁸. Actorii din trupa lui Ieronim „din anumite motive, *practică un ritual al tăcerii...*”³⁹, probabil pe parcursul inițierii. Secretarul Maestrului, Eusebiu Damian, nu face parte dintre cei aleși, de aceea ratează ritualul inițierii: „Păcat că mă simt atât de obosit. Mă lupt cu somnul...”⁴⁰. Incapabil să urmeze îndemnul Corului „*torna, torna, retorna, fratre*”⁴¹, Eusebiu Damian „întorcând spatele scenei, am încercat să fug spre ieșire [...] Cred că nu reușisem încă să ies din acel uriaș hambar, când m-am împiedicat și am căzut”⁴².

Inițiat, Pandele reîncepe să scrie drame și trăiește într-un mod care îl face inaccesibil autorităților și serviciilor secrete ale țării sale. De aceea, Pandele, fiul său și logodnica acestuia sunt oficial dați dispăruți. Sfârșitul romanului sugerează că prin tehnici magice de tip yoghin persoanele căutate s-au făcut probabil nevăzute pentru ceilalți oameni, trăind în continuare în lumea profană. Nouăsprezece trandafiri pe care Pandele îi trimite cu ocazia unor date simbolice îi amintesc din când în când devotatului său secretar că maestrul, eliberat de încărcăturile sale sufletești, triumfă asupra limitelor spațiului și timpului, dar potrivit tradiției yoga, mai zăbovește încă printre muritori în condiția paradoxală a „*eliberatului-în-viață*”⁴³.

Titlul romanului are și el valențe mitice: numărul nouăsprezece este considerat în numerologia mistică, mai ales în tradiția cabalistică, drept

³⁸ *Ibidem*, p. 47.

³⁹ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 65.

⁴¹ *Ibidem*, p. 67.

⁴² *Ibidem*, p. 68.

⁴³ Richard Reschika, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Saeculum I. O., București, 2000, p. 117.

numărul fericirii și al vieții; trandafirul este simbolul vieții, al sufletului, al inimii și al iubirii. Concluzia la care ajunge Pandele reprezintă taina romanului ce constă în voința de a întregi prin intermediul teatrului mitologia celor vechi cu realizările spirituale ale omului occidental. Este tocmai ideea prefigurată de Artaud în *Teatrul și dublul său* și exprimată de Eliade prin cuvintele lui Pandele: „Greșeala pe care au făcut-o toți dramaturgii contemporani, greșeala pe care am făcut-o și eu (pentru că trebuie să-ți mărturisesc, am scris și eu o piesă în tinerețe) este că am încercat să reinterpretăm drama în perspectiva istoriei moderne. Or, trebuie dimpotrivă să prelungim și să completăm mitologia antică prin tot ce omul occidental a învățat în ultima sută de ani. De aceea piesele mele trebuiesc întâi tipărite, adică făcute accesibile meditației fiecărui cititor în parte, și numai după aceea reprezentate (și nu neapărat pe scenele marilor teatre). Mai ales că aceste piese se presupun și se implică una pe alta, așa cum întreaga mitologie greacă este implicată în fiecare din marile tragedii clasice”⁴⁴.

Înșuși numele personajului, Ieronim (apare și-n nuvele), are semnificații aparte: „La baza lui stă un nume de persoană grecesc Ieronymos cu tradiție în Grecia antică, fiind atestat la Herodot, Xenofon, ceva mai târziu la Strabon. Este compus din două cuvinte: *Ιεροσερος* „sfânt”, „sacru” + *ονομα ονομα* „nume”, deci „nume sacru”⁴⁵.

În *Uniforme de general*, Ieronim este un tânăr actor (fost copil-minune) care disprețuiește rutina și locul comun, fiindu-i pe plac inovațiile. În această nuvelă, apare teatrul ca „punere în scenă” a misterului existenței și ca poartă către readucerea în preajmă a spiritelor celor dispăruți atunci când le îmbraci vechile costumații. Ieronim recuperează uniforma de general pentru a juca rolul tatălui lui Hamlet: „Și doar am precizat că montăm *Hamlet* în *teatrul nostru*, care e un teatru experimental”⁴⁶. Având „geniu”, Ieronim este considerat un copil-minune de către cei de la Teatrul Municipal, dar el respinge regulile impuse, se răzvrățește și ajunge să-și caute libertatea în moarte: „M-au distrus, mi-au secătuit orice urmă de talent. Și doar pentru asta m-am născut: pentru *spectacol*. Dar mi-au mutilat imaginația, mi-au năclăit inteligența, mi-au alterat toate darurile cu care mă copleșiseră ursitoarele în leagăn [...] A fost singura dată când m-a

⁴⁴ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, op. cit., p. 30.

⁴⁵ Aurelia Bălan Mihailovici, *Dicționar onomastic creștin. Repere etimologice și martirologice*, Editura Minerva, București, 2003, p. 267.

⁴⁶ Mircea Eliade, *Uniforme de general*, op. cit., p. 30.

ispitit gândul sinuciderii. Dar atunci m-am revoltat și am părăsit tot [...] am izbutit să uit. Am redevenit mai ignorant, mai naiv și mai *pur* decât a fost vreodată un actor în toată istoria teatrului...Și după aceea am luat totul de la început. Am recreat spectacolul, am reinventat arta dramatică⁴⁷. Sintagma „blestemată precocitate”⁴⁸ sugerează vocația de artist ce-i fusese hotărâtă încă din primordii, din cealaltă veșnicie, pe care trebuia s-o împlinească creând spectacolul pur „într-un cuvânt, tragedia”⁴⁹.

Îl vom regăsi apoi pe Ieronim în *Incognito la Buchenwald*, unde împreună cu câțiva tineri intenționează să joace un spectacol a cărui acțiune se petrece în cunoscutul lagăr de exterminare. Prinși în capcana contingentului, oamenii pot căuta doar libertatea interioară, pe care Ieronim a găsit-o în spectacolul teatral: „numai prin teatru, adică prin spectacol, (incluzând, evident, mimul, coregrafia, corul), numai prin spectacol am putea izbuti să arătăm că [...] nu suntem asemenea șoarecilor prinși în cursă...”⁵⁰. În această nuvelă, mitul este dezvăluit în final de personajul Ieronim care explică exaltat, cu voce caldă: „Ai vrut să spui că oricând și oriunde putem fi fericiți, adică liberi, spontani, creatori. Nu e nevoie de peisajele paradisiace, nici de prezențe nobile și înălțătoare, de muzica angelică și celelalte. Aici, ca și oriunde în altă parte, oricând, în altă parte, oricând, în orice împrejurare – dacă știm cum să privim, și înțelegem atunci [...] Știam că așa au vazut și ei acolo. Acolo, la Buchenwald ... Dar cum să le-o arăt și celorlalți? exclamă el deodată, ridicând brusc glasul. Cum să le arăt că este aceeași lumină ascunsă pretutindeni în toate lucrurile cât ar fi ele de urâte? În orice pată de igrasie, pe un perete, în orice împroșcătură de noroi?”⁵¹

Ideea teatrului magic apare și în *Lupul de stepă* a lui Hermann Hesse: „Teatru magic. Intrarea nu e permisă oricui. Nu e permisă oricui. Numai pentru nebuni.”, adică numai cei inițiați. Personajul Harry Haller este un om nemulțumit în planul existenței profane, sălbatic și dezordonat care avea sentimentul dedublării „că trăiește când ca lup, când ca om, lucru ce se întâmplă tuturor ființelor astfel amestecate însă că, atunci când era lup, omul din el stătea mereu la pândă, uitându-se cu atenție, cântărind

⁴⁷ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 61.

⁵¹ *Ibidem*, p. 48.

și judecând – iar în timp ce era om, lupul proceda la fel”⁵². Harry Haller era nefericit, pentru că „Lupul de stepă contamina cu propria sa dualitate și sfâșiere toate destinele cu care se întâlnea”⁵³. Privind în jur, societatea filistină în care trăiește îi dezvăluie doar prostie, vulgaritate și înstrăinare. Sentimentul de înstrăinare îi cotopește întreaga ființă, ajungând la disperare, vrea să evadeze în moarte. Se salvează însă prin intermediul teatrului magic, un spațiu destinat jocului de imagini, ce se răsfrâng asupra eului său încercând să-l schimbe. Porțile teatrului magic i se deschid după un bal mascat cu rol inițiativ, fiind anunțat printr-un bilețel în care scria: „ÎN NOAPTEA ACEASTA DE LA ORA 4 TEATRUL MAGIC – NUMAI PENTRU NEBUNI – INTRAREA SE PLĂTEȘTE CU MINȚILE. NU E PERMISĂ ORICUI. HERMINA ESTE ÎN IAD”⁵⁴.

Spațiul teatrului magic este labirintic și echivalează cu o coborâre în Infern: „Am pășit mai departe prin lungile coridoare înțesate de o mulțime afectuoasă și am coborât scările spre iad. Acolo pe pereții negri ca smoala ardeau lampioane cu o lumină stridentă, malefică, în vreme ce orchestra diavolilor cânta cu febrilitate”⁵⁵. Străbaterea teatrului magic reprezintă un ritual de inițiere: „Prieteni, v-am invitat la o reprezentație pe care Harry și-o dorește de multă vreme, pe care de multă vreme o visează”⁵⁶. Oglinda magică din această lume atemporală îi relevă lui Harry intransigența, lupta dureroasă a vieții precum și „lupul acela fluid cu chipul conturat numai pe jumătate mă privea trist, trist de tot, cu niște ochi frumoși, timizi”⁵⁷. Harry Haller descoperă că viața este un rol pe a cărei scenă se derulează figurile eului propriu dirijate de un păpușar: „Teatrul meu are uși pentru câte loje doriți, zece sau o sută sau o mie, iar îndărătul fiecărei uși vă așteaptă exact ceea ce căutați”⁵⁸. Coridorul rotund al teatrului magic îi oferă lui Harry posibilitatea de a alege orice ușă dorește, fiecare ușă având câte o inscripție interesantă: „Toate fețele sunt ale tale!”, „Introduceți o monedă de o marcă”, „Hai cu toți la vânătoare! Mare vânătoare de automobile!”, „Esența artei. Transformarea timpului în spațiu prin muzică!”, „Lacrima

⁵² Hermann Hesse, *Lupul de stepă*, Traducere din limba germană George Guțu, Editura Rao, București, 2002, p. 43.

⁵³ *Ibidem*, p. 44.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 166.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 167.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 176.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 177.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 178.

care râde. Cabinetul umorului.” „Îndrumări pentru modelarea personalității. Succes garantat!”⁵⁹. Inițiat, Haller descoperă bucuria și iluzia și faptul că marii creatori de înțelepciune și frumusețe n-au întors spatele vieții, ci și-au construit lumile prin sublimarea lucrurilor mărunte ce alcătuiesc existența umană „Da, înțelegeam totul, îl înțelegeam pe Pablo, îl înțelegeam pe Mozart undeva, îndărătul meu i-am auzit teribilul hohot de râs, știam că în buzunar aveam toate acele sute de mii de figuri ale jocului vieții al cărui sens îl intuiam cutremurându-mă, simțeam în mine voința de a lua jocul încă o dată de la capăt de a gusta încă o dată chinurile sale, de a mă înfiora încă o dată de absurditatea lui, de a străbate încă o dată iară și iară infernul dinlăuntru meu. Într-o bună zi, voi juca mai bine acest joc cu figuri, într-o bună zi voi învăța să râd, mă aștepta Pablo. Mă aștepta Mozart”⁶⁰.

Concluzii

Supranumit de Grotowsky „poet al teatrului” și „poet al posibilităților”, Artaud forțează permanent limitele teatrului, întrezărind continuu noi posibilități de a-și recupera forța magică, de a redeveni rit. Forța limbajului teatral vine din capacitatea semnului lingvistic de a deschide o multitudine de sensuri inexprimabile prin cuvântul rostit.

Ideea esențială a lui Artaud este aceea că limbajul trebuie să treacă din nou prin corp. Pentru aceasta era necesară cunoașterea corpului și a energiilor actorului. Limbajul actorului devine astfel unul în care rostirea e legată de corp, e un limbaj trasat în spațiu. Referindu-se la spectatori, Artaud spune că are nevoie de unul capabil de un devotament total să-și riște chiar viața, să se dedice întru totul operației magice. Trăind o experiență singulară, o situație limită ce nu exclude pericolul, există un risc trăit și asumat, deopotrivă, de spectatori și actori.

Nuvelele lui Mircea Eliade dezvăluie o poetică implicită a teatrului de tip artaudian, putând fi interpretate ca o descriere orfică a mitului gnostic, teatrul fiind aici cântecul orfic. Ieronim își asumă rolul de inițiere spirituală a concetățenilor săi, având convingerea că omul se poate salva pentru că descoperă dimensiunea spirituală pierdută. Valorificând motivul platonician al anamnezei, Eliade dezvăluie prin personajul Pandelescu ipostaza omului ce-și re-capătă menirea. Mântuit, Maestrul scrie piese de teatru

⁵⁹ *Ibidem*, p. 193.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 220.

ca în tinerețe și încearcă să le reamintească oamenilor lumea arhetipurilor spirituale. Prin experiența teatrului magic, eroul lui Hesse evadează din prizonieratul intelectului și al rațiunii, datorită sfatului dat de Mozart: „Trebuie să înveți să râzi, asta ți se cere. Trebuie să pătrunzi latura umoristică a vieții, umorul negru al acestei vieți [...] trebuie să admiri spiritul care se ascunde dincolo de ea”⁶¹.

Parafrazându-l pe Nichita Stănescu, se poate concluziona că „Teatrul nu se face cu cuvinte”, menirea lui – și a artei, în genere – fiind una soteriologică. Este pertinentă, în acest sens, și afirmația lui Artaud: „Spre acest teatru ideal, ne îndreptăm noi înșine ca niște orbi. [...] prin faptul unei apropieri de viața clocotitoare, viața în stare pură, se va regăsi ceva esențial în ființă, ne vom decide să separăm din nou principiile psihologice, dar să le separăm metafizic și pentru ceea ce reprezintă ca transcendent, iar inconștientul va invita din nou la simboluri și imagini, luat ca mijloc de recunoaștere a ceea ce depășește psihologia”⁶².

Bibliografie:

I. Opera de autor

- [1] Eliade, Mircea, *În curte la Dionis-nuvele*, Prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Tana, București, 2005
- [2] Eliade, Mircea, *Les Trois Grâces*, Ediție de Eugen Simion, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992
- [3] Eliade, Mircea, *Nouăsprezece trandafiri*, Ediție îngrijită și prefațată de Mircea Handoca, Editura Românul, București, 1991
- [4] Eliade, Mircea, *Pe Strada Mântuleasa*, Ediție de Eugen Simion, Editura Fundației Culturale Române, București, 1991
- [5] Hesse, Hermann, *Lupul de stepă*, Traducere din limba germană George Guțu, Humanitas, București, 2002

II. Bibliografie critică

- [6] Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Postfață și selecția textelor de Ion Vartic, Ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997
- [7] Bălan Mihailovici, Aurelia, *Dicționar onomastic creștin. Repere etimologice și martirologice*, Editura Minerva, București, 2003

⁶¹ Hermann Hesse, *op. cit.*, pp. 218–219.

⁶² Antonin Artaud, *op. cit.*, pp. 129–146.

- [8] Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, Prefață de Vasile Nicolescu, Editura Univers, București, 1978
- [9] Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, Traducere de Alexandra Beldescu, Humanitas, București, 1994
- [10] Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Traducere din limba franceză de Rogica Chira, Humanitas, București, 1992
- [11] Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor*, Traducere de Cezar Baltag, Humanitas, București, 1994
- [12] Eliade, Mircea, *Mefistofel și androginul*, Traducere de Alexandra Cuniță, Humanitas, București, 1995
- [13] Marino, Adrian, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980
- [14] Reschika, Richard, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Traducere de Viorica Nișkov, Editura Saeculum I.O., București, 2000
- [15] Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Editura David-Litera, București-Chișinău, 1998