

**Maria-Cornelia Miron**

# „NOUĂSPREZECE TRANDAFIRI” – REVERBERAȚII MITICO-SIMBOLICE ÎN EPICUL TEZIST ELIADESC

Motto: „Nous sommes condamnés à la liberté”

Tema spectacolului apare deseori în creațiile lui Mircea Eliade. Teatrul l-a atras toată viața cu o forță magică inexplicabilă. Ca dramaturg a compus câteva piese de teatru cu subiect mitic și încărcătură simbolică: „*Ifigenia*”, piesă care a fost jucată pe scena Teatrului Național din București, „*Coloana nesfârșită*”, dedicată lui Constantin Brâncuși, „*Oameni și pietre*”, publicată în „*Revista de istorie și teorie literară*”, iar prin 1945-1946, după cum mărturisește în Jurnal, a lucrat la o piesă intitulată „*Orfeu și Euridice*”, piesă la care se face aluzie în romanul „*Nouăsprezece trandafiri*”. Cu toate acestea, tema spectacolului va fi abordată fructuos mai ales prin intermediul prozei, care îi dă posibilitatea să abordeze acest gen și din perspectivă eseistică și filosofică. Astfel, problema reprezentăției teatrale apare încă din romanul „*Noaptea de Sânziene*” și, ulterior, această idee va face subiectul unor nuvele precum: „*Adio!...*”, „*Uniforme de general*”, „*Incognito la Buchenwald*”.

Fără îndoială, cea mai bună dintre scrierile epice care abordează universul spectacolului este „*Nouăsprezece trandafiri*”. Scris în ultima parte a vieții autorului, între 1978-1979 și publicat în 1980, romanul „*Nouăsprezece trandafiri*” este o sinteză a unor idei risipite într-o serie de texte anterioare pe tema spectacolului, o manieră originală de a reinventa „**mitul spectacolului sacru**, recuperator, pe durata căruia omul să se simtă din nou puternic, creator, liber și conectat la dimensiunea universalului”<sup>1</sup>. Arta - teatrul, literatura, coregrafia, muzica – devin surse de reflectare a acestui univers tematic, căci prin ele se manifestă instinctul de transcendere al omului dincolo de granițele cunoscute ale timpului și spațiului. Prin artă poți avea acces la marile mistere ale lumii sau poți recrea universul magic al acestora, prin artă poți face saltul spre libertatea absolută, poți să evadezi, cum spune Ieronim Thanase, unul din personajele textului, „din timpul și spațiul în care ai trăit până atunci, timp și spațiu care, într-un viitor din nefericire destul de apropiat, vor echivala cu o existență perfect programată într-o imensă închisoare colectivă”. Iar omul nu va putea supraviețui lipsit de speranța libertății.

Practic, în „*Nouăsprezece trandafiri*”, Mircea Eliade reușește să transmită toate aceste idei, asumându-și nu doar rolul creatorului, ci și pe cel al mesagerului care indică drumul către libertate tuturor celor care știu să descifreze codul într-o rețea complicată de mituri și simboluri.

Numit de Eugen Simion: „Roman intelectual (în veche clasificare a lui Thibaudet), roman fantastic (cum au spus unii comentatori), roman mitic în accepția dată de noi”, acesta este înainte de toate un „roman cu teză: teza despre funcția mitică a spectacolului ca instrument de libertate spirituală”<sup>2</sup>, având în vedere că, dincolo de firul epic imaginat, autorul intervine

prin intermediul personajelor cu comentarii savante asupra spectacolului de teatru, inserând concepții filosofice din cele mai variate, de la antici până la Hegel. Narațiunea este o structură labirintică cu mai multe straturi și chei de lectură, în care miticul și magicul se îmbină cu realitatea profană, iar fantasticul propriu-zis are intrigă polițistă și devine pe alocuri un aspru rechizitoriu politic la adresa regimului comunist.

Temerile care stăpâneau sufletul autorului după definitivarea romanului, când acesta nota în *Jurnal*: „Nu mă îndoiesc de reușita literară a romanului; dar mă îndoiesc dacă mesajul atât de abil camuflat va fi înțeles”, sunt întemeiate, căci, chiar dacă cititorul ar putea separa rezonabil cele două fire care se împletesc în narațiune, ajungând să izoleze latura mitică a textului de cea reală, se va lovi de o altă piedică: contaminarea. Miturile se întrepătrund astfel încât e greu să le mai distingi pentru a face eventuale comentarii. Pentru a crea ambiguitate, pentru a dispersa atenția cititorului în momentul în care acesta are senzația că a găsit capătul firului Ariadnei, autorul apelează la tehnica fragmentării ideilor, întrerupând tot timpul firul mitic al narațiunii pentru a introduce fapte ale realului ce distrug concentrarea lectorului și produc o evanescență a ideilor, astfel încât textul devine o avalanșă de evenimente și informații confuze, misterioase. Când Claude Henri Roquet îi sesiza scriitorului faptul că: „Aveți un dar aproape diabolic să vă părăsiți ascultătorul în mijlocul povestirii în care nu mai este în stare să deslușească adevărul de minciună, nici stânga de dreapta”, Mircea Eliade îi răspundea că acest lucru „e ceva specific pentru cel puțin o parte a prozei mele. [...] ține poate de o anumită pedagogie; nu trebuie să i se dea cititorului o poveste cu desăvârșire transparentă”<sup>3</sup>. Așadar, firul epic este doar un pretext pentru a revela aspectele profunde ale existenței umane. Secvențele se derulează caleidoscopic, punctele de vedere asupra realului și miticului se suprapun ori se contrazic neîncetat. Unitatea e asigurată de Eusebiu Damian, personaj narator și martor care dă credibilitate evenimentelor în fața cititorului, identificându-se atât cu autorul, cât și cu personajul raționalizant cu care se identifică lectorul. Eusebiu Damian, ca și cititorul, joacă rolul unui neofit intrat într-un labirint cu vădită valoare inițiativă. La un moment dat, lectorul se identifică și în personajul Albini, dar, în final, acesta îl recuză deoarece dă dovadă de stângăcie raționalizantă și mutilează explicațiile prin politizare. Astfel, scriitorul îl împinge deliberat pe lector să aleagă soluția sa, misterul. Personajele celelalte sunt dedublări ale autorului, dar și purtători de mituri și interpreți ale acestora. Datorită lor miturile sunt aduse la suprafața textului și îndelung explicate, romanul lăsând impresia că faptele de existență sunt chemate să illustreze teoriile mitografului.

Simbolurile își fac apariția încă din titlul romanului,

**trandafirul** fiind simbolul perfecțiunii și desăvârșirii spirituale fără cusur, al nemuririi ori al renașterii mistice. El e semnul unei mari revelații, eroul descoperind marea taină a existenței, faptul că o viață omenească nu se mistuie după moarte, continuându-se sub o altă formă. Interesant e că din buchetul de 19 trandafiri se ofilesc în permanență 6, rămânând doar **13**. Dacă pentru Ecaterina 13 este un număr nefast ce prefigurează moartea, pentru Eusebiu și Pandelescu, 13 înseamnă 12 (semn al încheierii unui ciclu perfect al existenței) plus 1 (semnul începutului unei alte etape existențiale). Simbolic este și numărul **19**. Acesta reprezintă o sinteză între 12 și 7, semn al „totalității cosmice, în conformitate cu ecuația: 3 – cer + 4 – pământ = 7 –cosmos” și „reprezintă perfecțiunea, armonia, norocul, fericirea deplină”<sup>4</sup>.

Ca în orice operă fantastică, prologul urmărește camuflarea sacrului în profan, debutând cu o discuție aparent banală între scriitorul Anghel D. Pandele și secretarul său Eusebiu Damian, căruia maestrul îi dictează memoriile. Pe acest fundal încep să se infiltreze elementele care funcționează ca centru inductor de multiple semnificații, atât reale cât și mitice. Intriga este creată prin apariția unui tânăr a cărui prezență, tulbură ordinea firească a lucrurilor, căci acesta susține că este fiul scriitorului, fapt ce șochează pe cei prezenți. Tânărul, pe nume Laurian Serdaru, mărturisește că este fiul unei actrițe cu care Pandelescu avusese o relație la Sibiu, în decembrie 1938, când se punea în scenă unica sa piesă de teatru, „*Orfeu și Euridice*”. Laurian aflase foarte târziu de faptul că este fiul lui Pandele. La moartea mamei, primise un roman, ediție princeps, „*Roata morii*”, cel mai popular roman al lui Anghel D. Pandele, pe care aceasta scrisese cu creionul: „Sibiu, Crăciun 1938, Orfeu, Steaua sus răsare... Pentru Laurian, când va fi mare, ca să ne ierte și să ne înțeleagă”. Abia de curând, cu ajutorul Niculinei, logodnica sa, deduse că este fiul autorului romanului. Întrezărirea relației de rudenie se produce în momentul în care celor doi tineri, Laurian și Niculina, figuranți în piesa „*Orfeu în Infern*”, li se anunță schimbarea acesteia cu „*Steaua sus răsare*”. Atunci Niculina face legătura cu evenimentele desfășurate identic în urmă cu 24 de ani și are o adevărată revelație, intuind că această repetare a destinului nu este întâmplătoare, că timpul face o buclă ce-i va întoarce la un moment al trecutului extrem de semnificativ, când își vor descoperi începutul, își vor descoperi Tatăl și, cu ajutorul acestuia, vor face marele salt spre absolut. Căci, dacă istoria se repetă, Anghel D. Pandele reprezintă la rândul său, în șirul nesfârșit al timpului istoric, o repetiție a arhetipului Tatălui. Nu întâmplător obiectul care face posibilă revelația este romanul „*Roata morii*”. Roata este simbolul *ouroborosului*, al sfârșitului și al începutului perpetuu, al timpului ciclic, repetabil la nesfârșit, în care, odată intrată, ființa își macină existența neîntrerupt, până la disoluția în neantul cosmic din care se reîntrupează după forma arhetipală inițială și își reia destinul. Numai că de fiecare dată timpul macină memoria, erodând relația omului cu începutul și depărtându-l tot mai mult de înțelegerea profundă a rosturilor sale în univers.

Aparent, Laurian vine în casa scriitorului pentru a-i cere consimțământul în privința căsătoriei. Povestea însă pare, așa cum mărturisește chiar Anghel D. Pandele, „cusută cu ață albă”, căci „copiii aceștia au venit aici cu alt scop. Dar care?”. Șirul de interogații retorice, întărite de observația lui Damian asupra faptului că inscripția de pe carte părea „pe atât de tulburătoare pe cât de misterioasă”, deschid calea interpretărilor simbolice. Tot ceea ce părușe anterior o discuție nevinovată

trebuie revăzut și analizat în profunzime, deoarece cuvintele devin inductori ai unor semnificații profunde ce depășesc sfera realității, căci Mircea Eliade transformă literatura într-o lume imaginară în care camuflează istoria credințelor și ideilor religioase. Scriitorul, un inițiat în mistere, a înțeles că numai prin intermediul textului literar, printr-o poveste incitantă, poate transmite adevărul tuturor profanilor, căci textele științifice, cu limbajul lor savant, rece, impersonal, rămân accesibile doar specialiștilor. Povestirile lui Eliade atrag inexplicabil, fiind autentice parabole artistice, în care imagini și simboluri sacre din cele mai diverse mitologii se contopesc într-o pastă epică foarte omogenă, din care nu mai răzbate decât mesajul universal al tuturor religiilor: celor ce urmează învățăturile sacre li se promite imortalitatea sufletului, libertatea absolută și beatitudinea vieții de după moarte.

Astfel, în „*Nouăsprezece trandafir*” epicul devine locul de joncțiune al marilor mitururi antice, personajele suprapunându-se peste arhetipurile unor întemeietori de mistere. Este foarte greu de stabilit însă modelul mitic pe care îl repetă, chiar dacă există niște sugestii care ghidează pașii lectorului. În cazul personajului principal, Anghel D. Pandele, textul sugerează o asemănare cu Orfeu și cu Ișus. Mitul lui Orfeu, unul din cele mai încărcate în simbolism din întreaga mitologie, a devenit o adevărată teologie, exercitând o anumită influență asupra formării creștinismului primitiv. Dar negreșit că religia dezvoltată în jurul lui Ișus este un adevărat palimpsest pe care se mai văd încă urmele mai multor religii și mistere anterioare, nu doar ale orfismului. În plus, fiind ultimul în scara cronologică a întemeietorilor de religii și totodată singurul despre care s-au consemnat date precise ale existenței sale istorice, **mitul lui Ișus Hristos** va fi nucleul acestei analize, toate celelalte fiind receptate doar ca nuclee ce iradiază idei semnificative în cultul său. Iată de ce, încercarea de a-l apropia pe Pandele de acest arhetip este dificilă, căci în permanență în gesturile și întâmplările trăite de acesta se întrevăd și alte tipare mitice. Vom căuta totuși să identificăm ce și cât preia personajul din aceste arhetipuri și cum se transformă miturile anterioare într-o istorie a zilelor noastre.

Încă de la apariția sa, Laurian îi mărturisește emoționat lui **Anghel D. Pandele**: „Dumneavoastră sunteți părintele meu, tatăl meu...”. La rândul ei, Niculina cade în genunchi, îi sărută mâna și îi spune emoționată: „Bénissez-nous, mon père!”. Respectul celor doi tineri aproape sacru asociat cu profesia lui Pandele de scriitor, sugerează prezența **arhetipului marelui Creator**. Numele acestuia, Pandele, este un derivat din grecescul *Pankrates*, având semnificația de „atotputernicul” sau din *Panteelemon*, „binefăcătorul tuturor”, în timp ce Anghel este ușor de recunoscut în latinescul „*angelos*”, cu semnificația de trimis, sol al lui Dumnezeu sau protector al morților. Mai rămâne inițiala D. care, după explicațiile anterioare, este ușor de înțeles la ce face aluzie. Așadar, Anghel, ca și Ișus, este trimisul lui Dumnezeu pe pământ, cel care prin moartea sa va distruge noțiunea de moarte, anulându-i astfel dimensiunea terifiantă și transformând-o într-o posibilă cale spre libertatea absolută. Totodată, analiza onomastică confirmă faptul că Pandele este, cum spunea Marin Sorescu în „*Iona*”, un Dumnezeu care odată ajuns aici nu mai poate învia. Căci, omul zilelor noastre, trăind în profan, obligat să se supună permanent obiceiurilor contemporanilor, a pierdut legătura cu sacralitatea și nu poate înțelege adevărul despre sine. Mircea

Eliade preia acest punct de vedere din doctrina gnosticilor, care afirmă că: „îndreptându-se spre materie și dorind să cunoască plăcerile trupului, sufletul își uită propria identitate”<sup>5</sup>.

**Căsătoria**, evenimentul la care Laurian solicită participarea Tatălui, capătă în acest context conotații simbolice, reprezentând unirea sub semnul iubirii dintre Dumnezeu și poporul lui, dintre suflet și Dumnezeu, sau, în viziunea lui Jung, împăcarea inconștientului cu spiritul. Pentru Pandelescu, acest eveniment marchează începutul unui proces prin care se va reface unitatea cu arhetipul după care a fost creat.

Semnificativ este și momentul când își face apariția Laurian Serdaru, moment în care maestrul dicta secretarului său „Memoriile”, evocând tocmai seara de **21 septembrie** 1938, când împlinise **33** de ani. Numărul 21 asociat cu luna a noua, indică maturitatea, desăvârșirea, iar 33 este vârsta perfecțiunii, a deplinei înțelegeri a totalității cosmice, în vederea creației. Este vârsta morții trupesti a lui Iisus, a eliberării spiritului și a contopirii acestuia cu lumea eternă a sacralului din care a fost creat. Iată cei trei poli ai triadei: Dumnezeu-Tatăl, Fiul și Sfântul Duh, lumea de jos, pământul și cerul, lumea morții, cea umană și cea divină, inconștientul, conștientul și supraconștientul, trecutul, prezentul și viitorul. Totodată, „triada caracterizează orice act creator: creatorul - actul creației - creația”<sup>6</sup>. Așadar, 33 de ani este vârsta favorabilă mării creații, chiar dacă Pandelescu considera că la acea vârstă era „tânăr și naiv”. De fapt, tinerețea și naivitatea sunt condițiile *sine qua non* ale realizărilor artistice, ale intuițiilor sacralului, căci naivitatea indică o conștiință pură și tinerețea conferă elanul și puterea creatoare. Atingerea perfecțiunii în creație se face printr-o revelație, la 33 de ani Pandelescu având sentimentul că „ceva mi se părea schimbat”. Este momentul în care intuiește că prin teatru se pot reinterpretă miturile clasice, se poate dezgropa trecutul pentru a înțelege miturile universale. Asistăm parcă la o irupție a sacralului în profan, căci e septembrie, moment în care se deschid stagiunile teatrale, iar odinioară se desfășurau serbările dionysiace. Celebrarea lui **Dionysos** înseamnă de fapt celebrarea înțelepciunii, a momentului în care, după cum aprecia Nietzsche, omul dobândește conștiința de sine și e capabil de inteligență, prin coborâre în adâncurile ființei. Dionysos, zeul extazului mistic și al inspirației, „era sărbătorit prin procesiuni tumultuoase în care figurau, evocate prin măști, geniile pământului și ale fecundității”<sup>7</sup>. De aceste serbări se leagă apariția teatrului. **Teatrul** urmărea să descopere în ochii spectatorului lumea în întregul ei, cerul, pământul, infernul, oamenii și demonii, simbolizând stările ființei și simultaneitatea lor esențială, astfel încât omul ajungea să conștientizeze faptul că el însuși face parte din acest teatru al lumii și întrevădea drumul pe care trebuia să-l urmeze în viață. Timpul spectacolului, ca și timpul liturgic presupune o ieșire din profan, iar actorul ca și șamanul e capabil să reactualizeze timpul primordial printr-o serie de simboluri. Numai astfel prin teatru se producea starea de catharsis, „ușurarea sufletului și satisfacerea reală sau imaginară a unei necesități morale”<sup>8</sup>.

Încă de la început Pandelescu este obsedat de taina celor trei zile de Crăciun petrecute în 1938 la Sibiu, cu actrița care juca rolul lui Euridice în piesa scrisă de el, „*Orfeu și Euridice*”. Dar momentele respective s-au șters definitiv din memoria personajului. Numai un eveniment zguduitor în plan emoțional ar fi putut provoca o astfel de amnezie totală. Pandelescu însuși mărturisește: „înseamnă că atunci în iarna lui 1938, eu n-am

văzut în acea tânără artistă întruchiparea Euridice, am văzut pe altcineva! Dar mă tot întreb pe cine?”. Mai târziu, prin intermediul anamnezei produsă prin spectacolul de teatru, Pandelescu reușește să descopere acel incident traumatizant din trecut. De remarcat că în momentul revelației, eroul trăiește o stare de frică terifiantă, frică pe care numai moartea o poate declanșa în sufletul omului. Dar Niculina afirmă că în astfel de momente frica este normală: „Cui nu i-a fost frică în pragul mântuirii? Și lui Iisus i-a fost frică”. Este frica în fața neantului, acea frică pe care o simți când te arunci în gol, căci tot ce susținea edificiul tău ca om se surpă, dincolo fiind doar infinitul, eternitatea.

Nu întâmplător, revelația lui Pandelescu are loc în preajma **Crăciunului**, sărbătoare al cărei nume derivă din latinescul „*creatio*”, care înseamnă naștere. Ritualurile din preajma acestei sărbători demonstrează că a fost consacrată cultului soarelui și al morților, fiind răspândită la toate popoarele lumii, la egipteni, perși, sirieni. La noi are reminiscențe geto-trace și dionysiace având în vedere obiceiurile cu mascați, iar Petru Caraman susține că are elemente din cultul soarelui care amintesc de sărbătoarea lui Mithra, ce avea loc chiar pe 25 Decembrie, suprapunându-se în calendarul iulian cu solstițiul de iarnă, când poarta cerului începe să se deschidă, zilele încep să crească, și lumina soarelui face ca viața să renască. 25 Decembrie este totodată ziua nașterii lui Iisus Hristos și teologiei de la începutul erei creștine considerau că e ziua când



Dumnezeu l-a creat pe om. În preajma acestei zile întunericul atinge apogeul, marcându-se noaptea cea mai lungă din an, după care începe ascensiunea luminii. Crăciunul, susținea Romulus Vulcănescu, „simbolizează prin excelență timpul creator, marchează hierofania timpului sacru”<sup>9</sup>. Pandelescu, protagonistul textului afirmă că în acele momente a înțeles „cât de profundă e **asemănarea dintre Orfeu și Iisus**”. Ideea se conturează în mintea lui Pandele ca urmare a evenimentelor pe care le trăiește. Înainte de Crăciun, piesa la care se lucra, reprezentând coborârea lui Orfeu în Infern este întreruptă, semn că întunericul existențial, moartea va fi anulată ca idee. În locul acesteia se pune în scenă un spectacol ce evocă misterul nașterii, simbol al renașterii vieții dincolo de moarte. Spectacolul nou poartă un nume simbolic „*Steaua sus răsare, ca o taină mare...*”. **Steaua** nu este doar un colind, ci este un simbol al manifestării luminii, al focarului unui univers în expansiune. Este punctul de lumină ce apare în întuneric, simbol al spiritului pe cale a se întrupa. În popor se crede că stelele sunt ochii cerului, „luminile palide ale raiului ce străbat prin crăpăturile podului de cer”<sup>10</sup>. Ele sunt călăuze ale oamenilor și fiecare om își are steaua lui. Steaua îl figurează pe omul regenerat, în cazul nostru pe Pandele. Simbolizează inspirația pe cale de a se întrupa, „evocă misterul somnului și al nopții; ca să strălucească cu propria-i lumină, omul trebuie să se integreze în marile ritmuri cosmice și să se armonizeze cu ele”<sup>11</sup>. Totodată, steaua este o teofanie, căci așa cum se remarcă în colind, steaua este fenomenul cosmic ce precedă nașterea fiilor divini, a lui Iisus, Fiul lui Dumnezeu, al lui Buddha ori a lui Agni, divinități din mitologia indiană. În „*Nouăsprezece trandafiri*”, colindul de stea vestește manifestarea lui Dumnezeu, descoperind existența spiritului divin în Pandele, om contemporan al cărui spirit s-a pierdut în noaptea necredinței.

Pentru a-l trezi, celui identificat a fi întruparea spiritului divin îi sunt trimiși inițiații, Laurian Serdau, Niculina Niculaie și Ieronim Thanase, care știu să-l recunoască și știu că: „**trezirea** implică **anamneza**, redescoperirea adevăratei identități a sufletului, adică recunoașterea originii sale celeste. «Trecește-te, suflet al luminii, din somnul beției în care ai căzut [...], stă scris într-un text manioheean. Urmează-mă în locul luminat în care locuiai la început»”<sup>12</sup>. Anamneza, marele secret al tuturor tehnicilor, fiziologice și spirituale, se poate face numai prin spectacolul de teatru, a cărui origine magică este vizibilă în sistemul de simboluri sacre cu care operează.

Pentru ca anamneza să se producă, eroul se rupe de lumea reală și pleacă într-o **tabără, loc extra muros**, în care se poate face inițierea, în singurătate și meditație. Ritualul constă în participarea la un șir de spectacole care pun în scenă momente importante din trecut. Spectacolele se desfășoară noaptea în întuneric, într-o clădire vastă, dar ruinată și părăsită care devine echivalentul modern al peșterii, loc al inițierii pentru multe din popoarele primitive. Eliade vorbește deseori în opera sa științifică de aceste ritualuri de inițiere. Intrarea neofitului în **peșteră** se face la sfârșitul unui ciclu de viață, acela cuprins între naștere și pubertate, perioadă considerată un stadiu larvar al existenței, omul hrănindu-se, crescând, obișnuindu-se cu mediul de viață. Prin această intrare în peșteră se face materializarea așa-zisului *regressus ad uterem* prin care omul va conștientiza originea sa reală. Peștera devine, așadar, arhetip al uterului matern, loc al nașterii și al regenerării. Datorită

acestui simbolism a fost aleasă ca loc al desfășurării ritualurilor inițiatice în mai toate misterele lumii, eleusine, mithraice sau dionysiace. Iisus se naște și e îngropat tot într-o peșteră. Intrarea este totuna cu coborârea în Infern, care întotdeauna este preambulul unei renașteri. Ieșirea din peșteră echivalează cu înălțarea spirituală, omul căpătând conștiința apartenenței la divinitate. Empedocle și, ulterior, Platon au văzut lumea în care se desfășoară viața noastră de la naștere până la moarte ca pe o peșteră, un loc al neștiinței, al suferinței și pedepsei în care zeii țin sufletele încătușate, trimitându-le doar lumină, fie dintr-un foc aflat în spate, fie de sus, de departe. Lumina aceasta le arată drumul pentru a ajunge la adevăr. Așadar, în text, sala veche în care intră Damian, cu sentimentul că intră într-o peșteră vastă, unde spectatorii rămân în întuneric și nu se disting decât grupuri compacte de umbre, reprezintă lumea noastră, o lume în care totul este doar un spectacol de umbre și măști, o lume de aparențe agitate și înșelătoare, din care sufletul trebuie să găsească ieșirea spre lumea adevăratei realități.

Organizatorii spectacolului de teatru trebuie să fie inițiați, să cunoască drumul și să selecteze acele măști, acele voci, mișcări, sunete, care să fie capabile să deștepte imaginile din inconștient și să producă starea de *catharsis*. Omului contemporan i se amintesc evenimentele istorice importante ale evoluției sale. Rememorarea unor istorii mitice este importantă, căci fără acestea, afirma Hegel, „suntem pierduți”. Rememorând evenimentele, descifrând semnificațiile lor simbolice, se poate ajunge la Spiritul universal, pentru că orice eveniment constituie o manifestare a sa și „orice eveniment, orice întâmplare cotidiană comportă o semnificație simbolică, ilustrează un simbolism primordial, transistoric, universal...”.

Efectul pe care această perioadă de inițiere îl are asupra scriitorului Anghel D. Pandele este miraculos, nu doar fizic, căci la întoarcere pare cu zece ani mai tânăr, ci și psihic, pentru că maestrul debordează de idei, compune într-un ritm frenetic, are o mulțime de proiecte care incită lumea literară. Schimbarea este șocantă pentru toți cei care îl cunosc, pentru că maestrul suferise de sindromul căderii în prezent, care la el se manifestase printr-o sterilitate creativă, în ultima vreme scriindu-și doar „Memoriile”. Asistând la spectacolele puse în scenă de Ieronim, el înțelege sensul mai multor întâmplări din viața sa și se convinge că nu întâmplător încercase să scrie teatru. Din acel moment, începe să lucreze la un proiect senzațional, un volum de teatru modern. Volumul este deschis de o „*Introducere la o dramaturgie posibilă*”, un articol de 99 de pagini, prin care avertizează cititorii că „spectacolul este singura noastră șansă de a cunoaște libertatea absolută” și că participând la un astfel de spectacol „oricine, orice spectator, orice cititor poate avea o revelație”. Volumul proiectat mai conține patru piese de teatru: „*La început a fost sfârșitul*”, „*Războiul Troiei*”, „*Principatele Unite*”, cea din urmă rămânând necunoscută ca titlu. Conținutul pieselor nu se întrevide decât fragmentar, căci cititorul le receptează prin intermediul lui Damian, care prezintă doar paragrafe dispartate, plângându-se că nu înțelege. Atât cât lasă să se întrevadă, piesele șochează, prelungind într-o manieră originală teatrul absurdului promovată de Eugen Ionescu<sup>13</sup> sau Becket. Cititorul e implicat în actul de creație, autorul sfătuiindu-l ca din loc în loc să se oprească și să asculte la patefon Adaggio de Albinoni, sau să se plimbe pe o stradă liniștită cu mulți arbori, sau să citească un fragment

din prima carte pe care o are la îndemână. Acest ultim aspect trebuie coroborat cu credința lui Eliade că „orice narațiune, chiar și aceea a unui fapt cât se poate de comun, prelungește marile povestiri relatate de miturile care explică cum a luat ființă această lume și cum a devenit condiția noastră așa cum o cunoaștem noi astăzi”<sup>14</sup>. Spectacolul nu are acțiune, tulbură, indignează, dar este purtătorul unui masaj. „Siliți-vă să-l ghiciți, cât mai e timp!...” e avertismentul scriitorului. El intuiește că cititorul nu va înțelege nimic și-l avertizează în *Epilog* că acesta este de fapt scopul teatrului său, acela de a re-crea imaginea omului din zilele noastre, pierdut într-un univers incoerent, lipsit de idealuri, sortit să facă lucruri absurde fără finalitate, căci pierzând legătura cu sacrul nu știe ce scop are viața lui și pentru ce face tot ceea ce face. Re-crează astfel haosul, acel „haos cosmogonic”, din care e posibil să apară un nou început, un Univers imaginar, „care numai întâmplător e semnat cu numele meu. Autorii lui sunt nenumărați”. Așadar, în starea de haos în care trăim, fiecare își poate crea un spațiu imaginar în care să se refugieze pentru a se salva. Acest spațiu trebuie să poarte amprenta spirituală a fiecăruia din noi. Nefinalizate în conținut, piesele lui Pandeles devin opera fiecărui cititor, pe care-l obligă să-și descopere valențele ascunse. Intenția autorului este clară: „Cititorul trebuie șocat, speriat, indignat. Numai după aceea poate avea loc *metanoia*, cum spune Niculina, răsturnarea, trezirea, reintegrarea. Cred că ai înțeles că-n acest haos bogat în virtualități, anumiți indivizi se pot realiza chiar acum, pe loc, în mijlocul descompunerii generale; ei nu sunt obligați ca toți ceilalți să aștepte o nouă Creație pentru ca să-și poată regăsi plenitudinea...”. Ca și Iisus, din iubire pentru toți oamenii, Pandele va predica tuturor marea sa descoperire într-o formă parabolică, lăsându-l pe Damian, simbol al apostolilor de odinioară, să transmită acest mesaj. Și pentru a fi transmis tuturor semenilor, volumul este fotografiat în zece exemplare, puse „la adăpost, în locuri diferite, și chiar în mai multe țări”.

Anamneza are consecințe fructuoase și în plan psihic, Pandele reușind să-și amintească în cele din urmă ce s-a întâmplat în acea noapte de Crăciun din 1938, „o foarte sinceră și chiar romantică noapte de dragoste”, trăită la cabana unui pădurar în apropierea Sibiului. **Cabana** din pădure este un alt mod de reeditare a imaginii peșterii, devenind locul în care se va produce inițierea în tainele sacramentale. Așadar, Pandele este neofitul ce urmează să facă saltul către înțelegerea adevărului absolut. Târziu, către dimineață e deșteptat de **sete**, „o asemenea sete, parcă aș fi înghițit jăratec”. Dorința de a bea apă amintește de botezul mystului, care simbolizează purificarea, moartea și învierea prin cufundarea în apă, materia inițială din care au apărut toate, inclusiv ființa divină. Preluând ideile platoniciene, Eliade consideră că supraviețuirea sub imperiul setei indică un stadiu de larvă subumană, chinuită de experiențe, văzând în acest acest stadiu o stare intermediară, când ființa nu este nici moartă cu adevărat, nici nemuritoare. Aflat aici, sufletul poate bea fie din izvorul Lethe pentru a uita întâmplările din viața anterioară și a se putea reîncarna, fie din apa proaspătă din lacul Mnemosynei, care-i va deștepta amintirea lumii celeste și va deveni astfel nemuritor. În cazul lui Pandele funcționează ambele simboluri. Găsind în bucătărie o cană de apă, parcă aceeași din care va bea mai târziu și ucenicul său, Eusebiu Damian, Pandele bea cu o poftă insașiabilă, cu sentimentul că nu-și va putea potoli acea sete

devoratoare niciodată. Este momentul în care se produce marea revelație, semn că apa băută aparține Mnemosynei: „în timp ce beam din cană, m-am uitat pe fereastră și **am văzut**. Acum știu ce am văzut!”. Căpătarea vederii devine aici sinonimă cu deschiderea ochiului interior, al celui de-al treilea ochi, care permite clarvăzătorului să descopere esența supraumană, să aibă acces la adevărul absolut. *Am văzut* este echivalentul lui am înțeles Totul. Și așa cum precizează chiar Pandele „era în legătură cu apa pe care o beam”. Se pare însă că această apă unică concentrează proprietățile ambelor izvoare, căci Pandele mărturisește că bând nu simțea gustul apei, adică era în imposibilitatea de a distinge izvorul din care provenea. Ulterior, după ce are loc marea revelație, se va instala o amnezie cumplită, semn că apa era din izvorul Lethe, care șterge amintirea lumii celeste. Cele două izvoare își cumulează funcțiile ca semn al realizării coincidenței contrariilor.

Datorită fricii pe care i-o produce revelația, el demonstrează că nu este încă pregătit pentru a trece în cealaltă dimensiune a timpului și a spațiului, acolo unde îl cheamă îngerul morții apărut la fereastră ca „o fată tânără, blondă, cu părul despletit”. Este un duplicat în spațiul infernal al actriței care nu are nume, dar joacă în mod simbolic rolul lui Euridice, femeia pentru care Orfeu a coborât în Infern, așadar al femeii care a făcut posibilă călătoria în spațiul morții și înțelegerea misterului acesteia. Portretul îngerului este identic cu portretul actriței: „Și s-a părut că semănă cu mine? continuă ea în șoaptă. Avea ca mine părul blond și despletit? și și-a pus degetul la gură, și-a făcut semn să păstreze secretul?...”. Păstrarea secretului este obligatorie pentru inițiat în toate marile mistere antice, acesta depunând un jurământ al tăcerii. Pandele uită pentru că, nefiind pregătit să facă trecerea, ar putea destăinui celorlalți misterul. El se va reîntorci în spațiul vieții pentru un timp. Revenirea în cabana pădurarului, în decembrie 1966, după recuperarea memoriei, după ce conștientizează că apa a fost de vină, îl face să ocolească izvorul Lethe și, ca un inițiat în misterele orifice, să treacă peste piedicile puse sufletului în lumea de dincolo și să ajungă în Insula Fericiților. Orfeu a coborât în Infern pentru a o căuta pe Euridice, dar s-a întors să vadă invizibilul și imaginea l-a înspăimântat. Contemplarea entității fără trup i-a creat spaima de moarte ce l-a adus înapoi la viață. Pandele refacă aici arhetipul lui Orfeu. Mănat de iubire, a cărei întrupare o constituie Euridice, el descinde în spațiul morții sugerat prin senzația de frig care, după propria-i mărturisire, îl cuprinde instantaneu: „Am simțit că mă ia cu frig”. Ca să-și alunge imaginea teribilă, acesta se autosugestionează, inoculându-și ideea că totul a fost un vis: „Mi se părea că visez, dar nu izbuteam să înțeleg când începuse visul”. Infiltrându-se ideea visului, se deschide calea uitării, căci spiritul a fost incapabil să înțeleagă că ceea ce trăise nu era o halucinație, ci adevărata realitate.

Din faptele anterioare am putut deduce că și **actrița** este întruchiparea unui arhetip, acela a lui **Euridice**, a **Îngerului Morții**. Suprapunerea celor trei imagini are loc la cabana pădurarului, într-o altă dimensiune spațio-temporală. Femeia îl atrage pe Pandele aici sub pretextul unei cine festive. Asistăm la refigurarea într-o manieră modernă a Cinei celei de taină: „Masa era pregătită, lumânările ardeau, pe un scaun am zărit un mare vas de argint plin cu gheață și cu două sticle de șampanie”. Masa bogată, cu lumânări și șampanie, amintește de ceremoniile care precedau ritualurile de inițiere în majoritatea misterele antice. Lumânările substituie focul sacru, iar

șampania ține locul vinului, fiind investită cu toate valențele sale euharistice. Osmoza între elementele acestui decor, e asigurată prin **iubire**, sentimentul care sugerează cel mai bine starea de beatitudine paradisiacă. În iubirea pentru Euridice se regăsește nostalgia paradisiului pierdut. Prin iubire se reface întregul, ființa divină androgină. Iubirea este calea de a regăsi natura sacră a ființei. Calea aceasta a descoperit-o odinioară și Orfeu. Dar calea spre eternitate duce prin tărâmul morții pe care trebuie să știi să-l străbați. Așadar, femeia, este îngerul trimis celui pierdut în viață. Și chiar dacă Euridice, e investită cu atributele îngerului morții, ea e purtătoarea unei vești îmbucurătoare pentru suflet, aceea că existența noastră este doar un stadiu larvar și adevărata viață, eternitatea, libertatea deplină, începe abia după moarte. Credița în imortalitate și în beatitudinea de după moarte este marele mesaj al misterelor orfice și al creștinismului. Pandele răspunde însă unei nevoi fiziologice a trupului, încearcă să își astâmpere setea și în acest fel împiedică mortificarea trupului și eliberarea sufletului. E momentul în care apa se transformă în apa uitării și el se întoarce la viață. E semn că nevoile trupului te depărtează de natura ta divină, sufletul fiind abătut de la asceză, de la contemplarea și înțelegerea sacrului, și transformat într-un rob al trupului. Astfel își pierde omul libertatea. Tristețea cu care îl privește Euridice este generată de înțelegerea dramei ratării absolutului.

După cum se observă, în text există două categorii de personaje: cei care cred în existența sacrului și cei care-l refuză. Din cea dintâi categorie fac parte personajele care compun latura mitică a narațiunii: Anghel D. Pandele, actrița, Ieronim Thanase, Laurian Serdaru și Niculina Niculae. Ultimii doi sunt mesagerii care deschid calea lui Pandele, insului devenit amnezic prin existența sa istorică, spre marea revelație.

Numele lui **Laurian Serdaru** este semnificativ în acest sens. Serdaru, dregător domnesc în vechime, devine în roman cel care va lucra pentru recăpătarea memoriei inițiale a Tatălui. Prenumele Laurian derivă din laur, copac consacrat lui Apollo, renumit pentru forța sa purificatoare, fapt pentru care încununa frunțile poezilor sau ale învingătorilor în lupte. În acest context, Laurian este cel care purifică memoria artistului, ajutându-l să descopere esențialul existenței sale. Amănuntele referitoare la vârsta eroului, la statutul său social, la abilitățile sale deosebite, capătă valoare simbolică. Înfrățirea lui amintește de aezii din Grecia Antică „înalt ,blond”, „cu profil de medalie alexandrină”. Laurian are 28 de ani, vârstă a maturității depline, când poate fi considerat un inițiat în marile taine, căci 28 (7 x 4) este semn al înțelegerii totalității cosmice din planul terestru. Semnificativ este faptul că a absolvit Conservatorul din București ca și Niculina, ceea ce îi conferă capacitatea de a înțelege arta în profunzime mergând până la valoarea ei sacră și magică, având în vedere că aceasta a fost creată în spațiul divinității, pentru destinderea zeilor și purificarea lor spirituală. Nu întâmplător, Laurian are capacitatea de a cânta la instrumente muzicale foarte vechi: **fluier, nai și cimpoi**, instrumente legate de numele lui Dionysos și Orfeu. În momentul în care Laurian cântă melodiile sale stranie, triste, se produce o metamorfoză „părea acum un alt bărbat mult mai bătrân, cu o șuviță de păr cărunt căzându-i pe frunte, cu ochii pe jumătate închiși”. Cântecul amintește de muzica dionisiacă, constituindu-se într-un șir de „sunete neverosimile, care semănau cu un grohăit de fiară sălbatecă, topindu-se pe



nesimțite într-un lung suspin, o tânguire nefirească, în care mi se părea că recunosc apropierea vijeliei și auzeam rupându-se cu zgomot ramuri încărcate”. Instrumentele muzicale ieșite din uz îl fac pe anchetatorul Albini să-l considere un ratat care „eșuează lamentabil” și „în loc să-și pună în valoare aceste talente, preferă să facă figurație în trupe de provincie”. Dar acesta e rolul lui: să rămână în umbră, să creeze cadrul necesar redempțiunii spirituale a marelui scriitor. Într-un astfel de rol de figurație din piesa „Orfeu în Infern”, care fusese înlocuită în preajma Crăciunului cu „Steaua sus răsare”, primește semnul și intră într-un labirint, a cărui ieșire va da într-o altă dimensiune spațio-temporală.

Un amănunt semnificativ este faptul că Laurian este instructor de înot la uzinele Uricani și ar fi putut ajunge campion internațional după cum apreciază Albini. Numele Uricani amintește de **urici** (blajini, rohmani), ultima specie umană creată pe pământ, „mici cât o șchioapă, buni, cinstiți și drepti, ducând o viață de privațiuni, de pustnici și sfinți”<sup>15</sup>. Ținutul lor este extralumesc, o insulă ideală în Ostroavele Albe ale Apei Sâmbetei, comparabilă cu Insula Preafericiților în viziunea grecilor antici sau cu Shambala în viziune indiană. Rolul lor este de a proteja lumea, de a combate eshatologia, luptând împotriva marilor cataclisme universale, întărind stâlpii cerești și pământești, preîntâmpinând dispariția universală a omenirii prin post și rugăciuni. Așadar, aceste semidivinități sunt salvatorii speciei umane. Totodată, se spune că ei ajută sufletele morților în marea trecere de pe lumea aceasta pe lumea cealaltă, zădărniciind piedicile pe care le ridică în calea lor vămile văzduhului și Apa Sâmbetei. Provenit din Uricani, Serdaru

reprezintă simbolic trimisul care va pune în aplicare soteriologia mitică, ajutându-l pe maestru să facă marea trecere, așa cum uricii l-au ajutat pe Fârtat întotdeauna. Și dacă Pandele continuă să dea semne ale supraviețuirii și după dispariția sa, n-am putea socoti că lumea invizibilă în care se află este cea a preafericitelor urici?

Faptul că Serdaru este un trimis care inițiază spiritul în ceea ce privește trecerea peste apele morții, se observă și în stilul în care înoată „ca un pește” și în felul său ciudat de a-și instrui înotătorii, cărora le spune că „unii din strămoșii noștri au fost pești” și apoi îi pune să privească peștii și să-și închipuie că își pot purta și ei trupul „cu aceeași ușurință ca a unui pește”. În timp ce Eusebiu Damian vede în asta un ritual magic de autosugestie, Ieronim afirmă că „secretul este mai adânc, este un exercițiu de anamneză”. **Omul-pește** este cel care se scufundă adânc, în apele de jos, în lumea subpământeană a morții, aducând revelația și destăinuind calea spre mântuire. Trăind în adâncuri este pătruns de puterea sacră a genunii, a începutului. El știe că moartea nu este decât un semn al renașterii, al restaurării ciclice. De aceea, în iconografia creștină, Hristos este simbolizat printr-un pește, iar creștinii sunt pești regenerați prin apa botezului. „Cuvântul grecesc *ichthys* (pește) este interpretat de creștini drept o ideogramă, fiecare dintre cele cinci litere ale sale fiind luată ca inițiala câte unui cuvânt din sintagma *Iesus Christos Theou Yios Soter* (Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul)”<sup>16</sup>.

Pe de altă parte, Laurian Serdaru, ca și Niculina, este un orfan pornit în căutarea Tatălui. **Condiția de orfan** este simbolică, căci orfanul nu-și cunoaște originea și acest lucru rupe lanțurile ce l-ar putea ține legat de un anumit spațiu, de o anumită persoană. Astfel, orfanul poate face mai ușor saltul spre universalitate și poate avea acces la misterul suprem. Interesant e și numele filmului în care cei doi vor juca, „*Copiii nimănui*”, nume ce face aluzie la oamenii moderni abandonați de sacralitate, de acel *deus otiosus* retras și inaccesibil. Oamenii, copii ai acestui zeu, deși sunt dăruiți cu o putere spirituală deosebită, sunt obligați să trăiască într-un timp istoric dușmănos, ascunzându-și setea de sacralitate în spatele unor acțiuni ce profanilor nu le par suspecte. Astfel, filmul lui Ieronim Thanase ajunge să fie unanim elogiât de regimul comunist, care vede în el „cel mai bun film socialist al secolului”, căci respectă întocmai etica și estetica socialistă. Dar filmul primește premiul I la concursul internațional de la Cannes și criticii străini îl văd drept o „virulentă satiră a sistemului comunist”. Este semn că în ciuda opririi libertății de către un regim totalitar, oamenii, acești copii abandonați de soartă, au totuși la îndemână o cale de evadare către libertatea absolută, cale pe care o găsesc în artă, căci așa cum explică Ieronim, spectacolele, „meditațiile, rugăciunile interioare (repetate în gând, nopțile sau în orice moment de solitudine), anumite exerciții fizice într-un ritm atât de lent încât devin insesizabile unui ochi neprevenit, toate acestea nu pot fi interzise”. Și atâta vreme cât libertatea de gândire și imaginație va exista omul va fi liber să facă conjuncția spirituală cu spiritul suprem. Ceva asemănător le spunea Iisus apostolilor săi: „Nu vă temeți de cei ceucid trupul, că sufletul nu pot să-l ucidă; temeți-vă mai curând de acela care poate și sufletul și trupul să le piardă în gheră” (Matei, 10, 28).

**Niculina Niculae** e și ea „o mare artistă”, având capacitatea de a se metamorfoza, de a trăi în timpuri diferite, care depășește

puterea de înțelegere a oamenilor, fapt ce face ca până la final statutul său să rămână misterios. Numele diverse pe care le poartă sugerează multitudinea formelor sub care sacral se poate camufla în profan. Numele adevărat pare să fie Elena Niculescu, aceasta fiind fiica unei boieroaice Irina Bogdan, așadar e de viță nobilă, și a unui tipograf, Nicolae Niculescu, ajuns director la Monitorul Oficial, de la care moștenește capacitatea de a se ridica deasupra semenilor prin calități deosebite. După dispariția tatălui, își ia numele Niculina Niculae și uneori Veronica Bogdan. La analiza onomastică se observă că numele Niculina, ca și Niculae, derivă din grecescul *nike* (victorie), nume purtat de zeița Atena, care printre altele era și mediatoarea succesului relației între zei și oameni. Așadar, Niculina este cea care deschide calea lui Pandele către sacru, făcând posibilă conștientizarea arhetipului reprezentat și transferul de la uman la sacru. O semnificație asemănătoare are și numele Bogdan (darul lui Dumnezeu), asociat cu prenumele Veronica, despre care Cristian Ionescu afirmă că ar fi aparținut unei femei ce i-ar fi dat o bucată de pânză lui Hristos în drumul spre Golgota. Chipul însângerat al acestuia s-ar fi întipărit în această pânză, păstrată din 1292 la Catedrala Sfântul Petru de la Roma și cunoscută sub numele francez *veronique* sau englez *veronica*, *vernicle*. Cuvântul e format din rădăcina *vera*, însemnând adevărată, reală și *iconicus*, un adjectiv corespunzător lui *icon* venit din grecescul *eikon* care înseamnă imagine, asemănare, similitudine. La acestea adăugăm și semnificația prenumelui Elena. De origine grecească, acesta aparține probabil unei vechi divinități a luminii. El derivă fie din *helane*, „torță, făclie”, fie din *hele*, *heile*, semnificând „strălucirea soarelui, căldura soarelui”<sup>17</sup>. Așadar, eroina este un izvor al luminii ce face posibilă cunoașterea rădăcinilor vieții. Și dacă asociem aici și teoria lui Blaga despre cunoașterea paradisiacă, ce distruge misterul prin explicitarea acestuia, atunci înțelegem de ce Albini o compară cu **Sophia**, înțelepciunea, care în concepția gnosticilor, a fost orbită de dorința de a-și cunoaște Tatăl transcendent, invizibil și irecognoscibil, devenind astfel cauza tuturor relelor și păcatelor omenești.

Ca și Sophia, Niculina aduce cu sine păcatul și suferința, căci se comportă ca o prostituată de rând, provoacă scandal, compromite cariere și distruge căsnicii în încercarea de a-și găsi protectorul cel mai influent cu ajutorul căruia să-și descopere tatăl dispărut după război. Niculina face acest lucru din dorința de a-și găsi Tatăl, simbol al Spiritului Suprem. Ea reprezintă întruparea baccantei, a preotesei care năzuia să se unească cu Spiritul suprem, oferindu-și trupul ca loc al comuniunii cu spiritul pe care îl recrează prin actul sexual, act în care se degajă o energie impresionantă echivalentă cu cea din momentul apariției universului, a momentului în care s-a întrupat spiritul. Unirea femeii cu bărbatul reprezintă unirea materiei cu spiritul făcută prin hierogamie la începuturi. Culcându-se cu toți, Niculina reactualizează **ritualurile orgiastice**. Pentru gnostici, comenta Mircea Eliade în „*Istoria credințelor și ideilor religioase*”, omul este o parte din spiritul divin aflat ostatic în trup, iar lumea e creația puterilor inferioare și este guvernată de puterile răului. De aceea, gnosticul respinge toate legile societății și caută libertatea lăuntrică, sufletul, cea paticică din spiritul divin. El se va rupe de normele și instituțiile sociale. Un tip de revoltă împotriva condiției umane este în acest sens orgia, prin care se refuză orice lege morală umană și se abuzează de trup pentru a-l profana și a-l nimici.

Ritualul orgiei, o creație a societăților primitive, devine însă pentru Albini semn al inferiorității morale în societatea comunistă. Dar acest ritual își are modelul în ciclul vegetației, sămânță-îngropare-renaștere, și conține în el rădăcinile optimismului soteriologic. Prin suprimarea oricăror reguli și răsturnarea oricăror valori, orgia produce scufundarea în amorf, unde omul, ca și sămânța care se distruge prin îngropare transformându-se în altceva, își va pângări trupul în semn de anulare a tot ce este materie, astfel încât să rămână doar spiritul din care să se nască viața plină de puritate. Prin orgie, prin coborârea în păcat, în spațiul morții, omul se regenerează, renaște spiritual, fapt pentru care orgia devine un mod de a atinge libertatea absolută.

Niculina atrage bărbații din jurul ei nu doar prin frumusețe și tinerețe, ci și prin dans. La un moment dat, Pandeale asociază dansul ei cu dansul Salomeei, dar comportamentul său amintește mai curând de acela al **baccantelor** care însoțeau cortegiul lui Dionysos și care, în starea de transă, se contopeau cu zeul. Când ea dansează, Damian are senzația că seamănă cu o „maenadă asiatică”, pentru că i se dezgolisera sânii și părul i se zbătea pe umeri, pe spate și pe piept ca niște șerpi încolăciți”. Tocmai când se așteaptă să țipe, frenezia sălbatică a dansului încetează și ritmul devine molatec și leneș. **Dansul**, considera Mircea Eliade, reprezintă „o ieșire din sine, o transcendere - întrucât mișcările omului se cosmizează, libertatea lui anarhică [...] se predă unei libertăți mai ample, mai ritmice, exterioare lui”. El corespunde unei nevoi sacre, „îmboldului de integrare într-o armonie supraindividuală, de asimilare a unui ritm străin omului”<sup>18</sup>. Baccantele executau astfel de dansuri, fiind capabile de trăire extatică.

Niculina e o femeie inteligentă, de o cultură excepțională. Numai un astfel de om ar fi capabil să înțeleagă misterul și să extragă mesajul universal al acestuia. Cunoaște franceza, limbă modernă universală, și latina, limbă veche cu același statut, având acces prin logos și la prezent și la trecut. Totodată este o bună cunoscătoare a mitologiei. Recită versuri din „Odiseea” și pune în scenă o pantomimă după o legendă indiană, „Matsyendranâth, prizonier amnezic al femeilor din țara Kadali”. De fapt, este vorba de poemul indian „Gorakshavijaya” despre care oferă informații Mircea Eliade în „*Aspecte ale mitului*”, capitolul „*Mitologia memoriei și a uitării*”. Matsyendranâth este un maestru yoghin indian, care, îndăgostit de o regină, își pierde complet identitatea, spiritul trecând în trupul soțului reginei care tocmai murise, iar trupul său rămâne pustiu, în grija discipolului său, Gorakhnâth. Înțelegând că stăpânul său va muri, acesta i se înfățișează lui Matsyendranâth sub aspectul unei dansatoare, care prin dansuri și cântece enigmatice reușește să redeștepte memoria lui Matsyendranâth, până când acesta își va regăsi identitatea. Mesajul poveștii este următorul: „această «cale a senzualității» duce la moarte, că «uitarea» sa era de fapt **uitarea** naturii sale adevărate și nemuritoare, și că «farmecele ținutului Kadali» reprezintă mirajele vieții profane”. În aceeași ordine de idei, uitarea duce la anularea nemuririi, iar farmecele „simbolizează blestemul veșnic al ignoranței azvârlit de «Natură» (adică de Durgâ) asupra ființei omenești”<sup>19</sup>.

Povestea este o alegorie. Odată descifrată, în ea se pot regăsi personajele din „*Nouăsprezece trandafiri*”. Matsyendranâth, prizonierul amnezic al femeilor din țara Kadali, e maestrul Pandeale, care, îndrăgostit de actriță, își pierde identitatea, spiritul, trupul continuând să trăiască secătuit în

profan. Discipolul său, bărbat deghizat în dansatoare, se reflectă în roman sub masca a două personaje, Laurian și Niculina. Ei au rolul de a-l scoate spiritul din captivitatea amneziei prin intermediul cântecelor și dansurilor sacre. Nu întâmplător, la sfârșitul spectacolului susținut de cei doi tineri, Pandeale și Eusebiu Damian se privesc „ca și când s-ar fi deșteptat dintr-un somn”. **Somnul** devine echivalentul uitării. Deșteptarea se va face prin anamneză și va fi posibilă numai dacă spectacolul va trezi imagini rezonatoare în subconștientul individului, căci nu se poate deștepta decât cel care a trăit acele evenimente. De aceea, deșteptarea se produce doar pentru Pandeale, căci Damian continuă să trăiască în profan. Diferența dintre cei doi se remarcă aproape imediat în modul total diferit în care percep spectacolul prezentat de Laurian și Niculina.

Numărul mare de metamorfoze de care este capabilă Niculina o apropie din nou de Dionysos, zeul cu forme multiple, creator de iluzii, autor de miracole. Capacitatea de metamorfozare a Niculinei produce o spaimă teribilă asupra Ecaterinei, o femeie simplă, care nu-și poate explica nimic din lucrurile străni care se petrec în casa maestrului după apariția tinerilor însurăței, pe care afirmă că nu-i recunoaște. Teama de securitate e minoră în raport cu cea pe care i-o produc lucrurile străni care se petrec în casă. Apar foarte mulți necunoscuți, „nici prin gând nu vă trece câți și cine sunt”. Acești străini sunt simbolul unei lumi necunoscute, al unui spațiu secret, către care pot opera o deschidere. Dar omul simplu, ancorat în profan se teme de ceea ce ar putea descoperi dincolo. De aceea necunoscutul, în ciuda aspectului misterios și fascinant, este receptat ca o amenințare. El este o ispită și un avertisment. Ceea ce o sperie cel mai tare pe Ecaterina este faptul că, într-o zi, „într-un amurg”, intrând în salon, găsește o femeie de vreo 50-55 de ani, o străină, îmbrăcată în roșu, cu pantofi muiți în aur, despre care crede că este Niculina într-unul dintre rolurile sale, dar străina afirmă că „îmi spun Niculina, și numele ăsta îmi place și mie, dar nu e numele meu”. Ulterior, apărând adevărata Niculina, aflăm că aceasta lipsise de acasă în acea după-amiază. Cine este atunci străina ciudată care o înspăimântă pe Ecaterina? Vom căuta răspunsul pornind tot de la amănuntele vestimentare - pantofii muiți în aur și rochia roșie. **Aurul** este simbolul perfecțiunii, regalității, divinității, imortalității și inteligenței cosmice. **Roșul** este culoarea împărățiilor, a puterii. În cărțile de tarot, împărăteasa poartă o rochie roșie. Împărăteasa este un personaj simbolic care apare deseori în proza fantastică eliadescă. Vestimentația sa face aluzie la știința secretă, misterul primordial al vieții ascuns în străfunduri. Roșul este un simbol ambivalent, este sângele și focul, este viața și moartea ce se transformă una în cealaltă. Asociat cu aurul, roșul face trimitere în cazul personajului nostru la o întrupare a Zeiței vegetației, acea **Magna Deum Mater**, căreia anticii îi asociau imaginea zeitelor Cybela sau Rhea, devenită mai târziu Demetra. Îi place să-și spună Niculina căci reprezintă victoria vieții asupra morții și prin manifestarea ei în profan sub forma vegetației transmite oamenilor un mesaj simplu, transmis și de Dionysos, și de Orfeu, și de Iisus: nu există moarte, ci o stagnare în adâncuri, o purificare și o recuperare a condiției primordiale, a forțelor regenerative ce asigură renașterea.

Aceeași poveste, numită de Ecaterina „vrăjitorie curată”, se repetă și în cazul lui Laurian. Eusebiu Damian remarcăse chiar din timpul spectacolului de la început că Serdaru reușea „să-și

schimbe înfățișarea și vârsta părând a avea uneori părul aproape cărunț, alteori roșu, scânteind ca arama în soare”, dar văzuse în acest fapt un truc de prestidigitator. Însă experiența pe care o trăiește Ecaterina nu mai poate fi pusă pe seama unei explicații atât de prozaice. Un tânăr îi aduce într-o zi un sac cu iepuri și, pentru că femeia nu-l recunoaște, acesta îi mărturisește: „Eu sunt Laurian, bărbatul Niculinei”. Șocată, Ecaterina remarcă faptul că bărbatul, deși nu avea nevoie, a întinerit cu zece ani. Șocul este însă și mai puternic în momentul în care Niculina își face apariția în bucătărie și spune că Laurian este de fapt în salon cu toți ceilalți. Tânărul se fâstăcește și pleacă supărat, afirmând: „Vezi, nu vrea să mă recunoască”, lăsând-o pe biata femeie într-o stare de perplexitate, tremurând nu de frig, ci de frică. Cititorul familiarizat cu universul mitic eliadesc va înțelege însă afirmația din urmă a tânărului necunoscut. și el, și Laurian, și Niculina, și Pandele, și Ieronim sunt reîncarnări ale Spiritului universal. În cazul lui Ieronim, acest fapt este sugerat direct de Niculina, în episodul în care îi oferă cafeaua: „Il faut qu’habite en toi un esprit invincible. C’est donc toi qui serais l’Ulisse aux mille tours?”. De fapt, fiecare om este o reîncarnare de acest tip, dar foarte puțini mai înțeleg astăzi acest lucru. Pentru a porni în marea călătorie ce are ca finalitate descoperirea rădăcinilor sacre din noi e necesară setea de aventură a lui Ulise, înțelepciunea și curajul acestuia.

Văzut din această perspectivă, **salonul** lui Anghel D. Pandele, devine un loc de manifestare a hierofaniilor, un spațiu în care se deschide o fereastră spre sacru, acesta inundând prezentul. Să nu uităm că locuința maestrului se află pe strada **Fântânelor**, nume simbolic, căci imaginea fântânii este asociată apei vii care țâșnește lângă rădăcinile pomului vieții în Paradis. Ivan Evseev considera că fântâna „unește lumea diurnă cu adâncurile pământului și, totodată, poate fi un ochi deschis spre cer”<sup>20</sup>. Ce se întâmplă în salonul lui Pandele, cum e posibilă apariția atâtor personaje ciudate? Tot Ecaterina este cea care oferă informații în acest sens. Atrasă de mister, femeia încalcă interdicția și pătrunde în cameră în timpul unei repetiții. Tinerii costumați ciudat „au întors toți capul spre ea, speriați, ca și cum ar fi fost surprinși la începutul unei crime. Cea mai speriată părea Niculina”. Comparația folosită de autor sporește misterul și adâncește spaima, devenind în același timp un avertisment pentru profani. Neinițiați în sacru, aceștia pot suferi o adevărată traumă la descoperirea lui, cu repercusiuni psihice grave. De pildă, Ecaterinei, din seara respectivă, „i se părea că e urmărită de tot felul de personaje stranii”. Halucinația este urmarea spăimei provocată de necunoscut.

**Ieronim Thanase**, al patrulea din cvartetul personajelor prin intermediul cărora se manifestă sacru, este cunoscut încă din textele „*Uniforme de general*”, și „*Incognito la Buchenwald*”. El reprezintă arhetipul actorului. Este nepotul generalului Iancu Calomfir, așadar, descinde dintr-un erou ce amintește de începuturi. În „*Incognito la Buchenwald*” mărturisește: „Sunt singurul supraviețuitor al familiilor Antim – Calomfir – Thanase. Mă consider primul dintr-o nouă dinastie. A doua descălecare. Mă interesează viitorul, trăind liber orice epifanie a prezentului...”. S-a născut pentru spectacol și a fost considerat cel mai precoce actor, „copilul-minune al Teatrului Municipal”. Intervenția regizorilor care, sub pretextul șlefuirii talentului actoricesc înnăscut încearcă să-i constrângă harul și să-l canalizeze după tehnici moderne, nu face decât să-l muteze, și atunci „m-am revoltat, am încercat să uit tot ce mă învățaseră

ei. Am redevenit mai ignorant, mai naiv și mai pur decât a fost vreodată un actor. După aceea am reluat totul de la început. Am recreat spectacolul”. Rupt total de realitatea cotidiană, va trăi prin teatru adevărata realitate, aceea primordială: „Realitatea este adevărul total, adică ceea ce ne este dat să cunoaștem numai după moarte. Dar arta, și în special spectacolul și teatrul, ne revelează acest adevăr în tot ce se întâmplă în jurul nostru”. Rațiunea contemporanilor săi îi este străină, căci „nici arta, nici viața nu pot fi înțelese numai prin rațiune”. Pentru el nu rațiunea, ci imaginarul depozitat în inconștient e cel mai important, căci prin puterea de a retrăi imaginile primordiale devine superior celorlalți. Conștient că prin spectacol nu faci decât o pregătire pentru moarte, dincolo de care se află libertatea absolută, Ieronim încearcă prin jocul său teatral, prin parabole, legende, anecdote, imagini ce simbolizează, să destăinuie marea taină a trecerii acelor oameni care au un *semn*. Este adeptul ideii că, oricât ar încerca cineva să constrângă libertatea omului, nu va putea pentru că acestuia nu i se poate lua libertatea interioară, libertatea de a visa, de a trăi spiritual într-o lume perfectă altfel decât cea prezentă.

Ca și-n cazul celorlalte personaje numele eroului e semnificativ. Prenumele Ieronim derivă din *hieros* și *nimos*, ceea ce înseamnă nume sfânt. Hieronim este totodată numele celui dintâi traducător al Bibliei în limba latină. Ieronim devine astfel omul sfânt hărăzit să răspândească învățătura divină printre oameni, să o facă accesibilă acestora. Caracterul sacru, este sugerat și de numele Thanase, derivat din gr. *athanatos*, însemnând fără moarte. Or, aceasta este cea mai importantă însușire a unui artist, căci „un artist nu îmbătrânește niciodată. Ne-a pedepsit Dumnezeu cu tinerețe fără bătrânețe”. Portretul său fizic sugerează această tinerețe veșnică: „era încă tânăr, foarte frumos – de o frumusețe severă, romantică, înalt, voinic”. Amănuntul care atrage atenția este faptul că este paralizat



într-un fotoliu, dar se vindecă într-un mod miraculos, prin anamneză, identificând greșeala pe care o făcuse în urmă cu doi ani, în seara de 11 august. Din acel moment a simțit că nu mai are nevoie de bastoane, s-a ridicat și a început să umble. Asistăm parcă la unul din miracolele făcute de Iisus, vindecarea slăbănogului din Capernaum, căruia iertându-i păcatele îi spune: „Scoală-te și umblă!” (Matei, 9, 5). Data de 11 august nu este întâmplător aleasă. Adunând 11 și 8 obținem tot 19, cifra sub semnul căreia stă întregul roman. Însă, cercetând calendarul creștin ortodox, la această dată se pomenește Icoana cea nefăcută de mână a Domnului Dumnezeu și Mântuitorului nostru Iisus Hristos, așadar imaginea sacră originală, eveniment ce amintește de lecuirea miraculoasă a unei femei credincioase. După ce a ținut icoana respectivă în casă 40 de zile, învelită într-o pânză de bumbac, aceasta a fost învăluită de vâpăi. La stingerea lor, pe pânză a apărut imprimat chipul lui Hristos din Icoană și femeia, acoperindu-se cu acea pânză, s-a vindecat. Ideea ce transpare de aici este că atingerea sacrului duce la purificarea omului sub toate aspectele: tămăduirea trupului, întinerirea, conferirea unor puteri spirituale, a capacității de a săvârși miracole. Vindecarea lui Ieronim este simbolică, acesta lecuindu-se prin contopirea cu Dumnezeu, după o perioadă îndelungă de meditație în care a căutat drumul spre începuturi.

Vindecarea sa, considerată de cei din jur miracol, este imediat raportată de informatorii securității, care, de îndată ce l-au văzut pe Ieronim încredințându-și bastoanele unui figurant și urcând pe scenă să regleze personal un proiector, s-au și grăbit să telefoneze la București, deconspirându-și astfel existența. Conflictul dintre membrii grupului lui Ieronim și securitatea comunistă, este conflictul dintre sacru și profanul care simțind că pierde teren, interzice orice alte manifestări în afara legilor impuse de el. Albini va încerca prin urmare să discrediteze acest miracol, afirmând că: „Thanase a jucat teatru, timp de doi ani, dar a jucat atât de bine încât nimeni n-a bănuț nimic”. Specialiștii de la care se informează îi întăresc ideea că nu suferea de o scleroză bilaterală, căci boala aceasta era incurabilă și s-ar fi încheiat cu o paralizie generală.

Suspectându-l de false miracole, Albini îl asociază pe Ieronim cu un mare vrăjitor, **Simon Magul**, a cărui putere a fost discreditată la Roma de Apostolul Pavel, care, prin rugăciune sa, a reușit să-l facă să se prăbușească în momentul în care acesta se înălțase la cer în văzul tuturor oamenilor. Simon Magul descoperise izvorul sacru, faptul că el, omul, este divinul capabil de a face miracole. Apostolul Pavel reprezintă în schimb **Biserica**, despre care Albini afirmă că este „o instituție admirabil organizată și cu o ierarhie bine pusă la punct”. În acest context, biserica devine simbolul societății în care s-au impus normele făcute de oameni, norme ce nu fac decât să împiedice libertatea individului, să-l depărteze de Dumnezeu, căci Dumnezeu înseamnă libertate absolută. Din acest punct de vedere, Biserica se asociază cu comunismul, care în numele construirii unei lumi a dreptății, a reinstalării Epocii de Aur, a impus legi ce au îngrădit libertatea omului, l-au obligat să trăiască după credințe morale artificiale, i-au interzis credința, i-au ucis sufletul, partea de divinitate a ființei umane. Dar sacrul este în noi și nu poate fi distrus prin legi exterioare. Se identifică aici o notă critică prezentă deseori în opera de istoric al religiilor a lui Mircea Eliade, acesta reproșând deseori bisericii faptul că prin profeții ei a reușit „să evacueze orice prezență divină din

natură. Părți întregi ale lumii naturale - «locuri înalte», pietre, izvoare, arbori, unele recolte, unele flori – vor fi denunțate ca impure”<sup>21</sup>, acest lucru ducând la desacralizarea naturii, la dispariția sentimentului religiozității cosmice din conștiința omului simplu, în sufletul căruia a fost ucisă credința regenerării spirituale, a supraviețuirii dincolo de toate crizele istorice. Bucuria de a trăi, optimismul renașterii ființei au fost înlocuite cu dogme deseori inaccesibile care au depărtat omul de spiritul sacru manifestat în obiectele și ritmurile cosmice care-i ofereau cel mai bun exemplu al existenței divinului.

Simon Magul, cel ce reprezintă „gnozele și ereziile care amenințau să surpe Biserica din temelie”, este Ieronim Thanase, care prin teoriile sale despre libertatea absolută, reia o formulă a gnosei valentiniene, care „proclamă că se poate dobândi eliberare aflând «ce eram și ce am devenit; unde eram și unde am fost aruncați; către ce țel ne grăbim și unde am fost răscumpărați; ce este nașterea și ce este regenerarea»”<sup>22</sup>. Aceste teorii amenință să distrugă însă edificiul comunist, făcând elogiul ființei divine, nu al omului și al societății create de el. De aceea, Albini ține să distrugă mitul ce se creează în jurul lui Ieronim, numind teoriile sale „fantasmagorii”. El consideră că miraculoasa vindecare este doar opera unui șarlatan care „a reușit să păcălească lumea cu așa-zisa lui paralizie”. Acuzându-l de „erezii iraționale și obscurantism”, îl asociază cu Niculina, o altă impostoare, care-și ascunde numele adevărat, Elena. În felul acesta, perechea Ieronim Thanase - Niculina, reface cuplul Simon Magul - Elena, despre care relatează Mircea Eliade în „*Istoria credințelor și ideilor religioase*”. Simon Magul era un inițiat care își descoperise ființa divină și în Samaria „era adorat ca «întâiul Dumnezeu», iar însoțitoarea sa Elena, descoperită de Simon într-un bordel, în Tyr, era considerată drept ultima și cea mai decăzută întrupare a «Gândirii» lui Dumnezeu (Ennoia); răscumpărata de Simon, Elena/Ennoia devenise instrumentul răscumpărării universale”<sup>23</sup>. Ceea ce transpare din această poveste este faptul



că sufletul, adică Dumnezeu, se poate elibera prin gândire. Unirea înțeleptului cu **prostituata**, sacrul și profanul, binele și răul, viața și moartea, sunt perechi prin care se reunesc contrariile pentru a realiza totalitatea, acel Unu inițial, simbol al perfecțiunii. Dacă dezbină perechea și încerci să depreciezi elementul negativ și să-l exorcizezi din existența ta, îți închizi drumul către cunoașterea absolută. Absolutul se află în coincidența contrariilor, în acceptarea rolului fiecăruia în lume. De aceea, Eliade nu se sfiește a însera prostituata între personajele care au acces la sacralitate. Să nu uităm rolul pe care Maria Magdalena l-a jucat în viața lui Iisus, ori modul în care acesta a salvat-o pe femeia păcătoasă amenințată cu lapidarea, nu pentru că i-a încuviințat păcatul, ci pentru că nu păcatele și virtuțile contează, ci căința, conștientizarea păcatului și dorința sinceră de a te purifica de rău. Iisus a exaltat curățenia inimii împotriva formalismului ritual pe care l-au impus cei care i-au urmat.

Un personaj aparte în text este **Eusebiu Damian**, tipul scribului, supus, conștiincios, dar aflat în imposibilitate de a înțelege fenomenele sacre, chiar dacă este supus procesului de inițiere. Perspectiva sa limitată asupra lumii se identifică cu cea a cititorului. Numele Damian, derivat din lat. *domus*, *damas* sugerează o fire limitată ca putere de înțelegere. Prenumele vine din gr. *eusebes*, evlavios, pios, blând, compus din *eu* (bine) și *sebo* (a prețui, a stima). El își respectă maestrul în mod deosebit, fiind, după spusele acestuia, un harnic colaborator.

Primul lucru care denotă limitarea este receptarea total diferită față de Pandelescu asupra spectacolului susținut de Laurian și Niculina. Cei doi demonstrează că, deși au fost martorii aceluiași eveniment, au văzut lucruri diferite, întâmplările neconcordanțând din punct de vedere al succesiunii lor cronologice. Șocat de această inadvertență temporală, Damian se teme că maestrul are „un început de amnezie”. Un alt amănunt care sugerează incapacitatea de a înțelege sacrul este imposibilitatea de a descifra opera maestrului. Când încearcă să descifreze manuscrisele, declară că: „m-am îngrozit. Erau aproape ilizibile; cu atâtea cuvinte prescurtate, reduse uneori la două litere, s-ar fi spus că A. D. P. le scrisese în transă”. Scrisul ilizibil devine o metaforă, care sugerează înțeleșurile ambigue ale unor noțiuni inextricabile, în timp ce cuvintele prescurtate sunt simbolurile care nu se lasă descifrate. Transa scriitorului sugerează în acest context inspirația de factură sacră, când artistul pare să părăsească planul realității și capătă puterea de a vedea dincolo de această lume. Chiar dacă în cele din urmă Damian reușește să dactilografieze manuscrisele, descifrarea textului e doar literală, conținuturile rămânându-i străine. Ori nu înțelege despre ce e vorba în text, ori nu-și amintește despre ce a citit: „băteam la mașină în chip mecanic, fără să urmăresc sensul dialogurilor”. Motivul invocat este o stare de oboseală și de somn inexplicabile: „Insomniile s-au ținut lanț, și după o săptămână a trebuit să iau somnifere, ca să pot dormi măcar 3-4 ceasuri, către dimineață. Dar în timpul zilei eram amețit și cu mari eforturi, abia reușeam să descifrez manuscrisele lui A.D.P.”. Damian este asemenea apostolilor care ar fi trebuit să privegheze alături de Iisus în Grădina Ghetsimani sau asemenea lui **Ghilgameș**, care nereușind să rămână treaz, 6 zile și 7 nopți, ratează șansa nemuririi. „**A înfrânge somnul** - comentează Eliade - a rămâne treaz constituie cea mai dură confruntare inițiativă, deoarece ea urmărește

transmutarea condiției profane, obținerea imortalității”<sup>24</sup>. Învingerea somnului presupune însă o extraordinară forță spirituală, pe care eroul nostru nu o are. De fapt, el este mai curând un **antierou**, un om comun din categoria Gavrilescu, lăncu Gore, Zaharia Fărâmbă, pentru care întâlnirea cu sacrul este o adevărată nebuloasă, întâmplările trăite rămânând nedesluite.

Ca și-n cazul acestora, intrarea în labirint, echivalentă cu începutul unei noi etape existențiale, este anunțată prin **arșiță și căldură**. A doua zi după misterioasa plecare a maestrului, Damian primește o scrisoare de la acesta prin care e înștiințat să se pregătească sufletește pentru a pătrunde „în acest univers de legende, artă și vis în care mă aflu”. În ziua respectivă, personajul narator notează că „arșița se presimțea de dimineață”, iar odată ajuns în casă scriitorul îi spune Ecaterinei: „E cald....și bucureștenii își pierd repede răbdarea”. Căldura e semnificativă, deoarece anunță începutul drumului inițiativ al eroului. Acesta debutează cu o **călătorie**, sugestie a devenirii spirituale, a desprinderii de centru și a intrării în **labirint**. Călătoria se face cu o „mașină elegantă, aproape nouă, probabil o marcă străină”. Automobilul reprezintă vehiculul cu care se transportă spiritul dintr-o lume în alta. În cazul nostru, mașina preia o serie dintre atributele cailor solari sau infernali. De altfel, mașina în care urcă Damian este străină, așadar, nu este un vehicul obișnuit al zilelor noastre. Curios este și faptul că această mașină dispăre într-un mod misterios după ce pasagerul coboară.

Mașina cu care pleacă Eusebiu Damian este condusă de un personaj foarte misterios, „un tânăr foarte brun, aproape negru. Dacă l-aș fi întâlnit pe stradă n-aș fi crezut că e român”. Culoarea lui sugerează invizibilul necunoscut, evocă întunericul primordial din care s-au născut toate, nediferențierea din care se va forma viața. Să nu uităm că zeițele fertilității au fost reprezentate cu această culoare, căci pământul negru este simbol al fertilității și fecundității, a forței de regenerare. Tudor Pamfilie vorbește despre o credință conform căreia, când Dumnezeu a creat lumea, „pământul a fost negru la început, după cum tot negri au fost și întâii oameni”<sup>25</sup>, deoarece au fost alcătuiți din pământul negru. În sprijinul afirmației sale, Romulus Vulcănescu aduce și alte informații<sup>26</sup>, care susțin ideea că **omul negru** e prezent la începuturile vieții, începuturi spre care în mod simbolic se îndreaptă Damian în această călătorie inițiativă. Un amănunt ce sporește misterul acestui tânăr negru este faptul că este fiul Numărului Doi, fapt care în plan mitic arată că este arhetipul unei semidivinități. I se spune **Mutul**, deoarece s-a născut gângav și a fost debil mintal până când l-a cunoscut pe Ieronim, adică până când prin teatru și anamneză i s-a arătat puterea sacră și i s-a deșteptat conștiința apartenenței la divinitate. În prezent, deși poate vorbi, el se supune unui ritual al tăcerii pentru a-și păstra puritatea căpătată. Refuzul de a vorbi este refuzul participării la timpul istoric. **Tăcerea** este preludiul ce deschide calea spre revelație, către sacralitate. Dumnezeu nu intră decât în sufletele în care găsește tăcere. Ritualul tăcerii amintește de ritualurile de inițiere din societățile primitive, pe parcursul cărora tinerii nu aveau voie să vorbească pentru a se lăsa pătruși de vocea sacrului. Mutul este, așadar, cel care a trecut prin ritualul de inițiere, care a descoperit adevărul, dar căruia îi este imposibil să-l transmită, fie datorită unui blocaj fizic al cailor vocale, fie că refuză, fie că i este interzis. Oricare ar fi motivul, Mutul rămâne un cunoscător

al marilor mistere. El este mistagogul care îl conduce pe Damian pe calea inițierii.

Dar Damian nu pătrunde marile taine, inițierea ratându-se datorită unei teribile stări de somn. **Somnul** (Hypnos) este fratele vitreg al lui Thanatos, al morții. Somnul, ignoranța, amnezia, captivitatea, beția, sunt tot atâtea metafore care în concepția lui Mircea Eliade simbolizează moartea spirituală. Trezirea are în acest context o semnificație soteriologică: „«a nu dormi» nu înseamnă doar a triumfa asupra oboselii fizice, ci mai ales a da dovadă de putere spirituală. [...] A rămâne treaz, a fi pe deplin conștient, vrea să însemne a fi prezent în lumea spiritului”<sup>27</sup>. Pentru a-și ajuta ucenicul să rămână treaz, Mutul îi oferă lui Damian **cafea**, băutura care te ajută să rămâi conștient, cu mintea limpede pentru a face posibilă revelația.

Deși inițierea eșuează, Damian este dornic de a cunoaște marile taine și această dorință vine din interior, din inconștientul necontrolabil. În plan simbolic ea se manifestă printr-o sete permanentă. **Setea** denotă aici dorința de anulare a condiției umane și de renaștere spirituală prin dizolvare în apă. Pentru a-și satisface setea de cunoaștere, Damian pleacă ulterior într-o călătorie, alegând India, țară în care miturile nu au fost uitate, oamenii continuând să trăiască așa cum i-au învățat zeii. În urma acestei călătorii va publica volumul „India”, în care evocă spiritualitatea indiană, vorbește despre sihaștri și mănăstiri. Volumul rămâne însă la un stadiu intermediar al cunoașterii, căci pentru cei din planul profanului, bunăoară pentru editorul Ghiță Horia, volumul este departe de a ilustra realitatea contemporană, iar pentru cei din planul sacru, adică pentru Pandelescu, volumul reprezintă o viziune diferită de abordare a lumii, aceea a unui bun scriitor, dar „atât de diferit de mine”. Diferența vine din cele două moduri distincte de a percepe lumea și de a o judeca. Limitat în planul imaginației sacre, Damian se dovedește incapabil să înțeleagă aventura maestrului: „nu înțeleg ce s-a întâmplat în noaptea de Ajun”, îi mărturisește el lui Ieronim, deși emoția puternică pe care o trăise îl face să conștientizeze faptul că a fost martorul unui eveniment excepțional, al unei „experiențe incomprehensibile”. Ca orice om modern, nu poate însă accepta cu certitudine ceva ce contrazice legile lumii în care trăiește. Întrebarea este de ce scriitorul alege tocmai un astfel de personaj pentru a-l face martor al insolitului? Nici omul primitiv n-a înțeles când a fost pus în fața evenimentelor excepționale tot tâlcul acestora. El le-a povestit, le-a transformat în mituri, lăsând în sarcina generațiilor următoare decodificarea sensurilor. Așadar, Damian este cel ales pentru a i se arăta modelul, pe care el, ca scriitor, va trebui să-l transmită celorlalți spre a-i face să înțeleagă calea izbăvirii, căci, așa cum preciza Mircea Eliade, „nu numai misticii vor cunoaște izbăvirea, ci și omul de acțiune, cel ce rămâne în lume, cu condiția să făptuiască după modelul dezvăluit de Krishna”<sup>28</sup>. Privit din această perspectivă, Damian este mai degrabă un personaj liant între cele două lumi. El are acces la amândouă și totuși nu aparține niciuneia. Este simbolul tuturor celor care se cultivă în încercarea de a vedea adevărul suprem, dar cărora le lipsește scânteia divină care să-i apropie de geniul creator sau substanța spirituală comună care să facă posibilă fuziunea cu sacralul. În labirintul evenimentelor Damian nu este un ghid, ci doar un însoțitor puțin mai avansat al cititorilor.

Total diferit de celelalte personaje ale textului, **Emanuel Albini** este omul modern, pe care comunismul îl îndocctrinează să refuze sacralul și să caute explicații științifice pentru orice fenomen. De aceea, în cele patru piese de teatru ale lui Anghel

D. Pandelescu el vede o instigare politică la libertate, o libertate imediată, primejdioasă pentru regimul comunist. Înfațișarea lui, „un bărbat între două vârste, cu părul rar, blond-spălăcit, lipit de craniu”, ca și numele Albini, derivat din latinescul *alba*, însemnând zorii zilei, indică un om rațional, adept al cunoașterii paradisiace, al luminii care împrășteie misterul. Confruntarea dintre el și Maestru este confruntarea dintre apolinic și dionisiac. El este rațiunea limitată, incapabilă de a vedea altceva decât imagini reale, gândirea ce contemplă lumea detaliat, refuzând total experiențele extatice și comunicarea cu divinitatea. Prin intermediul său, pe lângă mitologia veche, în text își face apariția o a doua mitologie, aceea a „lumii moderne, a tehnocrației – care depășește cu mult cadrul strămt al poliției dintr-un stat totalitar, deci mitologia oamenilor înarmați cu logică și cu tot felul de instrumente”<sup>29</sup>. Veghind asupra liniștii lumii sale, anchetatorul Albini suferă de o permanentă **insomnie**, stare ce sugerează rațiunea veșnic trează. Este un motiv de mândrie nedisimulată: „insomniile îmi îngăduie să citesc cărți pe care altminteri nici nu le-aș fi deschis”. Cunoaște opera maestrului, a citit despre gnostici, e capabil să vadă similitudini între personajele mitice și cele pe care le anchetează. Universul său de cunoștințe este impresionant. Numai că citește cu conștiința ateului, care caută doar argumente care să submineze autoritatea sacralului. Uneori desacralizarea se produce prin explicarea fenomenelor într-o manieră voit vulgară. De pildă, Niculina este pentru el „o mare curvă”, „care ani de zile s-a culcat cu cine a trebuit și cum s-a nimerit”. Alteori desacralizarea se produce prin explicații obiective, prin dovezi palpabile ce au rolul de a spulbera misterul din mintea celui copleșit de fapte inexplicabile. Astfel se întâmplă în cazul lui Eusebiu Damian care, după călătoria întreprinsă cu sania împreună cu Pandelescu, Niculina și Laurian în Ajunul Crăciunului se trezește la spital și nu-și amintește nimic din ceea ce s-a întâmplat în acea noapte. Fusese găsită a doua zi de dimineață, la vreo zece kilometri de Casa de Odihnă, așezat pe o buturugă, în zăpadă, în haină și cu capul gol, în timp ce paltonul, căciula și cizmele se aflau alături, la câțiva metri. Albini îl anchetează dorind să afle ce s-a petrecut după 11:30 noaptea, ora de la care nu mai putuseră fi supravegheați, deoarece sania în care se găseau, cea din fruntea convoiului „s-a făcut nevăzută”. Damian își amintește doar că în apropiere de pădure cailor s-au speriat zdravăn și au început să alerge nebunește. Au fost orbiți de o ninsoare deasă, care s-a potolit imediat după intrarea în pădure. Ajunși la casa pădurarului, Pandelescu și-a amintit ce a văzut în noaptea de 25 Decembrie 1938 și a plecat cu sania însoțit de Laurian și Niculina, rugându-l pe Damian să-i aștepte. În așteptarea lor, regretând că nu-i însoțise, Damian bea apă și adoarme în fotoliu. Albini însă consideră că povestea lui Damian este doar o invenție cu scopul de a-i păcăli pe anchetatori: „ați inventat ad-hoc povestirea asta ca să ascundeți adevărul; oricare ar fi el”.

Ca și-n narațiunea „*Pe strada Mântuleasa*”, **povestirea**, devine o formă de a camufla adevărul, ascunzându-l sub forma unor simboluri. Omului profan îi este imposibil să le descifreze, căci el nu crede în existența unei alte realități în afara celei pe care o trăiește. Albini se străduiește să descifreze povestea folosind propriile coduri, iar când nu va reuși își va face interlocutorul să creadă că totul a fost un vis, căci nimic nu este mai periculos pentru doctrina comunistă decât proliferarea unor povești care ar putea susține contrariul învățăturii inoculate maselor. Astfel, Albini îi aduce lui Damian un album în care îl pune să recunoască pădurea Alunarului și casa pădurarului.



Deși acesta are rețineri asupra pădurii, deoarece imaginea o surprinde vara, nu iarna, așa cum o văzuse el, asupra casei pare să nu aibă îndoieli. Dar când închide cartea constată că văzuse niște fotografii din Bucovina, nu din apropierea Sibiului. În plus, Albini îi spune că în zona în care a fost găsit nu există nicio pădure, căci pădurea Alunarului fusese tăiată în timpul războiului, în toamna anului 1941, la ordinul lui Antonescu. În fața atâtor evidențe, Damian, omul care ar fi putut să descifreze misterul, se retrage simțindu-se ridicol: „Poate am visat [...] Poate că tot ce v-am povestit ieri dimineață le-am trăit în vis...”. Perspectiva spre sacru îi este închisă definitiv. Misterul însă continuă să existe, căci cititorul nu poate să nu observe că și Albini este șocat de faptul că Damian a fost găsit chiar în locul în care se întindea până în 1941 pădurea Alunarului, o pădure despre care era clar că acesta nu avea de unde să știe. Remarcabil este faptul că și raționalul Albini este cel care, ajuns în imposibilitatea de a mai explica logic, științific faptele, ne deschide calea unor raționamente mistice.

Revenind la relatarea lui Eusebiu Damian, se poate observa că povestea acestuia ascunde în ea o mulțime de simboluri care sugerează o altă realitate în afara celei pe care Albini ține să o instituie. Personajele sunt cazate la o **Casă de Odihnă**, casă ce îmbracă simbolismul grotesc, reprezentând locul de tranzit dintre două etape ale vieții. Casa se află într-un vechi pavilion de vânatoare, amintind de ritualurile de inițiere ale popoarelor primitive. Atrage atenția și peisajul hibernal, feeric în care se vor desfășura evenimentele neobișnuite. Zăpada parcă îngropase acest loc de țară și „cerul se limpezise pe neașteptate și ne orbea acum o lumină crudă, polară”. **Zăpada** este unul dintre fenomenele uraniene încărcate de sacralitate. Prin culoarea ei albă, imaculată, prin strălucire, amintește de

spațiul paradisului, de puritatea acestuia. Spațiul acesta din jurul Sibiului este spațiul în care se face trecerea spre tărâmul pur al sacralului, spre împărăția veșniciei. Prin răceala ei, zăpada poate sugera faptul că această împărăție începe dincolo de moarte. Binecuvântată de agricultori, zăpada asigură însă condițiile prielnice recoltei viitoare. Așadar, zăpada devine unul dintre simbolurile care sugerează continuitatea vieții dincolo de moarte, sau renașterea spirituală a Ființei după o perioadă lungă de letargie în noroiul vieții.

Am observat apoi că **sania** cu care se deplasează cei patru este o sanie neobișnuită, cum „nu se mai văd decât în filmele de epocă”, mărturisește Serdaru. Ea fusese construită „în toamna aceea după modelul săniilor castelanilor unguri de pe la 1840”. Este o sanie care face posibilă alunecarea spre trecut, un mijloc de locomoție către alt timp și alt spațiu. Sania este trasă de niște cai „fără pereche de frumoși”. Trecând cu ușurință de la un spațiu la altul, **calul** este un arhetip cu un simbolism universal, ce leagă contrariile, lumina și întunericul, viața și moartea, într-o manifestare continuă. În textul eliadesc are o evidentă funcție psihopompă, devenind vehicul și călăuză a sufletelor în lumea de dincolo. Clarvăzător în noapte, el devine simbolul animalului care-l însoțește pe om în căutările sale spirituale, căci este cel care poate trece pragul misterului inaccesibil rațiunii. Este simbolul intuiției care luminează calea rațiunii și lămurește tainele. „Se poate așadar spune că el reprezintă sublimarea instinctului și pe înțeleptul inițiat”<sup>30</sup>. La un moment dat, caii se sperie și încep să alege nebunește, moment în care Albini precizează că sania se face nevăzută, și totuși, suprapunând spuselor martorilor cu cele ale lui Damian, momentul respectiv coincide cu intrarea în pădure și cu o ninsoare deasă și grea. **Ninsoarea** este perdeaua albă de zăpadă care desparte profanul de sacru și împiedică vederea, adică pătrunderea celor nepricepuți în tărâmul sacralului, aflat undeva în preajmă, dar inaccesibil celor neinițiați.

**Pădurea** este un simbol ambivalent, reprezentând prin întunericul ei misterul morții și prin puterea de regenerare a vegetației simbolul renașterii. Este un loc de tranzit între moarte și viața veșnică sau un loc al inițierii, un inepuizabil rezervor de viață și de cunoaștere misterioasă. În mitologia greacă și romană pădurea era chiar un lăcaș tainic al divinității, fiecare zeu avându-și pădurea lui sacră, și pentru budiști pădurea este un sanctuar în a cărui liniște își află adăpost și odihnă zeei. De aceea, asceții se retrag în păduri pentru a medita și a se contopi cu zeei. Nu e greu de înțeles de ce cufundarea în adâncul pădurii a ajuns să simbolizeze cufundarea în inconștient. Acest

simbolism transpare și din povestea lui Pandele, începută în 1938 în pădurea Alunarului, unde are o revelație ce-l face să-și descopere originea sacră. Ulterior, tot aici găsește poarta ieșirii din timpul istoric. Pădurea e asociată cu numele Alunarului, **alunul** fiind considerat „simbol al răbdării și constanței în dezvoltarea experienței mistice, ale cărei roade se lasă așteptate. Experiența mistică a lui Pandele va începe în 1938, dar se va finaliza foarte târziu, abia în 1966. Nu doar anii sunt simbolici, ci și momentul în care se produce revelația sau trecerea într-o altă lume. **Miezul nopții** este momentul în care se încheie cele douăzeci și patru de ore și încep următoarele, fapt pentru care acesta devine un simbol al eternității, al triumfului asupra timpului. Este momentul despre care Novalis spunea în „*Imnuri către noapte*” că se deschid „ochii fără margini/ Pe care noaptea i-a deschis în noi./ Ei văd mai departe/ Decât nenumăratele, palidele oștiri de aștri./ Fără să aibă nevoie

de lumină/ Ei străpung adâncurile unui suflet...". Întunericul nopții devine spațiul ideal al germinării ideilor, al revenirii la nedeterminat, când dispăre orice formă a cunoașterii distincte, analitice, când inconștientul transmite pulsații ale marelui început, făcând posibilă purificarea intelectului și a memoriei. Este miezul nopții de Ajun, când în credințele celților, începe o nouă zi și un nou an. Este solstițiul de iarnă, moment în care Eliade notează că „cerul se întredeschide și se poate vedea lumea de dincolo în care se poate dispărea... Dacă cuiva i se înfățișează această vedenie miraculoasă, el iese din timp, iese din spațiu, va trăi o clipă ce ține o veșnicie”<sup>31</sup>.

Pe de altă parte, alunul este în simbolistica popoarelor germanice și nordice un arbore al fertilității, aluna reprezentând oul cosmic, sâmburele vieții, fructul înțelepciunii și al cunoașterii. Pădurea Alunarului devine nu doar un loc al regenerării spirituale, ci și al erosului, aici fiind conceput Laurian Serdaru în urma iubirii lui Pandelescu cu frumoasa actriță care juca rolul lui Euridice. Alunul este și în concepția românilor un copac cu calități miraculoase. Cu ajutorul nuielilor de alun se alungă duhurile rele sau se detectează izvoarele și comorile, simbol al descoperirii lucrurilor ascunse în noi. Pădurea Alunarului devine în acest fel un spațiu sacru în care omul are acces la începuturi, din care a fost alungată orice urmă a răului. Nu întâmplător, această pădure nu mai există, fiind tăiată în 1941, în timpul războiului, perioadă în care răul se manifestă plenar. Se zvonea că fusese folosită pentru a face sicrie în care să fie repatriate trupurile celor morți pe frontul din Rusia. Spațiul paradisiac dispăre odată cu eroii care luptă împotriva proliferării răului, devenind inaccesibil lumii noi, ai cărei zori se deschid sub lumina ateistă a comunismului. El se va revela numai celor aleși, capabili de transcendență, scriitorului Anghel D. Pandelescu, lui Laurian Serdaru, Niculinei Niculaie și lui Eusebiu Damian. Cel din urmă nu va dispărea însă odată cu închiderea acestui spațiu. El nu este îndeajuns de pregătit pentru a-și asuma integrarea definitivă. Va fi găsit în dimineața următoare în pustietatea zăpezii, pe o **buturugă**, semnul care amintește de mutilarea sacrului de către omul contemporan.

Din nou se fac trimeri la modul în care sacrul se camufleză în profan, continuând să existe în paralel cu acesta, atâta vreme cât există obiectele care la început au aparținut sacrului. Pus să identifice în fotografii pădurea și casa pădurarului, Damian are un sentiment neobișnuit: „Am simțit cum mi se accelerează bătăile inimii, deși la prima vedere n-aș putea spune că o recunoscusem”. Este acea emoție pe care o simți inconștient în momentul întâlnirii unui obiect pe care-l simți capabil de a ilustra și o altă realitate decât cea ilustrată și acest sentiment vine de undeva din inconștient, arătându-și clar că ceva undeva în trecut te leagă afectiv de obiectul respectiv. Este modul de a funcționa al simbolului. Orice obiect poartă în sine o încărcătură simbolică și nu contează dacă este sau nu același cu cel de odinioară. Ideea o evidențiază chiar Albini involuntar: „V-am arătat alte fotografii, ca să vă convingeți cât de ușor se pot confunda pădurile și casele pădurarilor”.

Conotații mitice pot fi atribuite și **casei pădurarului**. Casa amintește de locuința Păduroiuului, făptură mitică românească ce pendulează între geniu și semidivinitate a pădurii, locuință pe care o descrie Romulus Vulcănescu: „Locuința lui e în fundul unei păduri în care lumina soarelui nu pătrunde ziua și nici lumina lunii noaptea”<sup>32</sup>. Întâlnirea cu Păduroiuul se sfârșește rău, căci acesta fie omoară, fie poartă pe cel care-l întâlnește, prin pocire înțelegându-se o scrântire a minții sau o betejeală a corpului. Ajuns în această casă, Damian va suferi o amnezie

inexplicabilă, iar ceilalți trei prieteni ai săi dispar definitiv. Dar Pădurarul este o imagine ce se obnubilează datorită intervertirii mai multor mituri. El este un personaj absent, însă îi ademenește pe cei rătăciți în spațiul său, pregătindu-le o cină deosebită. Pădurarul binevoitor poate fi de astă dată asociat cu Pan din mitologia greacă sau cu Păunașul Codrilor, o semidivinitate silvanică întâlnită în folclorul românesc. „Pentru el pădurea e sfântă și trebuie menținută în conștiința oamenilor sfințenia ei”<sup>33</sup>. Este întruchiparea ideii că între om și plante există o relație cosubstanțială datorită destinului comun - și omul și arborii se nasc, mor și se renasc.

Dincolo de aceste explicații plutește totuși o întrebare cutremurătoare: ce s-a întâmplat cu Anghel D. Pandelescu? A murit? Pentru raționalul Albini, nu există moarte atâta vreme cât nu se găsește trupul celor dispăruți, pentru că moartea este un fenomen pur fizic, așa cum trupul este o realitate fizică imposibil de suprimat. și cum dincolo de lumea reală este imposibil să existe altceva, soluțiile pentru dispariția lui Pandelescu nu pot fi decât: moartea, trupurile nefiind găsite datorită zăpezii; supraviețuirea ca amnezic în urma vreunui șoc; fuga peste graniță sau retragerea incognito într-un orașel de provincie, având în vedere că Laurian și Niculina stăpânesc arta deghezării teatrale. Explicațiile sale nu sunt însă satisfăcătoare. Astfel, supoziția asupra morții este spulberată de faptul că, în ciuda zăpezii, sunt totuși trei trupuri și nici unul nu a fost găsit. În plus, carabina, sania și caii cu care au plecat cei trei sunt găsite a doua zi pe seară în grajdul Casei de Odihnă, „dar nimeni nu a știut cum au ajuns acolo, cine le-a adus”. Ideea că cei trei ar trăi, fiind plecați în altă parte se spulberă datorită faptului că este improbabil ca aceștia să fi plecat abandonându-l pe Eusebiu Damian noaptea în zăpadă, încât acesta a suferit degerături în urma cărora a trebuit să fie spitalizat. În ceea ce privește fuga lor peste graniță sau ascunderea identității în vreun orașel de provincie, Damian nu înțelege de ce aceștia ar fi făcut un astfel de lucru, când maestrul se bucura de respectul tuturor contemporanilor, ba mai mult se aștepta ca până în toamnă să-i fie conferit Premiul Nobel. Cade inclusiv varianta unei posibile amnezii, căci securitatea întreprinde cercetări și maestrul nu este găsit nicăieri. De altfel, nici specialiștii de peste hotare, cei care știu să citească simbolurile din scrierile lui Pandelescu, nu sunt de acord cu varianta amneziei, căci ei înțeleg că maestrul a găsit poarta de trecere într-o altă dimensiune spațio-temporală, unde eternitatea își întinde stăpânirea.



Finalul este ambiguu atâta vreme cât nicio variantă nu este satisfăcătoare, iar ultima este imposibil de demonstrat. Nici leronim nu știe să spună ce s-a întâmplat cu maestrul. Misterul sporește și mai mult în momentul în care, după aniversarea căsătoriei, Damian primește un buchet de 19 trandafiri însoțit de un bilet pe care se află o replică inconfundabilă: „*As always*, A. D. P. *Remember*, Niculina - Laurian”. Acest buchet va continua să apară misterios an de an la fiecare aniversare a căsătoriei celor doi. Să nu uităm că maestrul promisese că va fi prezent la căsătoria lor și chiar le va fi naș, adică părinte spiritual, cum era și pentru Laurian și Niculina, cărora le trimite același buchet de 19 trandafiri la căsătoria lor undeva la începutul romanului. Adăugăm faptul că la nuntă au fost 16 persoane și, dacă cei trei, Pandele, Niculina și Laurian au fost prezenți nevăzuți, așa cum lasă să se întrevadă gestul lor de a trimite buchetul de trandafiri, atunci au fost practic 19. Buchetul este și semnul unității spirituale, dar și semnul că aceștia nu au murit. Cei trei, număr magic, continuă să trăiască într-o lume paralelă cu a noastră, o lume invizibilă nouă. Buchetul reprezintă simbolic semnul pe care Iisus l-a dat ucenicilor săi după moarte, arătând că de fapt moartea nu înseamnă o dispariție definitivă, ci o continuare a existenței într-o altă dimensiune. Trandafirii devin un *remember*, fiind un mod de a transmite mesaje dincolo de spațiu și de timp. Mesajul esențial al celor 19 trandafiri este concentrat de Anghel D. Pandele în formula „*As always*”, care transmite faptul că ființa este eternă. Fie că cel dispărut va renaște, fie că cel prezent va descoperi calea către dincolo, undeva se vor reîntâlni. Viața este ciclică și fără de sfârșit. Adăugăm la aceste considerații un fragment dintr-o carte sfântă atât de cunoscută lui Eliade, „*Corpus Hermeticum*”, fragment care luminează și mai bine relația dintre maestrul Pandele și secretarul său Eusebiu Damian: „Hermes îi relatează discipolului său, Tat, o experiență extatică în urma căreia el intră într-un «trup nemuritor» și Tat reușește să-i urmeze exemplul”<sup>34</sup>. Așadar, povestea lui Damian conține în sine cifra unei inițieri de tip hermeneutic: un maestru revelează discipolului taina sacră și simplul fapt de a o înțelege și asimila echivalează cu o inițiere, care, odată făcută, asigură calea mântuirii.

Finalul rămâne deschis, putându-se face multiple speculații. Va relua oare Eusebiu Damian povestea lui Pandele, având în vedere că acum suferă de o teribilă amnezie asupra nopții de 25 Decembrie 1966, așa cum la începutul romanului se întâmpla cu maestrul său? Adăugăm la aceasta faptul că în februarie 1969 se va muta în casa din strada Fântânelor. Va descoperi aici acel eveniment traumatic care i-a produs această amnezie? Care vor fi inițiativa care îl vor conduce spre marea revelație și cum îi va descoperi? În ultimul capitol se sugerează o astfel de posibilitate. Rămăs treaz în noaptea de 10 spre 11 aprilie, noaptea aniversării căsătoriei sale, Damian aude soneria care vestește apariția buchetului, iese în grabă și vede un tânăr de 16-17 ani traversând strada. Tânărul însă mărturisește că nu el a adus buchetul și mărturisirea sa pare credibilă, căci „numai de trandafiri nu am chef. Azi mă prezint la examen și am trac...”. Dar ciudat lucru, **examenul** constă într-o traducere în franceză a noțiunii de libertate absolută. În mod simbolic putem înțelege că tânărul acesta își finalizează inițierea, devenind capabil să traducă în limbaj uman un cod sacru, străin, astfel încât va avea capacitatea de a conduce la rândul său pe calea inițierii pe noul debutant, Eusebiu Damian.

Cât de viabile sunt aceste supoziții nu se poate spune, în

aceasta constând practic magia textului fantastic. El incită cititorul, obligându-l să-și revizuiască perspectiva asupra lumii și să accepte existența misterului în viața sa, existența unor ființe purtătoare de semne. Aventura personajelor te aruncă într-un spațiu necunoscut, obligându-te să recunoști că în acest univers pot exista lumi paralele, că dincolo de noi există un spațiu nevăzut coordonat de alte legi ale timpului și că omul deține acele resurse interioare necesare pentru a face saltul către aceste lumi.

Note:

<sup>1</sup> Florina Rogalski, *Evoluția fantasticului. Aspecte ale genului în proza lui Mircea Eliade*, București, Corint, 2007, p. 186.

<sup>2</sup> Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, București, Ed. Demiurg, 1995, p. 222-226.

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, București, Humanitas, 2007, p. 53.

<sup>4</sup> Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Ed. Amarcord, 2001, p. 187.

<sup>5</sup> Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, II, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 368.

<sup>6</sup> Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 197.

<sup>7</sup> Pierre Grimal, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, București, Editura Saeculum, 2003, p. 147.

<sup>8</sup> J. Chevalier și A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol I-III, București, Ed. Artemis, 1995, III, p. 346.

<sup>9</sup> Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1987, p. 329.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 400.

<sup>11</sup> J. Chevalier și A. Gheerbrant, *op. cit.*, III, p. 263.

<sup>12</sup> Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, II, p. 371.

<sup>13</sup> Referindu-se la teatrul lui Eugen Ionescu, Mircea Eliade aprecia că: „Fiecare dintre piesele lui dezvăluie un mister imaginar care provine în aceeași măsură, din structurile lumii onirice și din simbolismul mitologiilor”. (*Încercarea labirintului*, p. 98.)

<sup>14</sup> Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, p. 161.

<sup>15</sup> Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 260.

<sup>16</sup> J. Chevalier și A. Gheerbrant, *op. cit.*, III, p. 73.

<sup>17</sup> Cristian Ionescu, *Dicționar de onomastică*, București, Editura Elion, 2004, p. 148.

<sup>18</sup> Mircea Eliade, *Solilocvii*, București, Humanitas, 1991, p. 49.

<sup>19</sup> Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Univers, 1978, p. 109.

<sup>20</sup> Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 67.

<sup>21</sup> Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, I, p. 373.

<sup>22</sup> *Ibidem*, II, p. 360.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 326.

<sup>25</sup> Tudor Pamfile, *Pământul după credințele poporului român*, București, Cultura Națională, 1924, p. 5.

<sup>26</sup> Se susține faptul că cercetările antropogenetice au arătat că primii oameni au fost negri și rasa umană s-a format în Africa, apoi s-a migrat spre Europa, unde condițiile pedoclimaterice au produs modificări ce au dus la apariția oamenilor albi. Ba chiar se afirmă că: „Pe teritoriul României, în săpăturile arheologice efectuate de Gh. Cantacuzino, au fost descoperite în necropola neolitică de la Cernica schelete de negri.” Chipuri de negri apar inclusiv în heraldică, în unele steme atribuite țării române. (Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 441.)

<sup>27</sup> Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, II, p. 371.

<sup>28</sup> Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, p. 164.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>30</sup> J. Chevalier și A. Gheerbrant, *op. cit.*, I, p. 228.

<sup>31</sup> Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, p. 169.

<sup>32</sup> Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 490.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 492.

<sup>34</sup> Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, II, p. 291.