

*Nu cunosc, în lirica noastră, un alt poet care să fi avut sentimentul Destinului, mai puternic decât Radu Stanca. Ce dureros sună încă în urechile mele câteva versuri ale poetului german Hermann Conradi, mort la 38 de ani, versuri pe care — prin 1943 — Radu Stanca le spunea pe străzile Sibiului :*

Ich weiß — ich weiß: nur wie ein Meteor,  
Der flammend kam, jach sich in Nacht verlor,  
Werd ich durch unsre Dichtung streifen!<sup>1</sup>

*Recitîndu-le, într-o vreme cînd strălucea de vitalitate și optimism, tînărul meu prieten împrumută, prin cultură, o mască tragică — aceea pe care avea s-o poarte el însuși. Un vag presimț care nouă, prietenilor lui, ne era cu totul străin, îi dicta, încă în plină tinerețe, tonul și gesticulația omului care s-a întîlnit cu Destinul, care-i citește zi de zi semnele — invizibile celorlalți — înscrise în propria-i făptură. În Decembrie 1962, înainte de a fi împlinit 43 de ani, Radu Stanca (născut în pri-*

<sup>1</sup> Eu știu — eu știu : doar ca un meteor, / Sosind aprins.  
prin noaptea trecător, / Voi trece eu prin poezia noastră !

măvara lui 1920) avea să lase altora grija de a descifra în textele sale această inexorabilă progresie a Moirei.

Moartea și Iubirea — iată cele două fețe sub care se prezintă Destinul fără chip, în cadrul unei opere în care exegeții au pus în lumină mai ales jocul nenumăratelor măști sub care i-a plăcut poetului să se ascundă. Să se ascundă? Mai curînd, poate, să se reveleze, cu acea artă histrionică, proprie oricărui autentic om de teatru, care ne face să nu deosebim figura de zăbranic, sinceritatea de artificiu, risul de lacrimă.

Intruchipîndu-se în multiple personaje — Corydon, Buffalo Bill, trubadurul mincinos sau studentul alchimist, Arhimede sau soldatul spartan — Radu Stanca s-a întîlnit, mereu și iarăși, cu aceleași două ipostaze ale Destinului: cu Moartea și Iubirea. Iată, de pildă, femeia iubită („Doti“), sub imaginea căreia i se arată inevitabila soartă, spunîndu-i:

Streinule, intrat aici hojește!  
Hoinarule căzut în mreaja mea!  
Ia-mi palma desfăcută și citește:  
Nu soarta mea e-n ea, ci soarta ta!

Sub aparența unei lovituri la drumul mare, căpetenia bandiților realizează, de fapt, o aventură metafizică, jefuirea Timpului:

Căci dacă punem mîna pe el și pe comoară,  
Ne-am pricopsit, prieteni, cum nu ne-am așteptat,  
Și, dacă punem mîna pe el, în astă seară,  
Am dat o lovitură cum încă nu s-a dat!

(„BUFFALO BILL“)

O legătură de nedesfăcut unește Moartea și Iubirea, căci unitatea lor e una din formele Destinului, așa cum i se prezintă Ioanei d'Arc pe rug, pentru care martiriul înseamnă revelația unei netrăite iubiri, realizabilă abia în clipa din urmă:

Vai mie — păcătoasa! plîng acum  
Și-mi pare rău că mor cînd, fermecată,  
Cu flăcărilor albe mă cunun  
Și, fără remușcări, mă las mușcată.

(„LAMENTAȚIA IOANEI D'ARC PE RUG“)

Toate dubletele care se pot constitui de-a lungul unei existențe umane, deopotrivă deschisă experienței concrete și celei imaginare — ziua și noaptea, veacul și clipa, fapta și gîndul, spusa și scrisul, noul și vechiul, timpul și spațiul etc. — toate se pot rezuma în dubletul Moarte-Iubire ca-n suprema lor realizare:

Și-n toată marea învolburare  
Desfășurată la întîmplare,  
Doar două vămi își fixează partea:  
Uneori viața, uneori moartea.

(„UNEORI ZIUA, UNEORI NOAPTEA“)

Astfel, Destinul este pentru Radu Stanca întotdeauna o unitate antinomică: concretul unei existențe care, în timp, topește contrariile, pe măsură ce le obligă să se manifeste ca două vîpăi opuse care-l mistuie cu aceeași cruzime.

Interesant este că această poezie, în care mișună figuri istorice sau mitologice, că acest lirism care se ex-

primă de obicei prin intermediul unui personaj, că această confesiune care se mulează mereu pe schema dată, ideală a unor situații tipice, nu ne lasă deloc impresia de livresc, de artificial; dimpotrivă: permit să se întrevadă, prin urzeala epică, dincolo de gesturile sau declarațiile diferiților eroi lirici, o singură voce, o singură ființă, o singură experiență, consumată pînă la cenușă — aceea a poetului însuși. Ca și Emil Botta — un alt creator care conjugă experiența teatrală cu cea poetică — Radu Stanca nu poate să fie sincer decît prin gura unor personaje, nu poate să se mărturisească decît jucînd un rol, nu-și poate găsi demnitatea decît înălțîndu-se pe coturn și împrumutînd o mască. De ce? Pentru că Destinul său unic este exemplar tocmai prin participare la un Destin ideal, întruchipat divers de-a lungul istoriei și artei: și anume, de fiecare dată cînd omul s-a întîlnit cu Moartea și cu Iubirea, de fiecare dată cînd o viață n-a fost simplă curgere a timpului, ci direcție — împlinită — a unui Destin. Fără îndoială, o „aură tragică“ stăruie asupra tuturor acestor „măști“ ale poetului: este strălucirea funebră care l-a însoțit mereu în viață, devenită acum un lamento specific, de neconfundat în lirica noastră modernă.

Există un adevărat „fenomen original“ al liricii lui Radu Stanca, un nucleu formativ care rezidă în situația poetică, noțiune care ține nu atît de Estetică, ci mai mult de Poetică. „Dați-mi un conflict real — avea obiceiul să zică Radu Stanca — și vă scriu o piesă de teatru!“ Situația poetică nu este altceva decît un nucleu conflictual, mutat din sfera artei dramatice pe teritoriul

poeziei. Așa cum scriam cîndva, situația poetică constituie un nucleu epic potențial, punerea în pagină a unor date care, dezvoltate, duc la un tip de poezie în care liricul, epicul și dramaticul coexistă deopotrivă. Întreaga teorie a baladescului, pe care Radu Stanca a formulat-o pentru prima dată în cultura noastră în 1945, este doar urmărirea, pînă la ultimele consecințe, a elementelor conținute în situația poetică: simburile unei acțiuni epice, încă în stare latentă, dar suferind ulterioare dezvoltări; mișcarea, jocul și conflictul unor personaje dramatice prin intermediul cărora se exprimă însuși poetul; și, în fine, conținutul afectiv liric al confesiunii acestor personaje. În funcție de dozajul acestor elemente, Radu Stanca va distinge trei subcategorii ale baladescului: lamentația, legenda și balada propriu zisă; fiecare din ele reprezintă o formă de poezie complexă (îmbinare a datelor lirice, epice și dramatice), construită (desfășurarea baladescă se supune unor reguli neformulate, dar implicite, pe care fiecare inteligentă creatoare le elaborează pentru sine) și plină de semnificații (rezolvarea însăși a conflictului, conținutul replicilor schimbate, elementele de descriere etc. — toate acestea degajează o serie de tilcuri, aproape niciodată exprimate direct). Minat de demonul teatralității, Radu Stanca face din propriile sale poezii baladești o lume fascinantă a scenei lirice: descrierile sale sunt, de fapt, decoruri pe fundalul cărora se profilează situația poetică; prezentarea personajelor se transformă într-o savantă costumație menită să le sugereze caracterele; gesticația acestor eroi implică o reală mișcare scenică

revelatoare pentru destinul lor; melosul narațiunii însăși asigură un fel de partitură muzicală ce însoțește tot timpul acțiunea, subliniindu-i prin diverse procedee de frazare momentele-cheie. Toate poeziile majore ale lui Radu Stanca, poezii de confesiune patetică, sunt de fapt situații poetice, alese sau construite cu grijă, cu luciditate, cărora forța lirică a mărturisirii le dizolvă osatura rațională: un ospăț (pentru a ne oferi metafora globală a vieții, în „Symposion“), o expediție navală (pentru a sugera urcușul spre izvoare, înaintarea spre moarte sau mister, în „Expediție“), o intrare în oraș (pentru a cînta atmosfera istoric-consumată a Sibiului, în „Nocturnă“), o confruntare între savant și ostaș (pentru a face elogiul ideii pure, în „Arhimede și soldatul“), moartea unui erou în pragul biruinței (pentru a imagina tragismul istoriei, în „Un cneaz valah la porțile Sibiului“), o experiență de alchimie (pentru a ne sugera jertfa necesară împlinirii oricărui ideal, în „Baladă studentescă“), un atac banditesc (pentru a descrie o experiență metafizică în „Buffalo Bill“), o execuție (pentru a recupera dimensiunea umană a unei figuri legendare, în „Lamentația Ioanei d'Arc pe rug“) etc.

Această fabuloasă capacitate de a inventa situații poetice (îmi aduc aminte că, în amicala noastră emulație, Radu îmi servea adesea niște așa-zise „versuri date“ — fruct genuin al inspirației de moment — propunîndu-mi să le dezvoltăm amîndoi, paralel; ori, aceste versuri implicau clar niște situații poetice, ca de pildă: Urcăm spre moarte ca spre izvoarele Nilului, sau: Eu sunt un zeu bătrîn cu două fețe — versuri pe care, în-

tr-adevăr, le-am „tratată“ amîndoi, în poezii diferite) era hrănită, la el, de o cultură poetică extrem de bogată, precum și de o pregătire estetică-filozofică în stare să opereze, cu finețe și pătrundere, în planul afirmațiilor teoretice. Așa cum scriam și altădată, totul arată că „Radu Stanca era un adevărat trubadur, chiar dacă preferințele sale nu coborau — în timp — decît pînă la Goethe (pentru teoria baladei) și, încă și mai puțin, pînă la Bories von Münchhausen (pentru practica ei). Dar asta nu înseamnă că nu-i cunoștea pe trubadurii și truverii provensali, ca și pe Minnesängerii germani. M-am gîndit nu numai o dată în ce măsură o comparație între lirica baladescă a lui Radu Stanca și aceea a poezilor francezi și germani din secolele XI, XII și XIII ar putea fi revelatoare: e vorba de tonul trubaduresc și manierele cavalești în care e cîntată iubita, de preferința lui pentru acea formă a baladescului pe care a numit-o lamentație, de desfășurarea narativă a unora din poeziile sale — elemente care trimit la genurile aube, planh, sirventes și romance, cultivate de provenșali, sau la genurile Lied, Leich etc., în care s-au exercitat germanii. De cele mai multe ori, cîntecul de dragoste al lui Radu Stanca e un fel de omagiu de tip cavaleresc german (Dienst) și e realizat cu ajutorul unei recuzite medieval-romantice specifice (chiar dacă ia o desfășurare barocă); unele din baladele sale amintesc de poezii vagabonzi, de «călugării» «goliarzi» care, în latină sau în germana începuturilor lirice, celebrău cele trei W: Wein, Weib, Würfel (vinul, femeile și zarurile) și ale căror teme vor fi reluate în perioada primelor

cîntece studențești germanice. Atîta doar că, la Radu Stanca, acest Ev Mediu de curtoazie cavalearească se învâluiuie în atmosfera de mister laic a alchimiştilor. Numele pe care prietenul meu le pronunța, din cînd în cînd, erau cele ale lui Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach (sec. XII—XIII) și al mai tardivului Angelus Silesius (sec. XVII)

Spiritul și maniera acestui gen baladesc erau complicate, la Radu Stanca, de o artă poetică în care accentul cădea pe elaborarea conștiință, pe rigoarea acceptată a unei construcții în verb a spiritului, pe conștiința clară că esteticul trebuie însoțit de alte valori pentru ca opera să capete o adevărată adîncime și complexiune axiologică" (Cf. „Radu Stanca și spiritul baladesc“ în volumul Poezie și modă poetică, 1972).

Rămîne, desigur, o întrebare legitimă: mai poate să reprezinte, astăzi, balada o formă viabilă de lirism? Radu Stanca a demonstrat cu prisosință că da. Preluînd o formă tradițională a Poeticii, el nu a rămas prizonier al uscăciunii și răcelii tradiției. Meritul lui este acela de a fi rămas fidel unui principiu poetic, adevărat de veacuri — acela că lirismul e o substanță, că producerea lui implică o disciplină a spiritului, că poeticul răsfrînge o ordine interioară a artistului creator, că el reprezintă o mirifică oglindă — plină de tilcuri — a cosmosului. Adeziunea la atare reguli se leagă de refuzul de plano al unei simple secreții lirice fortuite și necontrolate, a acelei transpirații afective care ar vrea să ia locul unei arte elaborate și hrănite cu merinde spirituale. Lui Radu Stanca îi era străină „poematizarea“

haotică și interminabilă, debitul prolix, care ies din gura falsului poet așa cum iese panglica, la bilci, din gîllejul scamatorului. Pe de altă parte, aceste forme tradiționale erau, acum, chemate să cuprindă un conținut plin de viață, legat de timpul nostru și de aspirațiile noastre, chiar dacă personajele invitate să rostească adevărurile poetului erau convocate din lumea legendei, a istoriei sau a culturii. Protest împotriva purismului estetic, pledoarie pentru o artă de echilibru, întemeiată pe principii clasice de ordine și de rigoare, alimentată romantic de adevărurile trăite ale unui om de mare forță morală și de nuanțată sensibilitate, confruntat zi de zi cu propriul său Destin, — iată ce a însemnat, în momentul 1945, teoria și practica baladescă a lui Radu Stanca, publicată în paginile „Revistei Cercului Literar“ din Sibiu. Un spirit clasic, încrezător în capacitatea de comunicare a limbajului, atent la principiul organizării interioare, care topește într-o unitate indestructibilă dubletul fond-formă, convins că ordinea realului (lucruri, oameni, fapte, afecte) e purtătoare de semnificații ce urmează a fi extrase și reconstruite, grație sensibilității și fanteziei, e dublat, aici, de o conștiință estetică modernă, sesizînd nuanțat valorile și militînd pentru neîntrerupta lor osmoză.

\*

Ca și în celelalte traduceri ale sale din poezia română (G. Bacovia, Lucian Blaga, Ion Pillat, Ștefan Aug. Doinaș), Wolf Aichelburg s-a apropiat de baladescul lui Radu Stanca în mod degajat, înțelegînd să rămînă fidel,

întii de toate în spirit, textului original, adică urmărind să surprindă acel amestec de melos liric și distanțare ironică față de subiect. În sensul acesta, din punct de vedere formal, tălmăcirea germană e mai puțin variată prozodic decât originalul: traducătorul, beneficiind de virtuțile specifice ale limbii sale, a scurtat uneori metrica („In extremis“, „Buffalo Bill“, „Poem“ ș.a.), după cum, alteori, a simțit nevoia s-o dilate („Cupa“, „Spada regelui“). Importante sunt, însă, schimbarea de ritm operată, care dă efecte remarcabile (astfel, în „Naufragiu“ și în „Ecouri din mină“ se obține o sugestivă sacadare), precum și modificarea frazării, prin evitarea elementelor de legătură, ducând nu numai la un ton al povestirii mai acuzat, mai bărbătesc, ci și la o rupere și lungire a timpului acțiunii (ca în „Symposion“) sau, dimpotrivă, la o contragere a lui, ceea ce (în „Doti“) subliniază rostirea ca de oracol. O singură dată mi s-a părut că această libertate trădează tonul originalului: în „Lamentația Ioanei d'Arc pe rug“, unde, odată cu modificarea rimelor (aabb în loc de abab) ceva din feminitatea lamento-ului tragic-amosos se pierde.

Un alt procedeu prin care traducătorul își impune personalitatea este utilizarea, cu vădit succes, a unor termeni aproape tautologici, pentru a sublinia ceea ce originalul abia indică: în „Doti“ expresia „iluzie abstractă“ e întărită de trei substantive (Wahn, Erfindung, Schein), iar în „Adio la prieteni“ „spada“ e înlocuită, pe rînd, cu Panier, Hieb și Wende. O fericită substituție operează Wolf Aichelburg în „Poem“, unde Pfeil und Bogen anu-

lează discrepanța lexicală față de context a cuvintului românesc pușcă.

În general, însă, nu asemenea procedee caracterizează traducerea de față și reușitele ei, ci capacitatea expresivă a lui Wolf Aichelburg care izbutește, de multe ori, să înobileze originalul, atunci cînd e prozaic, precum în poeziile „Exercițiu în aer liber“, „Adio la prieteni“, „Navigare necesse est“, „Sosirea clipei“, „Cupa“, „Cădere“, „Robinson“, „Fata și zmeul“, „Testament“. Pe această linie, cititorul atent are cîteva plăcute surprize. El descoperă, în germană, rezonanțe și înrudiri care nu păreau proprii, în original, lui Radu Stanca: un vers ce sună ca din Heine în „Symposion“, un fel de rece fast à la Stefan George în „Trubadurul mincinos“, o sugestie expresionistă în „Alter ego“. De-a lungul întregii lecturi mi s-a părut că remarc o potențare a dramaticului: nerespectînd frazarea originalului (la Radu Stanca, unitatea narativă o constituie strofa, la Wolf Aichelburg — versul sau distihul), traducătorul a realizat o mai mare „mișcare scenică“ în spațiul tipic al recuzitei decorative, dar totodată a marcat și o sporită detașare a eului liric față de propriile sale aventuri; sentimentalismul originalului, acel indefinibil aer de sinceritate afectivă prin intermediar, a fost ușor „corectat“, pus în surdină. Cea mai mare distanță între original și tălmăcire se observă, estetic vorbind, în „Argonautica“, unde omiterea finalului dactilic rimat al versurilor, sugerînd scurgerea apei și plutirea pe valuri, duce la o scădere a muzicalității.

Marea izbîndă artistică a lui Wolf Aichelburg constă în faptul de a fi evitat ispita unei cumînţenii vetuste, pe care originalul o propune, nu numai o dată, unui tălmăcitor mai puţin inteligent, mai puţin sensibil, mai puţin hrănit de cultură. Aceste traduceri din Radu Stanca trebuie salutate ca un nou moment în care — graţie unui admirabil tălmăcitor, el însuşi un excelent poet — lirica românească izbuteste să-şi instaleze valorile într-un cîmp cultural-estetic european.

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ