

Negoïtescu rămâne pe pozițiile sale. El consideră necesar să fie „rigid“ în problema aceasta, chiar exagerând, spre a provoca „dezbaterea gravă, adâncă“ despre „structura axiologică a spiritului românesc“. „Iată de ce, socotesc — adaugă imediat — că stă în misiunea noastră „cerchistă“ de a accentua (cu un accent cât se poate mai apăsător, nimicitor de apăsător) asupra acestui *moral*. Să nu ne intereseze atât unele palide manifestări de tragic, cât semnificația deplină, fecundă, a conștiinței ce o putem dobândi asupra amoralității. Să mergem radical în inima lucrurilor, tocmai fiindcă generația noastră trebuie să înceteze dialectica subtilităților“. (Cluj, 13 august 1947)<sup>22</sup>

Înzestrarea dramaturgiei naționale cu opere tragice, un teatru, for de înaltă formație umanistă ar constitui așadar, după I. Negoïtescu, obiective euphorioniste prin excelență, presupunând o modificare axiologică a activității culturale românești, în centrul căreia va urma să se afle instanța morală.

Correspondența celor doi corifei ai *Cercului Literar*, precum și bibliografia lui Doinaș, la teza sa de licență ne arată și ce surse au hrănit asemenea ambiții: Schiller și Goethe, bineînțeles, dar și Nietzsche (*Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*), Max Scheler (*Zum Phaenomen des Tragischen*), Johannes Volkelt (*Ästhetik des Tragischen*), Etica lui Nicolai Hartmann, Leopold Ziegler (*Zur Metaphysik des Tragischen*), Alfred Weber (*Das Tragische und die Geschichte*), Julius Bahnsen (*Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen*), Kierkegaard (*Crainte et tremblement, Le concept de l'angoisse*), Unamuno (*Le sentiment tragique de la vie*) și Lucian Blaga (*Daimonion*).

## 2. Piese de teatru ale lui Radu Stanca

Cea mai veche piesă a lui Radu Stanca e probabil „dramoleta“ *Atotputernicul sânge* (1942), devenită ulterior *Madona*

<sup>22</sup> I. Negoïtescu, ..., *ibid.*

cu *zâmbetul* (1944). Din acest an datează și *Drumul magilor*. Împreună cu *Turnul Babel* (1945) și *Rege, Preot și Profet* (1946) va alcătui o trilogie de inspirație biblică. Până la sfârșitul anului, Radu Stanca 1945 mai scrie *Hora Domnițelor*, apărută în ultimul număr al *Revistei Cercului Literar și Ochiul*. În 1946 termină *Dona Juana*, cea mai bună piesă a sa, și se destinde cu o comedie, *Critis* sau *Gâlceava zeilor*. Urmează *Oedip salvat* (1947). O primă versiune din *Ostaticul, Abatirs și Dragomara*, e gata tot atunci. Piesa va mai cunoaște o nouă formă, *Abatirs și Kleomede*, în 1951, până la cea definitivă din 1958. *Secera de aur*, legendă pentru tineret, intitulată inițial *Ceașel, Lupta secerătorilor*, apoi, *Grâulean și Dragomara o încheie* în 1949.

*Faunul și cariatida* (1956), *Povestea dulgherului și a prea frumoasei sale soții* (1957) sunt scrise mai târziu, când munca regizorală îi captează autorului aproape întreaga energie. Din corespunzător dența cu I. Negoitescu, aflăm că lucra și la un *Alcibiade*, și plănuia să scrie o piesă care să se desfășoare în actualitate, *Ultima vacanță*. A compus în 1945 și o comedie mai ușoară, cu umor gros, *Greva femeilor*.

Se vede îndată că dramaturgia lui Radu Stanca țintește către un statut literar nobil. Nici una din piese nu e situată în realitatea comună, spațiul și epoca lor de desfășurare purtând aura sacră a *Vechiului Testament și Evangheliei* (*Turnul Babel, Rege, Preot și Profet, Drumul magilor*), umplându-se cu figurile mitologiei antice, grecești (*Oedip salvat, Critis, Faunul și cariatida*), adoptând o eleganță renascentistă prelungită, (*Madona cu zâmbetul, Dona Juana*), închipuind un univers autohton legendar, medieval (*Ochiul, Hora Domnițelor*), ori arhaic, geto-barbar (*Secera de aur, Ostaticul*).

Radu Stanca respingea ideea unui „teatru pentru citit“, adică bazat pe o pretinsă „poezie dramatică“ doar a textului. Aceasta, când există cu adevărat, e totdeauna, avea convingerea el, „scenică“, îndeplinește condițiile scrierilor care pot fi „jucate“ și prilejui spectacole de succes. Admitea totuși nevoia de a reabilita valoarea literară a textului dramatic, ajuns doar pretext

pentru regizori ca Jessner, Piscator sau Meyerhold. (*Despre teatrul literar; „Reteatralizarea“ teatrului*)<sup>23</sup> I. D. Sârbu își amintește a fi fost martorul unei discuții între Blaga și Radu Stanca pe această temă. Magistrul apăra principiul după care textul dramatic are nevoie de poezie, trebuie să conțină lirism, să scoată limbajul personajelor din banalitatea zilnică, să mute spațiul scenic în mit. La care, tânărul discipol, „aproape furios“, replicase că el, ca regizor, ar ezita să-i monteze lui Blaga piesele, chiar dacă lectura lor îl încântă. Publicând relatarea, Ion Vartic contestă într-o notă că are și acoperirea faptelor petrecute realmente, memoria părând să-l trădeze pe I. D. Sârbu, de vreme ce — se știe — Radu Stanca a combătut, ca falsă discriminarea, poezie dramatică și teatru propriu-zis. E adevărat, dar din cuvintele reproduse de presupusul martor, Blaga începe prin a refuza separarea termenilor respectivi, ca să sfârșească practic prin a pleda foarte categoric pentru ea: „Nu peste mult — prorocște el — va veni o zi în care teatrul va sta la grea cumpănă. Filmul îi va fura toată garderoba lui de spectacol; și-i va fura din dramatism, și cuvânt, și din psihologie. Și atunci va fi nevoie de o întoarcere la literatură. Cuvântul și adâncul conștiinței, poezia și mitul omeniei, magia simbolului și mesajul tragic al demnității eroice vor constitui unica salvare“<sup>24</sup>.

„Vă rog un lucru, dragii mei — își încheiase previziunile negre poetul —, dacă într-o bună zi eu nu voi mai fi și se va vorbi de teatrul meu ca de un teatru pur literar, voi să nu protestați. Puteți spune chiar că ceea ce am scris nici nu e teatru: e poezie dramatică... Fiindcă decât să fie teatru fără poezie, prefer să fie poezie fără teatru. Fiți siguri că, la soroc, va veni scena la mine și are să-mi ceară scuze.“<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Radu Stanca: *Despre teatrul literar*, în *Revista Cercului Literar*, nr. 1, ian. 1945, reprodus în *Acvarium*, op. cit. „Reteatralizarea“ teatrului, în *Teatrul*, nr. 4, 1956, reprodus ibid.

<sup>24</sup> I. D. Sârbu: *Fragment de jurnal cu Blaga și Radu Stanca*, în *Scrisori către bunul Dumnezeu*, Biblioteca Apostrof, 12, Cluj, 1996.

<sup>25</sup> I. D. Sârbu: ibid. Cât de exact sunt reproduse cuvintele lui Lucian Blaga e problematic, dată fiind lungimea frazelor, greu de crezut că au fost re-

Chiar dacă judeca foarte critic tendința la autoafirmare excesivă a reprezentanților profesiei pe care o exercita cu o veritabilă pasiune, ca regizor, Radu Stanca nu putea agreea asemenea opinii. Pentru el, „poezia dramatică“ se compunea din elemente „strict dramatice“, „precum dialogul, acțiunea, adhortația, scenicitatea etc“. Își imagina așadar mai ușor „juocabile“ dialogurile lui Platon, decât un poem sau roman care trebuie mai întâi „dramatizate“, ca să fie aduse pe scenă<sup>26</sup>.

Totuși, piesele lui Radu Stanca prezintă o încărcătură literară pronunțată, prin însăși originea livrescă a multora dintre personajele lor. Când pe scenă pășește Don Juan, el aduce cu sine, fatal, reverberații poetice. (*Dona Juana*). La fel se întâmplă și cu *Oedip salvat* sau zeitățile Olimpului din *Critis. Hora Domnițelor* e în întregime construită pe o metaforă poetică; rotirea fiicelor lui Brâncoveanu, în jurul comorii voievodale capătă o valoare de simbol cosmic, implică ordinea secretă a marilor cicluri planetare, care determină succesiunea anotimpurilor; întreruperea dansului ritualic declanșează grave perturbații climatice, ploi diluviale amenință existența lumii<sup>27</sup>. O metaforă poetică prezidează și desfășurarea piesei *Ochiul*. Acesta din urmă închipuie harul divin, transmis pe cale ereditară domnilor Moldovei. „Ochiul care râde“ luminează obrazul stăpânitorului, revarsă belșug asupra țării, veghează la bunăstarea supușilor și-i apără de dușmani. Pierderea acestui organ magic îl lipsește pe feciorul lui Ștefan cel Mare, Bogdan, de virtuțile domnești ale Mușatinilor, provoacă înfrângerea moldovenilor în Codrii Cosminului, când victoria lor părea sigură, și trezește repulsia Domniței Ruxanda pentru bărbatul destinat să-i devină soț. Personajul a rămas numai cu „ochiul care plânge“ și face dintr-însul un scelerat.

ținute întocmai. I. D. Sârbu, de altfel, spune Ștefan Aug. Doinaș, „era un as al citatelor...inventate“. (*Mai-mult-ca-prezentul*, ed. Aius, Craiova, 1996).

<sup>26</sup> Radu Stanca: *Despre teatrul literar*, op. cit.

<sup>27</sup> D. Micu observă că una dintre domnițe e răpită pe ploaie. Hora nemairotindu-se, timpul se oprește și, de aici, primejdia unui nou potop. (*Scurtă istorie a literaturii române*, IV, ed. Iriana, Buc., 1997).

Metafora poetică interpretează simbolic excluderea de la domnie a infirmilor, beteșugul fizic implicând neapărat, după credința poporului, tare morale. Bogdan cel chior a și dus la decădere țara, cum caută să demonstreze acțiunea piesei.

*Fauna și cariatida* e scrisă în versuri, fapt iarăși foarte „literar“ pentru o piesă din secolul XX; cele pe care le rostesc personajele împietrite aduc un vag ecou al vestitului *Cantique des collones* de Valéry: „Priviți-ne! Nu este teamă, nici groază/ Să clatine liniștea noastră din loc./ Cu scutul meu vouă vă stau azi de pază,/ Chiar dacă mișcări nu pot face deloc“... („Nous chantons à la fois/ Que nous portons les cieux!/ O seule et sage voix/ Qui chante pour les yeux!“)<sup>28</sup>. Deși cu adresă contrară, uimirile faunului amintesc pe cele ale semenului său mallarméan: „Sunt prăbușit sub vraja ta de fum.../ Nu pot să-mi mai iau ochii de la tine...“ („Ces nymphes, je les veux perpétuer. Si clair./ Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air...“, *L'Après-midi d'un faune*)<sup>29</sup>.

Limbajul personajelor foiește de imagini și ia, nu o dată, forme exaltate lirice; îngână *Cântarea Cântărilor*, în *Rege, Preot și Profet*, cum notează editoarea piesei, Ioana Lipovanu<sup>30</sup>: „Regina noastră are șoldul mai suplu decât șoldul antilopei și sânul mai tare decât sânul porumbiței“; „Ești frumoasă, Abigail, neasemuit de frumoasă! (...) Umbletul tău pare zvâcnetul unui val înfierbântat (...). Părul tău curge ca o pădure de stele pe dealuri! (...) Buzele tale au fâlfâitul ușor al aripilor de sitar!“<sup>31</sup>. Cuvintele lui Stavăr, din *Ochiul*, cad hohotitor, ca ale cronicarului: „Ce zodie s-a așezat asupra Moldovei?! Grânele zac uscate sub neguri, steagurile fâlfâie ostenite pe porțile mâncate de carii, oștenii dorm laolaltă cu șobolanii din curți,

<sup>28</sup> Paul Valéry: *Cantique des Collones, Charmes*, 1922, Bibl. de la Pléiade, *Œuvres*, Tome 1, Gallimard, 1968.

<sup>29</sup> St. Mallarmé: *L'Après-midi d'un faune*, 1876, *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1961.

<sup>30</sup> Ioana Lipovanu: *Teatrul lui Radu Stanca*, studiu introductiv la *Radu Stanca: Teatru*, ed. Eminescu, Buc., 1985.

<sup>31</sup> Radu Stanca: *Rege, Preot și Profet*, în *Teatru*, op. cit.

iar mireasa lui Vodă își întoarce privirea cu silă de la mirele ei. Moldovă, Moldovă, unde sunt zilele tale...“<sup>32</sup>

În Lucrezia (*Madona cu zâmbetul*) recunoaștem pe femeia care rostește strofele poeziei *Pisica*. Pietro, asupra căruia își dă o neconținută osteneală să-l rețină sub vraja ei, i-o și spune: „Pisică ce ești! Pisică cu ființă de șarpe și făptură de lebădă! Pisică, în lingușirile căreia patimile șarpelui iau înfățișarea eleganței și indiferenței lebedei“<sup>33</sup>.

Dramaturgia lui Radu Stanca a și avut soarta teatrului „literar“, prin faptul că a rămas aproape cu totul nejuțată. În timpul vieții autorului deloc și, prea mult, nici după aceea. Unele piese (*Drumul magilor*, *Turnul Babel*, *Povestea dulgherului și a prea frumoasei sale soții*, *Greva femeilor*, *Alcibiade* (?)) au rămas chiar și netipărite până azi. Radu Stanca a resimțit foarte dureros lipsa aceasta de verificare a efectelor teatrului său prin contactul cu spectatorii. Într-o misivă din 30 octombrie 1948, îi explică lui Negoïtescu de ce n-a mai compus de mult nici o piesă: „Poți scrie pentru sertar orice, afară de teatru. Acesta trebuie scris cu sentimentul continuu al publicității, al contactului imediat cu publicul. Dacă lui Shakespeare cineva i-ar fi recunoscut geniul, dar i-ar fi prezis jucarea pieselor numai peste 100 de ani, sigur nu le-ar fi scris. Teatrul se scrie, cum se respiră — în afară!“<sup>34</sup> În niște rânduri ulterioare, mărturisirea descurajării cu care se luptă revine: „Această experiență (de dramaturg n. n.) cerea normal acum doi ani botezul scenei — experiență practică a cărei absență va avea urmări în scrisul meu. Și sunt primul să constat aceste urmări în felul cum pierd contactul cu replica scrisă și cum tot mai greu „văd“ o piesă de a mea pe scenă. Momentul *Donei Juana* ar fi fost binevenit. Dar venit oportun, a venit totuși nefericit de împrejurări. Evident, nu sunt singur. Sunt cu întregul *Euphorion* în această

<sup>32</sup> Radu Stanca: *Ochiul*, ibid.

<sup>33</sup> Radu Stanca: *Madona cu zâmbetul*, ibid.

<sup>34</sup> Radu Stanca, scrisoare către I. Negoïtescu, Sibiu, 30 oct. 1948, în *Un roman epistolar*, op. cit.

situație. Dar pentru un teatru al lui *Euphorion* urmările pot fi mai grave decât pentru epica sau lirica lui.“ (Sibiu, 4 februarie 1949).<sup>35</sup>

Radu Stanca a depus eforturi ca să-și vadă jucate măcar unele piese. În subiectele câtorva din ele, se pot distinge tentative de a le înscrie în ceea ce era considerată a fi o tematică a „actualității“. Așa de pildă, *Turnul Babel* pledează pentru „înțelegere și pace între seminții“ (I. Lipovanu)<sup>36</sup>, iar în perspectiva abia încheiată a conflagrației mondiale, putea fi considerată o piesă pacifistă. Ca și *Ostatecul*, o tragedie care scoate la iveală catastrofele fizice și morale, rezultate din cultul instinctelor războinice și virtuților militare. Chiar și *Oedip salvat*, prin refuzul eroului de a se supune hotărârii arbitrare a zeilor, dând în schimb ascultare imperativului moral, strict uman, țintește către un statut „progresist“. *Secera de aur* schițează o societate agrară ancestrală, care trăiește după niște imaginare principii ale comunei primitive; își alege drept căpetenie pe cel mai harnic în muncă și-i acordă privilegiul să se cunune cu ce fecioară vrea. Piese mai puțin pretențioase, cum sunt *Povestea dulgherului și a prea frumoasei sale soții* sau *Greva femeilor* trădează intenția autorului de a furniza texte pentru spectacole agreabile unui teatru popular.

Toate aceste strădanii au rămas însă fără rezultat. Radu Stanca se putea consola doar spunându-și că situația de dramaturg nejuțat o împărțasea cu Camil Petrescu și Lucian Blaga, autorii români de teatru, cei mai valoroși ai vremii, amândoi socotiți prea intelectuali și dificili pentru publicul spectator contemporan. *Rege, Preot și Profet* trimite de altfel la *Zamolxe*, prin confruntarea exponenților religiei trăite ca poruncă divină și instituție acomodată puterii lumești. *Ochiul și Hora Domnițelor* vehiculează niște credințe magice, ca dramele blagiene, construite pe „eresuri“ străvechi. *Madona cu zâmbetul și Dona Juana* au eleganța *Actului venețian* al lui Camil Petrescu.

<sup>35</sup> Radu Stanca: *ibid.*

<sup>36</sup> Ioana Lipovanu: *Teatrul lui Radu Stanca*, ... op. cit.

Oricât îi displăcea regizorului din dramaturg termenul de „teatru literar“, ironia destinului a făcut ca Radu Stanca să se numere printre reprezentanții acestuia. Cu atât mai greu explicabil, cu cât *Dona Juana*, *Ochiul*, *Ostategul* sunt piese de o construcție scenică impecabilă, răstoarnă neconținut spectaculos situațiile, ținând încordat conflictul și imprevizibil deznoământul, până la căderea cortinei.

Pe deasupra, mai toate operele dramatice ale lui Radu Stanca sunt efectiv *tragedii*, cum nu prea există multe în teatrul românesc. Comedii, poetul a scris doar două, *Critis* și *Greva femeilor*. *Ostategul* e o tragedie în toată puterea cuvântului, ca și *Hora Domnițelor*, intitulată de autor astfel. *Oedip salvat* se situează, prin personajul central, în chiar inima uneia din cele mai tipice expresii ale tragicului. Radu Stanca și-a botezat *Drumul magilor*, „vifleim tragic“, iar *Ochiul*, „fantasmă tragică“. Tragedie e, de asemeni, *Rege*, *Preot și Profet*. În *Dona Juana*, mărturisește că a vrut să împletească tragedia cu comedia.<sup>37</sup> Ultima are însă numai funcția de a susține qui pro quo-ul acțiunii și a crea eroilor principali niște corespondenți simetrici, în planul umanității comune. Ca în teatrul clasic, încurcăturile comice prin care trec valetii și servantele nu atenuează experiența tragică a stăpânilor, ci dimpotrivă o reliefează, contrapunându-i un reflex derizoriu.

Piesa dă măsura talentului de autor dramatic al autorului ei. Cu toate că se înscrie într-un șir lung de opere literare pe care le-a inspirat figura mitică a lui Don Juan,<sup>38</sup> comedia tragică,

<sup>37</sup> Radu Stanca, scrisoare către I. Negoîtescu, Sibiu, 25 noiembrie 1946, în *Un roman epistolar*, op. cit.

<sup>38</sup> Iată numai câteva: Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla y combidado de piedra* (1620); Cicognini: *Convitato di pietra* (1658), Molière: *Don Juan ou le Festin de pierre* (1665) Carlo Goldoni: *Don Juan* (1930), Lorenzo Da Ponte: *Don Giovanni* (1787), muzică de Mozart, E.T.A. Hoffman: *Don Juan* (1814), Lord Byron: *Don Juan* (1819–1824), Chr. D. Grabbe: *Don Juan und Faust* (1829), Zorilla: *Don Juan Tenorio* (1844), Lenau: *Don Juan* (1844), Alexis Tolstoi: *Don Juan* (1862). Paul von Heyse: *Don Juan's Ende* (1884), Carl Sternheim: *Don Juan* (1910), O. V. Miloaz: *Miguel Mañara* (1911–1912). Printre autorii români, Victor Eftimiu: *Don Juan* (1922), F. Aderca: *Sburătorul* (1923), Ion Minulescu: *Amantul anonim* (1928).



așa cum a botezat-o Radu Stanca, strălucește prin ingeniozitate și finețe. Își croiește în primul rând personajul principal dintr-o stofă originală, dar o face cu discreție, ca să nu se nască nici un moment strident. Tipicitatea clasică a universului piesei rămâne intactă. Scenele se desfășoară într-un mediu aristocratic spaniol, la sfârșitul secolului XVI; ambianța locală și spiritul epocii sunt reconstituite fără insistențe împovărătoare, într-o manieră sugestivă, plină de siguranță. I. Negoïtescu, căruia nu-i va scăpa o inadvertență: „madone lucioase ca lingurițele de cuminăcătura“, obiecte ortodoxe, în țara cea mai înverșunat catolică, găsea piesa „o bijuterie literară“, biruință a culturii și vocației asupra diletantismului<sup>39</sup>.

În acest cadru distins, unde pasiunile fierb sub o curtoazie severă, eroina, replică feminină a lui Don Juan, cucerește inimile tuturor bărbaților, fără să cedeze vreunui dintre ei. Nimeni nu se poate lăuda că i-a frânt rezistența. În localitate, sosește Don Juan însuși, hotărât să-și biruie rivala. Ea se simte deopotrivă incitată să susțină competiția și să culeagă suprema victorie a carierei sale galante. Don Fernando, pretendent vechi și răbdător al eroinei, face un dublu rămășag cu protagoniștii. Dacă e învinsă, Dona Juana va accepta să-i acorde mâna. Triumful ei, în schimb, urmează a-l costa pe marele seducător spada, grație căreia a scăpat mereu până acum de numeroșii săi dușmani, dornici să-și spele cu sângele lui dezonoarea.

Eroina se îndrăgostește de Don Juan, dar și el simte pentru întâia oară că iubește într-adevăr pe cineva. Teama de a nu fi înșelați îi urmărește însă. Ca să nu ajungă de râs, folosesc pretextul Carnavalului și vin la întâlnirea pe care și-au dat-o deghizați în slujitorii lor. După noaptea petrecută împreună au totuși amândoi convingerea că partenerul strâns în brațe a fost cel autentic. Fericiți, decid să pună capăt vieții de seducători și să se căsătorească. A doua zi însă apar dubiile. O amuletă și un mic pumnal, pe care și le-au dăruit reciproc Fiorelo și Fiorela,

<sup>39</sup> I. Negoïtescu către Radu Stanca, Cluj, 17 sept. 1951, în *Un roman epistolar*, op. cit.

scutierul și camerista protagoniștilor, întrețin qui pro quo-ul, devenind dovezile lui materiale.

Imensul orgoliu le interzice eroilor să ceară explicații; Dona Juana folosește pumnalul lui Fiorelo ca să-și pună capăt vieții și respectă făgăduiala față de Don Fernando, expirând în brațele sale. Don Juan îi trimite spada. Înțelegem că, fără ea, va fi sigur ucis, când o să iasă din oraș.

„Comedie“, deoarece totul pare întâi o amuzantă întrecere în arta seducției, căreia personajele i se consacră cu vioaie sportivă și mișcări grațioase de cadril, recurgând la măști și travestiuri, declanșând o cascadă a qui pro quo-urilor hazlii, menite să conducă faptele către reeditarea farsei „păcălitorului păcălit“. „Tragică“, însă, fiindcă orologeria perfectă a intrigii face să lunece această întreagă lume nepăsătoare spre inevitabila catastrofă finală. Până și cuplul comic ancilar e antrenat în ea. Fiorelo și Fiorela se acuză reciproc de infidelitate, proiectul marital, cu stabilirea lor gospodărească, în satul natal, cade, și cei doi iubiți își întorc mânioși spatele unul altuia. Sfârșitul funest nu e o surpriză; îl presimțim din capul locului, într-un soi de convergență simbolică și fatală, care conduce toate firele acțiunii către sumbrul Fernando, poreclit și Don Morte. Echipajul lui întunecat, sugerând un car funebru, se află mereu afară, așteptându-și prada; de el nu scapă nimeni, e sentimentul copleșitor, cu care piesa, mai curând un „Trauer spiel“ baroc, decât o tragedie clasică, reușește să ne înfioare. Moartea câștigă toate rămășagurile!

Camil Petrescu găsea că Radu Stanca e foarte bun ca scriitor, în *Dona Juana*, dar dramatismul piesei suferă din cauza frumuseților ei literare.<sup>40</sup> Această „comedie tragică“ e, totuși, mai solid construită decât *Act venețian*, unde autorul a simțit nevoia unui adaos la prima versiune. Felix Aderca socotea, pe bună dreptate, că *Dona Juana* se impune îndeosebi prin forța dramatică, stilul nefiind, după el, partea tare a piesei<sup>41</sup>. I. Ne-

<sup>40</sup> I. Negoitescu către Radu Stanca, Buc., 30 mai, 1947, *ibid*.

<sup>41</sup> I. Negoitescu, *ibid*.

goișescu, la rândul lui, admira eleganța construcției, „nod rotunjit cu pricepere desăvârșită”. „Totul — îi scria încântat lui Radu Stanca, după o recitare a textului, — se întâmplă ca într-o fugă de Bach, cu o exactitate simplă și elocventă.”<sup>42</sup>

Ideea lui Don Juan feminin nu e exclus ca să i-o fi dat autorului, bun cunoscător al dramaturgiei germane, Lulu, din *Cutia Pandorei* de Wedekind. Înălțarea însă deasupra instinctelor, exercițiul seducției cu artă rece, situează personajul, „o minune de gheață”,<sup>43</sup> la antipodul figurilor teatrului naturalist și expressionist. Prin piesă trece un suflu mitic; protagoniștii se simt atrași reciproc de o putere ideală, care tinde parcă să reîntregească androginul platonician: „Ne dorim poate de la începutul lumii, de când ființa noastră unică s-a rupt în două” — spune Don Juan. E enunțată totodată înrudirea intimă a iubirii cu stingerea existenței, teză romantică, pe care o auzim în final din gura lui Don Fernando: „Căci dragostea, Dona Juana, conchide sepulcral el — este sora mea, sora lui Don Morte, nu sora vieții, așa cum credeai tu (...). În curând va începe ora neagră, ora nălucirilor de beznă. Peste umerii goi ai zilei va cădea, în curând, lințoliul fără de sfârșit al nemișcării, Dona Juana și Don Juan — nefericiților amanți — noapte bună!”<sup>44</sup>

Tragismul discret, infiltrându-se în interstițiile vieții cu grație coregrafică, aburul melancolic amintesc teatrul de tușeuri fine și făpturi vapoase al lui Hofmannsthal, autor pe care Radu Stanca l-a frecventat<sup>45</sup>.

La *Dona Juana* a ajuns după o eboșă. E „dramoleta florentină într-un act”, *Madona cu zâmbetul*. Personajul principal,

<sup>42</sup> I. Negoîtescu către Radu Stanca, Cluj, 17 sept. 1951, ibid

<sup>43</sup> Radu Stanca: *Dona Juana*, în *Teatru*, Ed. pt. lit. Buc. 1968.

<sup>44</sup> Radu Stanca: *Dona Juana*, op. cit.

<sup>45</sup> Radu Stanca, scrisoare către I. Negoîtescu, Sibiu, 11 iunie, 1949, în *Un roman epistolar*, op. cit. ..., „am revenit la literatură și primul pas l-am făcut cu *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* și cu lectura completă a teatrului lui Hofmannsthal.” Acesta l-a atras și pe I. Negoîtescu, care a tradus, în colaborare cu Ștefan Aug. Doinaș, *Der Tod des Tizian*, Ein humanistisches Fragment, Berlin, 1901 (*Moartea lui Tizian*, în *Moartea unui contabil*, Cartea Românească, Buc. 1972).

aici o femeie irezistibilă, dar concepută mai rudimentar, ca o curtezană, care ține să-și păstreze întâietatea locală pe teren amoros, nu vrea să cedeze pasul alteia. Există și rămășagul fatal, propus eroinei de un bogat și influent Messer Antonio, anticipare a lui Don Fernando, dar fără atributele sale funeste.

Piesa e în general mult mai terestră; o primă versiune purta numele *Atotputernicul sânge*, titlu cu vădită rezonanță naturalistă și accent apăsător pe iraționalitatea afectelor. Și tragismul era căutat în nepotrivirea atracțiilor amoroase, dictate de factori biologici misterioși, ineluctabili. Eroii aleargă unul după altul, sentimentele fiecăruia dintre ei având o țintă diferită. Messer Antonio o iubește pe Madona Lucrezia, dar ea e îndrăgostită nebunește de Pietro Siburi, în timp ce acesta suferă că Dona Constanza l-a alungat și a acceptat să se mărite cu Signor Paolo. Lanțul amoros este asemănător celui din scandaloasa comedie a lui Schnitzler, *Reigen*,<sup>46</sup> dar apare și la Racine (*Andromaque*). Intriga nu funcționează însă, ca în *Dona Juana*, cu o precizie de mecanism bine uns. E nevoie de un personaj supranumerar, Bonzo, idiotul ușor terorizabil grație căruia autorul poate imprima răsturnări dramatice acțiunii, fără prea multă motivație psihologică. Piesa suferă și de o indecizie privitoare la mobilul comportărilor eroinei. E dragostea, ori ambiția de a nu ceda pasul unei rivale?

Dramoleta florentină sfârșește însă foarte frumos. Pe fața Madonei Lucrezia, hotărâtă să se sinucidă, apare un zâmbet tainic și, luminat de el, pictorul Leonardo îi immortalizează chipul.

I. Vartic, comentând teatrul lui Radu Stanca, remarcă în *Ochiul*, „atmosfera de baladă”<sup>47</sup>. Ea există și în *Hora Domnițelor*. Dar pe când aceasta din urmă are o intrigă dramatică firavă și trăiește doar prin simbolistica dansului neîntrerupt al fecioarelor pe locul unde zace îngropat aurul tatălui lor (fetele sunt flăcări vii care joacă, după credința populară, deasupra

<sup>46</sup> Arthur Schnitzler: *Reigen*, în Arthur Schnitzler: *Das dramatische Werk*, Bd. 2, Fischer TBV, Frankfurt, 1987.

<sup>47</sup> I. Vartic: *Radu Stanca* (poezie și teatru), în col. *Contemporanul nostru*, ed. Albatros, Buc. 1978.

comorilor; Vestale autohtone, copilele apără cu o puritate trupească neîntinată păstrarea unei rânduiei neclintite, străvechi și, printr-înșa, intangibilitatea aurului voievodal, râvnit de aventurieri străini.) Ochiul e o piesă veritabilă. Acțiunea cunoaște o mare încordare; Bogdan ascunde sub o cârpă neagră orbita sa dreaptă vidă, lăsând să se creadă că poartă doliu pentru pierderea bătăliei cu leșii. Boierii îi smulg fâgăduiala de a renunța la năframa cernită, dezvelindu-și obrazul, atunci când o va aduce în fața altarului pe Domnița Ruxanda, așa cum a hotărât. Bogdan speră să găsească între timp ochiul. Există așadar un termen fatidic și apropierea lui ridică temperatura piesei cu fiecare scenă. Ochiul apare în orbita unui nobil polon, sosit ca sol la Curte și-i aduce acestuia îndată dragostea Ruxandei. Ros de gelozie și sub presiunea ceasului în care va trebui să-și îndeplinească legământul, Bogdan acceptă o soluție criminală; rivalul său e ucis, i se scoate ochiul și el își reia locul sub arca domnitorului. Dar dezvelit, trădează ceea ce a văzut, lașul omor, și Ruxanda, care-l descifrează în privirea lui Bogdan, soarbe otravă dintr-un inel și se prăbușește moartă la picioarele mirelui.

Eroul închipuie o figură realmente tragică. Nu neapărat ticălos, dar slab, chinuit de ambiții infinit mai mari decât puterile lui puține (visează să refacă Imperiul Bizantin și să urce pe tronul Comnenilor), cu o voință prinsă într-o rețea magică a cărei urzeală i se refuză priceperii, Bogdan caută mereu sprijin supranatural și, rău sfătuit, ajunge să săvârșească fapte infame. E un „Midas infernal“, spune nimerit despre el I. Vartic<sup>48</sup>. Personajul încearcă întâi, fără succes, să reziste îndemnurilor criminale, iar la sfârșit, constatându-le efectul, are o izbucnire de revoltă împotriva organului vrăjit: „Ochi blestemat! Ochi blestemat! Am să te smulg din căuș și-am să te zdrobesc în picioare“<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> I. Vartic: *ibid.*

<sup>49</sup> Radu Stanca: *Ochiul, în Teatru, op. cit.*

Tragismul rezultă, în cazul lui Bogdan, din neputința sa de a lua hotărâri proprii. Eroul apare ca victima unei voințe tainice care-l subjugă și-i poruncește ce să facă. Imperativul acesta demonic împrumută vocea sfetnicului rău, asasinul Pârveu, sau i se adresează domnitorului prin intermediul însuși inconștientului său. Desfășurarea piesei lasă o impresie de coșmar. Totul se petrece ca într-un vis urât. De aceea autorul a numit *Ochiul*, o „fantasmă tragică“. În final apare chiar o fantomă. E o fecioară îndoliată, cu inima sângerândă, închipuind Moldova și privindu-l muștrător pe erou. Poate că Radu Stanca a urmărit să facă și o aluzie, atunci, în 1945, la rana încă vie a țării, cu teritoriul răsăritean rămas ciuntit<sup>50</sup>.

I. Negoieșcu îl sfătuia pe dramaturg să elimine orice explicație „realistă feerică“, privind modul cum căpitanul Stanislas a obținut „ochiul“ și să lase lucrurile în simbolistică pură. (Cluj, 4 noiembrie 1951)<sup>51</sup>. Radu Stanca îi răspundea că, recitind piesa, a scos singur pasajele respective. De asemenea, a suprimat și pe toate acelea în care se expune originea „strămoșească“ a ochiului<sup>52</sup>. Textul publicat le păstrează însă, nu spre folosul lui. Operă dramatică bine construită, *Ochiul* se putea dispensa fără pagubă de asemenea accente ne-euphorioniste și să lase pe spectator să facă în chip independent asociațiile care i-ar fi venit în minte. Acțiunea vorbește aici de la sine și nu mai are nevoie de raisonneur-ul adus în persoana călugărului din *Hora Domnițelor* să lămurească sensul simbolic al piesei.

Un mecanism dramatic, iarăși excelent articulat, posedă și *Ostaticul*. Aici se înfruntă reprezentanții a două neamuri vrăjmașe ereditare, fiindcă regii lor duc război din moși-strămoși unul împotriva celuilalt. Numele, Buer și Dropix, Kledomede, Abatirs, Glad sugerează o etnie dacică. Epoca e îndepărtată și, după apucăturile personajelor, barbară. Buer asediază de lungă

<sup>50</sup> Radu Stanca: ibid.

<sup>51</sup> I. Negoieșcu către Radu Stanca, Cluj, 4 noiembrie 1951, în *Un roman epistolar*, op. cit.

<sup>52</sup> Radu Stanca, scrisoare către I. Negoieșcu, 15 noiembrie 1951, ibid.

vreme cetatea lui Dropix. Întâmplarea face să-i cadă în mână unicul fecior al inamicului său de moarte. Buer trimite regelui Dropix vorbă că-l va executa el însuși pe Abatirs, a doua zi, la apusul soarelui, dar e dispus să cruțe viața ostaticului, cu condiția ca să-i fie predată cetatea. Solul se întoarce însă cu un refuz categoric. Convins că Abatirs a fost ucis, Dropix hotărăște să atace prin surpriză pe asediatori. Dar mai înainte, fiul lui Buer, tânărul războinic Kledomede, curios să afle cum arată prinsul de același rang cu el, îi face o vizită secretă în temnița unde își aștepta execuția. Cucerit de frumusețea și nevinovăția lui Abatirs (efeb grațios, înclinat spre artă și poezie), deschide ușa celulei prizonierului și-l îndeamnă să fugă. Dar în copilul înspăimântat, la început, și care cerea plângând să nu fie ucis, se trezește fiul de rege. Abatirs refuză salvarea pe o asemenea cale rușinoasă și preferă moartea decât fuga. Cei doi tineri se împrietenesc și fac legământul să rămână veșnic împreună.

Când Buer descoperă trădarea și, furios, ridică spada asupra lui Kledomede, Abatirs îl acoperă cu pieptul său. Între timp, atacul neașteptat întreprins de Dropix izbândește și răstoarnă situația. Kledomede e prins de oștenii regelui inamic și adus în fața acestuia. Dropix îl omoară, ca să-și răzbune feciorul de a cărui pieire continuă să fie convins. Abatirs apare, dar aflând ce s-a întâmplat, își respectă făgăduiala de a rămâne mereu împreună cu Kledomede și se sinucide pe cadavrul lui. E încă o tragedie reușită a dramaturgului sibian. Negoïtescu o caracterizează perfect: „Dacă am rânduit imediat pe cei doi înflăcărați eroi într-o serie ce vine din antichitate, de la Ahile-Patroclu, Oreste-Pilade, Eurial-Nisus (în *Eneida*), Harmodios-Aristogei-ton (*Războiul peloponeziac*), atmosfera piesei tale îmi pare integrabilă într-un fel de amestec Schiller-Hebbel, de la primul idealitatea, de la al doilea tipul dramatic. Erotismul junilor tragici e schillerian numai în idealitate, tipologia fiind romantic-fantezistă, muzicală, ca în Hebbel. Dacă aspectul moral e asemănător figurilor lui Schiller, psihologia e romantică, parfum și vis, invenție, plâsmuire ne-istorică (la Hebbel toată dialecti-

ca sa se salvează în jocul pur literar, în muzica imaginației sale).“ (Cluj, 25 decembrie 1951)<sup>53</sup>.

Într-adevăr, o feroare a prieteniei conferă patos acestei piese care îndrăznește să opună viziunii „negre“ asupra naturii omului, din teatrul vremii (Beckett, Brecht, Dürrenmatt, Ionesco, Frisch) idealitatea eroilor epocii *Sturm und Drang*. Fidelitatea neștirbită în amicitie trimite direct la cunoscuta baladă a lui Schiller, *Die Bürgschaft* (Zălogul)<sup>54</sup>. Dar dacă acolo noblețea sentimentelor mișca inima tiranului Syracusei, aici nu reușește să înlănțuească nicidecum sufletul regilor barbari și consecințele sunt fioroase. Ura oarbă și neîmpăcată rămâne stăpână pe comportări și floarea albă a prieteniei sfârșește înecat în sânge. Tragismul e racinian, imanent, rezultatul inflexibilității caracterelor, stăpânite integral de un sentiment, dușmănia neîmpăcată, în cazurile Buer și Dropix, afecțiunea și fidelitatea absolută, la Abatirs și Kledomede. Soarta nu intervine decât sub forma hazardului care face ca părintele prințului ostatic să nu afle că acesta a rămas în viață, și a fost salvat tocmai de fiul regelui inamic.

În piesă sunt izbitoare și „simetriile“ evidențiate de I. Negoïtescu drept caracteristice dramaturgiei lui Radu Stanca și clasicismului ei. Moral și în ordine socială, Buer și Dropix sunt figuri echivalente. Amândoi au fii unici. La începutul tragediei, unul dintre ei, Abatirs, e sortit morții. Apoi, în aceeași situație se află al doilea tânăr, Kledomede. I. Negoïtescu exemplifica și stilistic simetria aceasta în replicile cu o concentrare, aforistică, iarăși clasică: „O luptă o poți începe oricând, dar nu o sfârșești decât atunci când se poate.“; „Decât să-ți frângi inima, mai bine-ți rupi mâna.“; „Norocul unuia nu e decât cealaltă față a nenorocului celuilalt“ etc.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> I. Negoïtescu către Radu Stanca, ibid.

<sup>54</sup> Friedrich von Schiller: *Die Bürgschaft* (1798), în *Sämtliche Werke*, op. cit.

<sup>55</sup> I. Negoïtescu: *Radu Stanca și simetriile*, în *Lampa lui Aladin*, op. cit.



Adevărat că o linie romantică, grațioasă, fantezistă trece prin această piesă de asprimi războinice. Kledomede poartă o floare albă la cingătoare; după întâlnirea cu Abatirs, flăcăul viteaz care călărea falnic armăsari spumegoși, descoperă farmecul înjghebărilor delicate ale naturii și se melancolizează. Amiciția celor doi degajă un vag parfum erotic; limbajul lor se umple, la rândul său, de suavități și capătă pronunțate inflexiuni lirice: „Am vrut să aflu în ochii lui Abatirs lava fumegândă a urii ce se cuvenea să i-o port, și n-am găsit decât un râu înlăcrămat și frumos“. — spune Kledomede.<sup>56</sup> „De n-ar fi fost războinicul acela și de nu m-ar fi privit așa cum m-a privit, poate și-acum plângeam asemeni unui băiețandru neputincios... Dar a fost el, cu privirea lui ciudată, în care se amesteca ura cu mila, dușmănia cu dragostea, viața cu moartea — și-n mine s-a stârnit sămânța noului meu chip — monologhează Abatirs.<sup>57</sup>

Ideea unui tragic nou, al lucidității, unde rolul destinului îl preia conștiința de sine, și eroul „alege“ deliberat situația primejdioasă, fiindcă înțelege să acționeze conform cu ce-i dictează rațiunea și nu voința zeilor, Radu Stanca a urmărit-o cel mai consecvent în *Oedip salvat*. Însoțit de fiica sa, Antigona, nefericitul rege teban se îndreaptă către Kolonos, nădăduind să-și găsească acolo liniștea, așa cum îi prezisese oracolul. Dar rătăcește drumul și e cuprins de disperare, fiindcă, în pustietatea din jur, nu există șanse să apară cineva pe care să-l poată întreba ce direcție să ia. Antigona îi sugerează să ceară ajutor zeilor. Dar, mândros pe ei, Oedip nu vrea. Până la urmă se lasă înduplecat, le adresează ruga și îndată apare oracolul. El îi vestește că, pentru a ajunge la Kolonos, trebuie să omoare întâi un călător care merge spre Teba. Pe acesta, cu numele de Eumet, îl descoperă Antigona, când, obosit, Oedip doarme. Străinul a pierdut și el drumul, iar oracolul i-a prezis și lui că-și va atinge ținta, numai după ce va ucide un om care vine din Teba și călătorește către Kolonos.

<sup>56</sup> Radu Stanca: *Ostatecul*, op. cit.

<sup>57</sup> Radu Stanca: *ibid*.

O simetrie absurdă și perversă mână ambele personaje să urmărească fiecare suprimarea celuilalt. Oedip însă nu vrea să mai aibă încă o crimă pe conștiință; refuză să dea curs recomandării oracolului și doar insistențele disperate ale Antigonei îl determină să ia în mână pumnalul destinat asasinării lui Eumet care se pregătește, la rândul său, să-i ofere de băut apă dintr-un ulcior otrăvit. În pragul deznodământului sinistru, apare totuși o soluție salvatoare: Aflând că necunoscutul vine din Kolonos și e de ajuns să meargă pe urmele lui, ca să ajungă acolo, Oedip aruncă arma ucigașă. Eumet sparge ulciorul cu apă otrăvită. Hotărârea fioroasă a oracolului nu e îndeplinită și fiecare pornește spre destinația lui, „salvat“ de sub imperiul ursitei scelerate. Oracolul se arată iar și explică spectatorilor că în oameni există două părți, una sumbră, înfricoșată, supusă fatalității și alta clară, prometeică, liberă. Cu alte cuvinte, predestinată e doar existența instinctuală, roabă impulsurilor pasionale și spaimei, cea luminată de rațiune, răzvrătită împotriva arbitrariului în ordinea lumii, găsește calea libertății. Suntem foarte aproape de *L'Homme révolté* al lui Camus,<sup>58</sup> dacă nu chiar, într-un plan „progresist“, „antifatalist“, cum am menționat.

Soluția aceasta e însă incompatibilă cu tragedia, unde „catastrofa“ trebuie să survină neapărat — remarcă Doinaș<sup>59</sup>, citându-l pe Max Scheler, care vorbește de o „Richtung auf Vernichtung eines positiven Wertes“, „durch Träger irgendwelcher niedrigerer oder gleicher positiver Werte niemals aber höherer Werte“<sup>60</sup>. *Oedip salvat* cuprinde așadar, în chiar titlul piesei, o „contradicție în adjecto“. Finalul tragediei l-a nemulțumit și pe Negoïtescu. Acesta criticase piesa la citirea ei în

<sup>58</sup> Albert Camus: *L'Homme révolté*, (1951), Bibl. de la Pléiade, *Essais*, Gallimard, Paris, 1965.

<sup>59</sup> Ștefan Aug. Doinaș: *Tragic și demonic*, op. cit.

<sup>60</sup> Max Scheler: *Zum Phaenomen des Tragischen*, în *Vom Umsturz der Werte*, Leipzig, 1923, apud Ștefan Aug. Doinaș. Ideile lui Albert Camus au cunoscut o mare răspândire în România, îndată după război, când publicația *Écrits de France* a reprodus numeroase texte eseistice de el.

cenaclu; trei ani mai târziu, recitind-o, ridică din nou obiecțiile de atunci, subliniindu-le: „Tu ai căzut într-o greșeală asemănătoare celei a lui Schiller în *Die Braut von Messina* —îi scrie lui Radu Stanca. El înlocuia destinul cu hazardul. Iar tu dai destinului o notă de arbitrar ce înlocuiește fatalitatea (cu tot ce are întunecat și misterios cuvântul) cu jocul. Piere astfel tocmai acea ordine enigmatică tănuită în dezordinea absurdului. Piere *sensul* și de fapt pieri tragicul. Destinul decade la o farsă perversă și încetează de a fi o *Lipsă de sens a lumii* (care e sensul acestei lipse?), o imoralitate, un Rău fundamental, metafizic, împlântat în ordinea universală”<sup>61</sup>.

Negoîtescu vine și cu sugestii de îndreptare a erorii: „Cred că cererea zeilor ca Oedip să „ucidă un om“ nu trebuie să pară atât de arbitrară, ci să fie undeva motivată. Oedip să acționeze ca unealtă aleasă de zei pentru a pedepsi „vina tragică“ a unui om anumit, Eumet”<sup>62</sup>. În continuare, Negoîtescu propune o corectare a finalului, printr-un imbroglio care să provoace moartea eroului, chiar dacă el își depășise destinul, învingându-l. Formal însă, soarta se împlinește, totuși.

Mai fericită e aplicarea ideii de luciditate tragică în *Rege, Preot și Profet*. De astă dată, două dintre personaje își asumă conștient rostul lor în lume, dar finalul catastrofic nu e evitat, chiar dacă mânia divină suferă o îmblânzire prin dibăcia Preotului. (El a obținut ca regele să transforme casa desfrâului în biserică și a salvat-o astfel de la nimicirea împreună cu toți aceia care o frecventau). De vreme ce și-a făcut datoria și a scos lucrurile din făgașul lor malefic, dându-le o direcție nouă conformă poruncilor lui Dumnezeu, Profetul acceptă senin să fie considerat drept impostor și ucis cu pietre, fiindcă blestemul său nu s-a împlinit. Tragică, în ultimă instanță, e și soarta Preotului. Acesta slujește la rândul său voința Domnului, dar mediind între ea și puterea lumească, exersată de rege. Tragis-

<sup>61</sup> I. Negoîtescu către Radu Stanca, Cluj, 7 oct. 1951, în *Un roman epistolar*, op. cit.

<sup>62</sup> I. Negoîtescu către Radu Stanca, ibid.

mul comportării Preotului rezidă în faptul că el trebuie să acționeze contrar sentimentelor sale intime, profunde, din rațiuni practice. Îl admiră sincer pe Profet, se prosternă la picioarele lui, cu convingerea că va veni o vreme când numele bărbatului prin care vorbește mânia divină are să fie slăvit în vecii vecilor. Făgăduiește să ducă mai departe învățătura propovăduită de trimisul dumnezeiesc. Dar ca să poată face aceasta, e nevoit să reclame chiar dânsul lapidarea lui. Logica interioară a personajului anticipează dialectica tragică sartriană din *Les mains sales*<sup>63</sup>. Ideea conflictului între Preot și Profet a luat-o însă probabil de la Blaga (*Zamolxe*), dându-i o complicare existențialistă, modernă.

Vocația manifestă pentru tragedie nu l-a împiedicat pe Radu Stanca să scrie și o comedie foarte izbutită, *Critis* sau *Gâlceava zeilor*. Ea găsește în rivalitățile din Olimp și slăbiciunile nemuritorilor, situații care au darul să înveselească spectatorii. Escapadele amoroase ale lui Zeus, gelozia Herei, antipatia nutrită de Pallas Athena la adresa Aphroditei, gustul patronului poezilor, Phebus, pentru intrigi, talentul cu care inventivul Hermes se pricepe să dreagă lucrurile furnizează materia piesei, unde alegerea unei pământene drept „frumoasa frumoaselor“ stârnește o gravă discordie printre nemuritori.

Comedia, scrisă alert, e plină de haz, niciodată trivial, chiar atunci când, pe parcursul acțiunii, se ivesc adesea situații echi-voce. Așa de pildă, Hera, descoperind o nouă aventură a lui Zeus, hotărăște să-l înșele, la rândul ei, cu Phebus, care-i face o veche curte asiduă. Dar când se pune problema să dea curs declarațiilor sale amoroase, galantul zeu intră în panică, prima doamnă a Olimpului nefiind deloc o persoană feminină pe gustul său. Mai cu seamă figura lui Apollon, care se distrează băgând mereu zăzanie între zei, din pură plăcere artistică și e repede cuprins de teamă, cum lucrurile iau o turnură serioasă, apelând la Hermes să le repare, îi reușește dramaturgului. Personajul manifestă o iresponsabilitate simpatică de artist și ea

---

<sup>63</sup> Jean Paul Sartre: *Les mains sales*, Gallimard, Paris, 1948.

imprimă o vervă lucidă și amuzantă acțiunii; viziunea acestui conducător neserios al carului solar e originală, permite autorului o ingenioasă punere în abis, la sfârșit: din cauza gâlcevii zeilor, astrul zilei a întârziat să iasă pe bolta cerului, ceea ce va face să se scrie o comedie, în care Hermes are să dețină un loc important, îi dă asigurări „postmoderne“ Phebus, vesel că a scăpat de Hera.

### 3. O tragedie de Ștefan Aug. Doinaș

O astfel de curioasă denunțare a ficțiunii ca atare, intervine surprinzător pentru data respectivă și în tragedia lui Ștefan Aug. Doinaș, *Brutus și fiii săi*<sup>64</sup>, din 1953. Scrisă pe când, retras în Munții Apuseni, poetul se simțea constrâns să reflecteze mai ales la problemele politice, din cauza exilului intern, care-i fusese impus, piesa are ca obiect frământările romanilor, după alungarea Tarquinilor și instaurarea republicii. Acțiunea respectă datele furnizate de Tit Liviu (*Ab urbe condita*) și prezintă eșecul unui complot regalist urmărind restabilirea monarhiei. În pedepsirea uneltitorilor, rolul principal îi revine consulului Iunius Brutus, reputat pentru asprimea sa sufletească și intransigența republicană, deși descindea el însuși din Tarquini. Personajul nu se dă, prin urmare, îndărăt, oricâte îndemnuri la clemență aude, să poruncească biciuirea și decapitarea propriilor săi fii, Titus și Quintus, doi adolescenți neștiutori, amestecați în complot. Confruntarea între regaliști și republicani dă prilej autorului să producă argumentele lor sub forma unor replici aforistice, lapidare, care conferă o noblețe clasică piesei: „Postul de călău e ocupat, Aquilus, nu-ți mai rămâne decât acela de victimă.“; „Un singur despotism mă face să mă cutremur: despotismul ideii.“; „Roma e congestionată: puțină vărsare de sânge îi va face bine“<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Ștefan Aug. Doinaș: *Brutus și fiii săi*, op. cit. Tragedia a fost scrisă în anii exilului voluntar al poetului. În 1953 era gata, întrucât I. Negoiteșcu îi comunică lui Radu Stanca primirea ei spre lectură.

<sup>65</sup> Ștefan Aug. Doinaș: *ibid.*