

## PREFAȚĂ.

RADU STANCA, AUTOR DE TEATRU

Spectacolul cu piesa lui Zaharia Bârsan *Se face ziuă*, cu care începea în toamna anului 1919 prima stagiune a noului Teatru Național din Cluj, a coincis cu deschiderea cursurilor Universității, marcată prin prelegerea lui Vasile Pârvan despre datoria vieții noastre. Noua Universitate românească a fost din începuturile ei o instituție națională de prestigiu european, ea fondând o tradiție care numai în două decenii avea să asigure o continuitate a culturii românești ca spațiu de unitate istorică în deschiderea ei spre universalitate, într-un timp când localismul creator tradițional trebuia să devină capabil de asimilare a valorilor universale într-un patrimoniu cu virtualitate majoră pentru un destin istoric al culturii românești. Teatru Național a fost celălalt braț al ființei istorice, cu piese și actori care ani la rând au susținut un spectacol de suflet pentru aceeași idee românească, până în preajma celui de al doilea război mondial.

În Clujul de altădată i-a fost dată, prin destin istoric, celei de a doua generații să fie martoră în scena lumii la o închidere a porților culturii, cu mari amenințări din noul Răsărit ce în curând va și stinge Luminile catedrei universitare, ca și pe cele ale rampei teatrale, într-un prolog al marilor dezastre ale secolului, în toată Europa răsăriteană. Din această generație a războiului făceau parte grupările de studenți angajați într-un fel sau altul în pasul istoriei mărginite de prăpăstiile de provincie, cum ar fi zis un poet al timpului.

În viața universitară a Clujului, a Facultății de Litere, Radu Stanca era un personaj, dacă vrem să folosim o terminologie predestinată de anii epocii pentru a-i defini profilul viitoarei personalități. Era cunoscut ca poet și recunoscut ca bard al generației lui, publicat în revista "**Gând Românesc**", dar mai ales în revista "**Symposion**", care enunța o nouă vârstă a cetății universitare. În anii dinaintea refugiului de la Sibiu, în Universitatea Clujului era organizat un teatru studentesc de amatori, în regia profesorului de Estetică Liviu Rusu, care a prezentat spectacolul piesei lui I. L. Caragiale *O scrisoare pierdută*. Acest eveniment artistic era un fel de replică ironică a jocurilor de oglinzi ale vieții românești cu toate intrările generațiilor în istoria contemporană, confruntată cu modelele ideale în cugetarea timpului care anunța umbrele întunecări ce se arătau într-un spațiu lipsit de orizont. Spectacolul, în care Radu Stanca era unul dintre protagoniștii parodiei satirice a comediei, a avut o primire deosebită, prin stilul original al interpretării personajelor cât și prin inovațiile regizorale. În lipsa unei scene adecvate a Colegiului Academic, spectacolul avea să producă un comic al situațiilor, prin

amestecul actorilor de public scenie, cu însuși publicul spectatorilor, ca și cum se adevărea definiția teatrului ca o mare scenă a lumii.

După refugiul Universității Clujului la Sibiu, într-o nouă scenă istorică, într-un burg cu solicitări de reflecție asupra schimbărilor posibile în vârstele timpului, teatrul studentesc al lui Liviu Rusu va pregăti o piesă adecvată atmosferei unui Heidelberg de altădată, ca o mutație într-un mediu, posibil cadru pentru o reactualizare a timpurilor trecute în genurile și speciile potrivite cu o Memorie a istoriei. Cum Universitatea nu era încă pregătită cu toate sălile pentru activități studentești, seminarul de Estetică și-a început aplicațiile de artă dramatică într-o încăpere rezervată pentru proviziile de materiale ale viitorului cămin.

Acolo, în această improvizată distribuție de culise teatrale, într-o iarnă aspră și în grele vremuri, avea să se întrețină o mare idee, ideea unei vieți în care ostilității evenimentelor din afară i se va opune o tinerețe a celor ce trăiau spectacolul vieții politice cu necesitate în fața războiului, cu o mică speranță în spiritul vieții universitare, în amintirea valorilor medievale tradiționale ale cavalerismului, onoarei și demnității, *Heidelbergul de altădată* cu toată atmosfera romantică a spectacolului, conținea un germene de gând al unei culturi perene, singura care, după bătălia armelor, putea menține viu, ca un patrimoniu universal al unei istorii înțeleasă, sub semnul culturii, ca un timp de lungă durată. Și sub acest dublu semn, al prieteniei colegiale, de confrerie universitară, și al încrederii într-o lume în care nu numai actorii se schimbă, ci și piesa, dar nu și ideea, s-a constituit, din adeziuni interioare, Cercul Literar de la Sibiu. La el au activat în primul rând câțiva din studenții veniți de la Cluj: Radu Stanca, Cornel Regman, Eugen Todoran, împreună cu Ion Negoitescu, care la Sibiu a devenit student, cărora li s-a adăugat, la Sibiu, Ștefan Augustin Doinaș, I.D. Sârbu, Deliu Petroiu, Radu Enescu și Ovidiu Cotruș, ultimii doi într-un înainte pas al generațiilor universitare, toți într-o succesiune ce a rămas mereu deschisă.

Cercul Literar de la Sibiu avea să se numească așa după ce, odată cu înființarea unui Cerc Literar al Universității, sub patronaj spiritual al lui Lucian Blaga, cei constituiți deja într-o grupare literară, cu toată toleranța fiziologică a stimatului profesor, n-au acceptat tendințele unui regionalism ardelenesc într-o ideologie ocazională de cedarea ținuturilor de Nord ale țării, deci într-un curent de moment determinat de o istorie ostilă. Ei s-au menținut în ceea ce filozoful însuși, într-un discurs inaugural, numea țara noastră de totdeauna, o mătă stilistică păstrătoare a virtuților creatoare de valori într-o cultură majoră, dincolo de orice localism, oricum s-ar numi el în timp, cu un cuvânt, un „Strat al Mumelor”, substrat cu rădăcini mitice, în năzuința poporului român spre frântura de Cer rezervată lui prin destin, de pasul Istoriei. Cercul literar al Universității, cu toată autoritatea conducătorului ocazional al lui, inevitabil s-a dublat cu un altul, care cu timpul îl va și înlocui

pe primul, conducătorul însuși rămânând un membru de onoare al lui. După ce noul Cerc s-a conturat mai bine prin propria lui mișcare, chiar în conflict cu unii dintre foștii profesori, se impunea treptat ca moment istoric al Universității, odată cu apariția celor două reviste editate *Curțile Dorului* și *Revista Cercului Literar*.

În primii ani, decisivi pentru constituirea Cercului, Radu Stanca a fost exponentul lui recunoscut ca un Cuvânt de autoritate, fără elecțiuni formale. Avea toate calitățile pentru a fi un îndrumător de școală. Cercul s-a adevărit a fi, nu într-o generație istorică normală, ci în condiții excepționale de viață istorică transilvană, un episod semnificativ de trecere de la o epocă la alta a culturii române. Membrii lui s-au format sub acest semn al timpului, după singurul program preconizat de Radu Stanca, într-un imperativ: Să fim cerchiști. Dincolo de cei doi profesori dintru început, Liviu Rusu și Lucian Blaga, și mai apoi H. Jacquier, au intrat și au ieșit din cerc studenții facultății respective. În succesiunea celor câțiva ani s-au afirmat studenții cei de la sine cu chemare, și au rămas, în împrejurări de evoluție diferită, toți cei de s-au simțit aparținători ai vechii prietenii și consecvenți statutelor nescrise ale mișcării literare. Mai cunoscuți au fost îndeobște după actul public al Manifestului, scrisoarea redactată de Ion Negoitescu în semn de elogiu al lui E. Lovinescu. Genul a fost făcut cu ocazia editării studiilor lovinesciene despre Maiorescu, în a cărei tradiție de critică literară se putea încadra și succesiunea Cercului Literar de la Sibiu. Membrii acestuia se făcuseră cunoscuți prin lucrările lor, până la căderea Cortinei care a împărțit lumea, în sensul invers al arătătoarelor trecerii timpului, între Apus și Răsărit dar și după ... Fie sub formă de prezențe, fie de amintiri. Radu Stanca a rămas ceea ce a fost de la început, sufletul generației Cercului Literar de la Sibiu, chiar și după ce, din 1945, universitatea a revenit la Cluj, despărțindu-i pe membrii lui, celor din Cluj adăugându-se Nicolae Balotă, Eta Boeriu. Prezența mai activă a lui Ion Negoitescu, încă de la Sibiu, ca autor al Manifestului, și redactor al Revistei Cercului Literar, cu mutarea la Cluj n-a schimbat în fond structura afectivă a datelor fundamentale, indiferent cum, după situații de biografie personală, unii comentatori ai mișcării literare au receptat, din unghiuri de vedere diferite întregul Cercului care a avut, după remarca lui H. Jacquier în adaptarea binecunoscutului gânditor francez, "centrul pretutindeni și circumferința nicăieri".

În viața lui Radu Stanca, prin rămânerea lui la Sibiu, s-au schimbat însă și obiectivele preocupărilor, în locul poetului apărând mai mult autorul (de teatru, după mai vechile și constantele sale înclinații literare), mai ales că autorul de piese, nepuse în scenă până atunci, din om de teatru a devenit om în teatru, ca regizor al teatrului din Sibiu. Este posibil ca obligația de profesionist a regizorului să fi fost susținută afectiv de predispoziția sa de ordin moral, pentru a privi scena lumii nu doar ca un act de liberă

contemplare, ci mai ales de satisfacție de a se izola între actori. Astfel el își putea prelua jocul actorilor din mijlocul acțiunii lor, după sensurile distribuite rolului personajelor, în reflecția lui Radu Stanca asupra potrivirii realului sub masca actorului, numai de regizor gândită ca o suprapunere a fețelor, cum li se spune actorilor, cu masca lor. Un om de teatru, așadar, în și pentru teatru, în calitatea lui de autor de piese teatrale. Predispoziția i-a fost întărită și de confruntarea dintre o lume ideală a teatrului și lumea reală, oferită de regizor spectatorilor. Dacă nu în schimbarea pieselor, cel puțin în jocul actorilor el intervenea după propria lui concepție asupra lumii estetice, într-un spectacol al lumii pe care el ca privitor ironic al propriului său joc de regizor, ar fi dorit-o alta. Teatrul putea fi privit nu doar în ordinea mecanică a intrării actorilor în scenă, ci din perspectiva stratificărilor de sensuri ale ideii în imaginea întregului care este piesa, mișcată de machina regizorului după tablourile, succesive în acțiunile propuse de intrigile ei în ordinea ridicării și coborârii cortinei.

Poetul Radu Stanca a rămas, în ființa lui intimă, alături de dramaturg, după cerințele speciei teatrale a teatrului poetic. Lecturile teoretice îi susțineau această direcție. Autorul preferat în studiul dramaturgiei din acei ani, după câte știam direct, a fost Edward Gordon Craig, care considera că Shakespeare este întemeietorul teatrului literar, și în acest sens al teatralizării scenice. Textele dramaturgului adept al scriitorului englez, model peste veacuri, au suficiente semne pentru expresivitatea poetică a textului dramatic. În unele piese replicile personajelor sunt reduse la modalitățile poeziei: versuri, imagini și figuri poetice, precum și chiar și simboluri fundamentale, dătătoare de sens în succesiunea scenelor teatrale, cu această valoare de expresie. Dar în măsură egală e de presupus că pentru documentarea teoretică, autorul pieselor din acei ani îl avea la îndemână pe Jean Giraudoux, și nu putea să-i scape studiul acestuia despre *Cearța teatrului*, cu punerea alternativei: teatrul literar sau text fără valoare literară. Deci dincolo de această opțiune între contrarii, pentru el scena este o parte a întregului ca spectacol, și dacă privim dramaticul dinspre întreg spre parte, pentru el, atât ca autor cât și ca regizor, la esența teatrului ajungem printr-o viziune de perspectivă, în care situațiunile dramatice sunt doar niște funcțiuni de relație.

Radu Stanca, om al teatrului prin vocație, din actor amator a devenit autor de piese dramatice, pe măsură ce prelungirile evului mediu sibian îl îndrumau spre un anumit teatru poetic. Specifică era la Radu Stanca îngemănarea teatrului, ca gen dramatic, cu o posibilă resurrecție a baladei, într-o direcție de tradiție romantică, ale cărei rădăcini se redescopereau în teme teatruului istoric, în localizări de motive și atmosferă românească. În cea mai bună continuare a teatrului cu tematică istorică, de la B. P. Hașdeu și până la Al. Davila, este gândită scenic *Hora Domnițelor*, subintitulată tragedie baladeasca, cu un motto evocator al dinastiei Brâncovenilor, dintr-o

monografie a *Podului Mogoșoaiei*, numire veche a Căii Victoriei: „În pridvor, sus de tot, într-un medalion, se desfășoară *Hora Domnițelor*, cum o numește principesa Bibescu, grațioasă înfățișare a celor șapte surori, jalnice fiice ale lui Constantin Vodă Brâncoveanu”. (Gh. Crutzescu).

Deci de la începutul dramaturgiei lui, gândul baladescului a biruit în tragicul jalnicilor domnițe, fiicele Brâncoveanului, ca mod poetic de evocare a istoriei pe care îl mai încercaseră și alți scriitori de jalnică tradiție, din faza de început a geniului în literatura română. Adevărat este că în afară de proiectele lui Eminescu de teatru poetic, un asemenea gen nu s-a realizat în piese de certă valoare artistică, de unde și concluzia unor critici literari că poporul român este lipsit de o dimensiune posibilă a tragicului, ca gen în afara esteticului. Dar tocmai de aceea teatrul lui Radu Stanca trebuie să fie un răspuns la această îndoială, pentru restaurarea unui gen de teatru nu doar pentru a reveni la o anumită tematică după modelul tragicilor greci din antichitate, ci pentru a da dramaticului piesei de teatru o anumită profunzime de sens. Desigur că pe aceasta numai textul o poate cuprinde, dincolo de efectele scenice ale teatralității, după voința regizorului. Este o profunzime pe care autorul tragediei baladești o atinge prin construirea unui conflict dramatic de esența tragicului, după legile proprii genului.

În critica teatrului universal, începând cu *Poetica* lui Aristotel, tragedia era considerată o sumă a genurilor majore ale artei dramatice. Dacă acest gen a fost pierdut pentru societatea contemporană, înainte ca el să se fi realizat ca producție majoră, el nu este incompatibil cu cerințele societății contemporane, cum spune temerar tânărul entuziast al actualizării acestui gen major într-un articol despre *Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității*: „În tragedie eroul este angajat total, actele sale sunt definite, ele angajează un univers întreg”. Tragicul este astfel limita supremă a sentimentului de totalitate, la polul opus al comicului care angajează numai o parte a personalității omului, cea limitată la „aparențele ființei umane, pusă în situația acomodării sau neacomodării la societatea Limitei dramatice: eroul tragic ne face complici pe când eroul dramei numai martori”. De unde și implicația purificării, în sentimentul de groază și de milă pe care Aristotel îl punea în termenii tragicului, ca mod de a fi al omului în propria lui situație-limită, cum am spune după terminologia lui K. Jaspers. Este direcția în care studiile contemporane asupra tragicului, produceau schimbarea modelelor, de la tragedia greci, în studiul lui G. Steiner, *La mort de la tragedie*, la tragicul societății umane, explicat ca fenomen istoric la Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*.

Un elan de tinerețe îl puna, așadar, pe Radu Stanca, autorul de teatru, într-o situație dramatică, pentru revigorarea unui gen de vârsta bătrâneții, într-o literatură cum este cea română, netrecută încă prin toate vârstele ei istorice. Nodul tragic al conflictului din care derivă acțiunea scenică este explicat prin

simbolul horei domnițelor de un călugăr păstrător al sensului credințelor din tradițiile istoriei românilor: Un voevod bogat, cucernic și drept, invadat de pofa celor ce doreau scaunul domnesc și averile lui, care l-au și ucis, dar răzbunarea lui după moarte a rămas ca un blestem, sub semnul pieirii celui ce întrerupe hora, pentru a intra în ea, în secretul ei. Căci hora are putere ucigătoare asupra cutezătorilor, ce confundă oboseala păzitorilor de comori pământești cu jocul fără oprire al zeilor ce dau râvnei pământești a omului sensul unei limite, sub semnul blestemului morții. Acum mărimea omului vrea să răstoarne ordinea lumii, cea statornică în timp de cucernicia și vrednicia Domnitorului, ucis pentru transcenderea din răul vieții în sublimul uman. Este o apoteoză a Brâncoveanului această înnodare a acțiunii dramatice într-un sens de transcendență. Ea primește în piesă sensul unei istorii, care, cum spunea autorul ei în studiul citat despre tragedie, ca posibilă mutație din tragedia destinului din antichitate, la tragicul individului uman strivit de forțele externe ale istoriei, ease concretizează în sentimentul de angrenare a lui într-un blestem de a prelua în propria lui cădere ceea ce aparține legii pe care el nu o poate frânge. Este o coborâre a blestemului zeilor din tragedia antică în firea omului, într-o trecere a dramaticului, de la tragicii greci prin Shakespeare, pentru a ajunge în sensul tragicului modern: „prea mari au fost evenimentele trăite de omenire în ultimele două decenii, prea cumplite încătușările de forțe și prea colosale descătușările pentru ca omul scenei să nu se orienteze spre un teatru de dimensiuni mărețe”. Am adăuga: cum este tragedia: „Din conștiința modernă a tragediei destinului înțeles ca forță determinantă a acțiunii, el trebuie înlocuit cu conștiința de sine”.

Cheia teatrului tragic al lui Radu Stanca stă în puterea destinului uman. El este pus în situația de a pieri când cugetarea râvnește la ceea ce ține de transcendența condiției lui ca ființă umană. Aceasta își asumă riscul de a intra într-o horă al cărei tâlc este că toate cele ale lumii se întorc la rânduiala trecătoare a timpului când vraja efemerității se destramă în timp. În schimb transcendența primește sensul înălțării omului când în năzuința lui el are conștiința căderii după înțelepciunea deloc mântuitoare a unui călugăr care simbolic este o altă conștiință de sine a omului. Teatrul lui Stanca privește omul ca ființă tragică, așadar ca ființă trecătoare, într-o devenire eternă a lumii. Sunt vorbe peste care cade cortina spectacolului lumii acesteia: „Omule, omule ... Veacuri întregi te-ai chinuit să dobândești veșnicia, iar când ai izbutit să oprești timpul, ai făcut-o, nenorocitul, tocmai în zodia morții. Vai ție ! Iubirea ta nu va fi în stare să-ți schimbe ursita.” Și în final: „Și câți or să se mai prăpădească, Doamne, sub focul ispitei lor tainice! Hora nestatornică ! Hora fără de moarte ! Fii binecuvântată!”

*Hora Domnițelor* este cea mai cunoscută piesă din anii când autorul își încerca măsura elaborării dramatice. Stanca a început un teatru poetic, în care nu poetizarea textului îi dă valoare dramatică, ci descifrarea sensului acțiunii

dramatice. Este simbolul care dă întregului ei sensul unei citiri a teatralității piesei, ca acțiune dramatică, din construcția ei, prin care textul conține totul, și exprimă totul. Desigur că spectatorul continuă să perceapă textul și în altă lumină decât a transcrierii din ce este „seris în el, în ceea ce scrierea-lui nu este decât un mod de a gândi ceea ce el vrea să spună.

Am încercat să defăinim aici sensul tragicului, așa cum, împreună cu Radu Stanca, îl trăia o generație pregătită să-și găsească locul într-o istorie a literaturii române contemporane. Ea s-a afirmat în anii când, cum spunea Stanca, „după grozăviile ce au urmat celui de al doilea război mondial, se puneau la încercare descătușările, pe care, din drama conștiinței de sine a omului, ca spectator al propriei lui condiții de om, se desprinde sensul unei vieți acoperite de masca unui spectacol ostil condiției umane.” Într-un asemenea spectacol, autorul piesei, ca regizor al punerii ei în scenă, intuia umbra omului, tragic ce se vedea dincolo de aparențele comice ale unei istorii în care generația de el reprezentată încerca să-și desprindă în timp propriul ei chip. După semnele lăsate de el pe acest drum, teatrul românesc se poate reîntoarce, ca la o răscruce a timpului, din cugetul spectatorilor lui spre lumina unde, într-un Sibiu al tinereții, însuși teatrul orașului îi poartă azi numele.

**EUGEN TODORAN**