

# Reprezentanții alegorici ai lui Radu Stanca

Critic literară a evidențiat, ori de câte ori s-a adus în discuție vocația histrionică a lui Radu Stanca, varietatea măștilor sale poetice și proteismul personalității sale artistice. Latine, grecești, renaștiste, medievale sau chiar moderne, măștile pe care poetul le schimbă parcă într-o deznădăjduită fugă de sine, de propria-i esență, oferă, dimpotrivă, posibilități de explorare a personalității sale multiforme. În schelăria epico-dramatică a poeziei stanciene, măștile sale, grotesc-extravagante sau tragic-solemne, își găsesc o deplină funcționalitate: ele sunt barometrul stărilor sufletești, al relațiilor sale cu lumea din afară. De pe “soclul cu chipuri hâde” al poetului, “zeu blestemat cu două fețe”, încercăm în van a distinge vreunul care să-l definească în totalitate, el este un Ianus *bifrons* ce nu poate fi cuprins decât în diversitatea ipostazelor sale, nu doar într-una anume, deoarece, concomitent “*Cînd ochiu-mi drept cu hohot râde/Cel stîng se-ntunecă și plînge*” (*Horoscop*). Măștile



stanciene nu sunt totuși doar simple accesorii ale unei personalități teatral-disimulatorii, cum nu o dată s-a subliniat, ci reprezintă personalitatea însăși, masca este sinonimă cu esența și aceasta pentru că esența poetului este disimularea. Personajele ce se perindă în baladele și piesele stanciene sunt tot atâtea *alter-ego*-uri travestite ale poetului sau, dată fiind substanța epică a poeziei stanciene, le putem defini, pe urmele lui Milan Kundera, drept “*ego-uri experimentale*”. Artistul își contemplă în ele propria-i imagine și, în același timp, experimentează noi iluzii. Avem a face cu un singur întins poem în care artistul, indiferent că se exprimă în calitate de poet, dramaturg, eseist etc., ne oferă variațiuni pe aceeași temă. Jean Starobinski, desemnând aceste *alter-ego*-uri spectaculare în cazul lui Baudelaire, le numea “reprezentanți alegorici”, identificându-i sub chipul bufonului, al nebunului, al saltimbacului, al mimului etc., toate locuri comune ale romantismului; avantajele acestui procedeu nu sunt deloc de neglijat: “... scriitorul își proiectează declasarea socială și izolarea, când în condiția princiărie, când în abjecția unui paria, și îndeosebi în a celui paria spiritual care este bufonul. Structurile sociale ale unui univers revolut și redus la rangul de legendă permit alegerea liberă a rolurilor extreme, în care revolta scriitorului se va preschimba în imagine estetică”. Proiectarea concret-minuțioasă a unor idealuri existențiale este și sursa alegoriilor stanciene, ce oscilează de asemenea între “hiperbola înobilatoare” (*De-aș fi rege, Regele visător, Baladele regelui, Trubadurul mincinos* etc.) și cea “ironică” (*Corydon, Horoscop*), între supradimensionarea provocator-himerică a eului poetic și contemplarea sa amar-autoironică, dar nu mai puțin provocatoare.

Imaginea cea mai frecventă în creația lui Radu Stanca este aceea a *cavalerului*. Cneazul valah răpus la porțile Sibiului, cavalerul teuton slăvit în cântecul Gretei, luptătorul roman coborât în arenă, chiar și seducătorul Don Juan, sunt tot atâtea ipostaze ale personajului-lemnă al operei stanciene, personaj în care se regăsesc toate valorile ce conturează idealul etico-estetic al artistului: frumosul, iubirea și curajul. Virgil Nemoianu consideră că valoarea centrală, “mântuitoare”, a poeziei lui Radu Stanca, este curajul, de unde și abundența de imagini militare și de armament. Cetatea-fortăreață, scutul frânt, platoșa, viziera, spada, arcul, calul istovit de luptele fără sfârșit sunt elementele unui decor din care nu reiese o predispoziție belicoasă a artistului, cât o atitudine în fața vieții și a morții, atitudine ce nu are a face cu resemnarea înțeleaptă, dar lipsită de eroism, a omului mioritic, ci ilustrează afinitatea poetului euphorionic cu mentalitatea occidentalului, firească la un artist crescut și format în spiritul culturii germane. Este semnificativă prețuirea pe care Nietzsche o afirmă până la sfârșitul vieții, chiar și în expresia pasiunii



sale antigermane, față de această trăsătură de căpătâi a caracterului german: cutezanța calmă a cavalerului, vitejia lui. Revolta antipașunistă a lui Radu Stanca se regăsește și în apropierea sa de spiritualitatea germană față de care nu numai că manifestă interes, dar se și simte solidar. Omul Radu Stanca, ca și cavalerul din baladele sale, își concepe existența ca pe o confruntare permanentă, dusă în planul interiorității sau al ficțiunilor poetice, trăind uneori drama celui mereu gata de luptă “într-o omenire pornită pe pace”. Când îi scrie pe 11 mai 1947 lui I. Negoțescu că e “din ce în ce mai dornic de o jertfă, de o dăruire care să dea sens vieții sale”, Radu Stanca trasează clar coordonatele unei existențe imaginate ca un câmp de luptă în care sacrificiul este inevitabil, căci numai el justifică viața, înobilând-o. Începuturile acestei ipostaze cavalerești sunt, însă, mai curând firave și neangajate într-o “luptă” anume, precis desemnată; într-o “medievală” scrisă la 19 ani, cavalerul stancian încearcă, cu timiditate, primii fiori ai unei bătălii încă neconturate, din care se vor naște mai târziu lamentațiile trubadurești: “Sub pelerină astăzi ascund în loc de spadă / Cu teamă, cel din urmă și mai frumos poem, / Las mâinile pe ziduri prelung de tot să cadă, / Îl simt adânc sub haină că tremură ... și-l chem (...) // ...Pe fruntea grea viziera s-a răsturnat crăpată... / (Aveam la coif o pană rotundă de pân) / ‘Cine-a bătut în poarta de mii de ani lăsată?’ / ‘Azi cavalerul cărții s-a-ntors în burg nebun...’ (Medievală).

Ajuns la maturitate, cavalerul urmează un cod al onoarei pentru care nici o jertfă nu este prea mare și nici o ispită îndeajuns de puternică pentru a nu fi asumată, înfruntată, chiar cu prețul vieții. Cneazul valah, aflat la un pas de “clipa libertății”, se oprește fermecat de corala



luminos ce se aude din spatele zidurilor; “corul dumnezeiesc, plin de mister” instituie starea de vrajă necesară dezarmării și răpunerii victimei: “Nimic să mă deștepte nu mai poate, / Stau în extaz sub puntea de mărgean. / Și nu zăresc cum, tainic, pe la spate, / Se apropie de mine un dușman. // Acesta, folosind a mea-ncântare / Îmi bagă între coaste un pumnal, / Ce când îl simt, scrâșnind, deși nu doare, / E prea târziu – din sea eu mă prăval. // Dar nu blestem. De clipa libertății / E la un pas acum oștirea mea. / Și de-am căzut la porțile cetății / Intins pe scut, ca mâine, intru-n ea” (Un cneaz valah la porțile Sibiului). Cu acest poem “cavaleresc” Radu Stanca deschide în literatura română porțile aceluia tip “special” de artă pe care Nietzsche, în 1871, în însemnările pentru o variantă mai târzie a Nașterii tragediei, îl invocă plecând de la gravura lui Dürer, Cavalerul, moartea și diavolul, ca simbol al existenței noastre. Flancat de cei doi demoni durerieni, cavalerul stancian își urmează netulburat și curajos drumul infernal înspre marginile neantului. Între moarte care este, conform profetului german, “cunoaștere” și diavol care este “tentație a singurătății”, cavalerul se simte în largul lui pentru că ele îl definesc. Tentația singurătății este, de fapt, tentația singularizării, a unicității dobândită prin opera de artă. Un demon al creației îl atrage cu perfidă îndemănare în mrejele Poeziei și îl va și răpune, în cele din urmă, pe cavalerul destinat de la început sacrificiului: “Pioasă admirație merită poezia și poetul, căci nu e glorie mai mare pentru un om, decât să fie răpus de propria sa pasiune, pe câmpul bătăliilor sale”<sup>3</sup>.

În final, toate valorile pe care personajul său predilect le cumulează (adevăr, cunoaștere, frumusețe, iubire) se regroupează în jurul acelei imagini-simbol întâlnite în poezia scrisă la nouăsprezece ani: iluzionatul templier din perioada maturității poetice este tot un “cavaler al cărții” care traversează epocile literar-culturale cuprins de febra unor noi semnificații livresc-mitologice. Infernalii săi însoțitori nu-l părăsesc nici pe drumurile bătătorite ale mitologiei literare în spațiul căreia “cavalerul cărții” intră cu aceeași nezdruccinată pasiune a sfârșitului. Căci “glosele” sale la unele din miturile fundamentale ale literaturii (Don Juan, Oedip, Turnul Babel etc.), tentativa de a le da o “rezolvare” personală, anunță, într-un mod curajos, sfârșitul lor și, prin urmare, moartea literaturii.

“Stafii literare” (cum le numește Monica Spiridon), miturile se doresc nemuritoare, deci nu trebuie să se îndepărteze de statutul lor originar. Dona Juana, de exemplu, știe foarte bine că, de îndată ce va fi cucerită, mitul ei literar va dispărea: “...Nouă nu este îngăduit să fim îndrăgostiți, ce-ar mai rămâne din marea noastră dacă s-ar ști că și noi iubim? Nimic, nimic. Praf și pulbere s-ar alege din slava noastră nemuritoare; praf și pulbere din numele noastre temute și adorate. E împotriva ființei noastre ca noi să iubim, înțelegi? Împotriva destinului nostru”. Donjuanismul presupune căutare pur și simplu, nicidecum incununaarea acestor căutări, astfel încât actul reunirii celor două jumătăți ale androgenului înseamnă finalul donjuanismului. La fel, biruința lui Oedip asupra forțelor iraționale ale destinului pune capăt unei epoci a tragediei pentru că “în cea mai absolută dintre tragedii, omul păstrează iluzia unei salvări”<sup>4</sup>.



În plus, fiecare “sfârșit de spectacol” este mediat de intervenția unor personaje diabolice, fie sumbru-amenințătoare, fie perfid-simpatice sau pur și simplu respingătoare, cu rol de *raisonneuri*, de a căror prezență “cavalerul” cărții nu se poate dispensa în “rezolvarea” dilemelor sale mitologice: mefistotelicului intrigant Pârnu din *Ochiul*, thanaticul Don Fernando din *Dona Juana*, Oracolul din *Oedip salvat*, demoniul pictor florentin din *Madona cu zâmbetul* sau Dracul din *Turnul Babel*. În piesa din urmă, de exemplu, e reconstituit momentul separării limbilor și al împrăstierii semințiilor pe toată fața pământului. Ceea ce în pasajul biblic se împlinește prin voința divină (“Și i-a împrăștiat Domnul de acolo în tot pământul și au încetat de a mai zidi cetatea și turnul. De aceea s-a numit cetatea aceea Babilon, pentru că acolo a amestecat Domnul limbile a tot pământul și de acolo i-a împrăștiat Domnul pe toată fața pământului” - **Facerea** 11, 1-9), în tragedia lui Radu Stanca are loc în urma intervenției Diavolului înspăimântat de ideea de a rămâne singur pe meleagurile pământene și care, în disperarea sa, este gata a se reîntoarce împreună cu semințiile în rai.

Descinși din aceeași spiță nobilă cu a “cavalerului”, de care se apropie prin latura combativă și puterea de a se sacrifica, *profetul* și *regele* nu constituie doar o apariție episodică în creația stanciană, în ei fiind întrupate, cu asupra de măsură, vocea eticistă, respectiv cea epicureică, a scriitorului sibian. Îi întâlnim, sub diverse forme, atât în poezie (*Sosirea profetului*, *Întoarcere*, *De-aș fi rege*, *Regele visător* etc.), cât și în teatru (*Rege, preot și profet*, *Drumul magilor*).

Profetul orb (îmbinare sugestivă dintre modelul christic și cel al lui Zamolxe din piesa lui Blaga) răspândește învățătura lui Dumnezeu pe care o opune celei diavolești, animate de “puteri subpământene”, a regelui. Invectiva sa, infernală precum profețiile sale distructive (trăsnetul invocat distruge chipul de lut al diavolului, statuia lui Baal, cramele de vin se sparg, pâraiele de foc izbucnesc din ele, dănuitoarele mor, uneia îi cade brațul, altul orbește etc.) çlatină credința supușilor în învățătura răspândită de rege. În confruntarea dintre cele două învățături iese învingătoare cea a profetului care se sacrifică convins că numai așa credința va putea fi răspândită. Pentru mulțimea din jur, inclusiv pentru preot și pentru rege, moartea profetului reprezintă o schimbare de zodie, intrarea într-o altă ordine, la fel cum jertfa christică a reprezentat pentru era noastră începutul creștinismului. Sacrificiul trebuie înțeles în sensul dat de însăși etimologia cuvântului (lat. *sacer* – “sfânt” și *facere* – “a face”): a sacrifica înseamnă deci a săvârși un fapt sfânt sau a sfinți o faptă omenească; “cuvântul sacrificiu sugerează nemijlocit ideea de consacrare”<sup>5</sup>, prin el un anumit lucru, individ sau o anumită ordine trece din spațiul lumii profane în cel al sacralului. Faptul sacrificial e așezat sub semnul totalității, el cuprinde în sine totul: profanul și sfințenia, crima și jertfa, păcatul și izbăvirea. Caracterizat în debutul piesei de către rege ca fiind “om al morții” căruia tot ceea ce este viață i se pare a fi păcat, profetul moare în final sub semnul vieții, întrunind condițiile eroului tragic teoretizat de Radu Stanca, deoarece jertfa lui stă la temelia unei noi lumi marcate de spiritul învățăturilor sale. Ioana Lipovanu îl consideră pe profet “om al viitorului” (spre deosebire de rege care este “om al contingentului”), nu numai un simbol al măririlor

religioase, ci și al “vizionarilor istoriei, sancționați pentru gândurile lor mai lungi decât vremea în care au trăit”<sup>6</sup>. Singurul care înțelege valoarea jertfei profetului este cel care va cere sacrificarea lui pentru a sluji legile cetății în care minciuna e condamnată – neîmplinirea profeției (conform înțelegerii limitate a mulțimii care nu vede dincolo de “coaja cuvintelor”) fiind echivalentă cu o profeție mincinoasă. Profeția însă se împlinește în sens spiritual, căci prăbușirea lăcașului păcatului a avut loc cu adevărat, pe ruinele lui ridicându-se o lume nouă, al cărei simbol este biserica închinată lui Dumnezeu. Nefiind o “împlinire aievea, pe măsura celor mulți și proști”, salvarea de la prăbușire îi este atribuită preotului, profetul trebuind să-și urmeze drumul în moarte:

„Profetul: Strivind păcatul profeția mea se va-implini în ceruri. Oamenii ce se vor naște în urma mea nu vor mai fi acei dinaintea venirii mele, ci alții. Ceilalți vor muri de îndată ce Dumnezeu se va așeza în casa aceasta rezidind-o. Înnoirea lor și înnoirea casei acesteia se va desăvârși asemeni unui apocalips. Prin moartea sufletelor vechi și prin prăbușirea temeliiilor necurate. Întocmai cum am profetit”. (III, 2)

Al treilea personaj, preotul, este cel care mediază între rege și profet, optând pentru o existență clădită pe principiul puterii câștigate prin oportunism și “dibăcie”. Politica adoptată îl situează într-o poziție neutră față de învățăturile celor doi, el împlinind, în economia piesei, rolul mefistotelic al lui Don Fernando din *Dona Juana* sau al Dracului din *Turnul Babel*. Din perspectiva acestei politici, imaginea preotului din piesa lui Radu Stanca este o transpunere fidelă a tagmei preoțești prezentate de Nietzsche în *Antichristul* drept o clasă degenerată, distructivă, fiind practic o formă de parazitism social. La Radu Stanca nu e în nici un caz vorba de o convingere personală; crescut în cultul pentru valorile bisericii, într-o familie cu tradiție clerică (tatăl Sebastian Stanca – preot, bunicul Avram Stanca – secretarul Mitropolitului Andrei Șaguna, străbunicul Ion Stanca – preot de asemenea), poetul nu a negat niciodată rolul deținut în societate de Biserică, fără a-l exalta însă, astfel încât prezentarea vădit negativă din piesă ține de natura livrescă a creației sale. Pe 17 septembrie 1946, Radu Stanca îi mărturisea lui I. Negoieșcu fascinația pe care o încerca la relecturarea operei lui Nietzsche, admirat pentru “volutele perfecte ale armoniei” și “strălucirea de spadă în soare ale stilului său neîntrecut”: “... întreg Nietzsche (pe care l-am reluat) e fascinant. Nici nu mă mir că a izbutit, ca puțini alți scriitori, să extazieze o epocă. Când mă uit acum, după ce îl cunosc, în jurul meu, nu mi-e cu puțință să găsesc în tot veacul un singur scriitor, intelectual sau om de acțiune care să nu fie, într-un fel sau altul, sub raza lui cotropitoare. În orice caz, Nietzsche reprezintă cazul unic al unui profet care, apărând postbublic, a îmbrăcat ipostaza de poet. Îi spun poet pentru că e, de departe, poate unul dintre cei mai mari poeți ai omenirii”. Tunetele îndreptate împotriva clerului nu sunt atât ale lui Radu Stanca, cât ale celui mai mare “profet” al germanilor: “*Îngroziți de strania ivire / Popii vor fugi din calea mea, / Încât nici ascunși în mânăstire / De urgia mea nu vor scăpa! // Celor ce m-au ars pe rug odată / Împreună cu soția mea / O să li se-oprească dintr-o dată / Sughitând, de groază, inima*” (*Întoarcere*).



Același Nietzsche, în critica pe care o făcea creștinismului, recunoștea în schimb valoarea acțiunii profetilor al căror drum presărat cu sânge e destinat a releva sensurile ascunse ale credinței autentice. Relația dintre preot și profet este sensibil asemănătoare cu cea dintre Mag și Zamolxe din “misterul” păgân al lui Blaga. În ambele cazuri oamenii bisericii se interpun între profeti și mulțime, dovedind rolul nociv al credinței instituționalizate. Față de ideea cuprinsă în *Zamolxe* (“*Un singur lucru e mai tare ca profetul, statuia lui*”), piesa stanciană propune, cam în același sens, primatul religiei asupra credinței. Pragmatic, preotul realizează că există un mod de a împiedica împlinirea profeției, dându-i de gândit răzgul lăsat de Dumnezeu între profeție și desăvârșirea ei. Este prea marcat de omenescul din el pentru a putea renunța senin la viață, de aceea încearcă cu orice preț să răstoarne mersul lucrurilor în favoarea lui. Spre deosebire de el, profetul se martirizează fără regrete, conștient că așa își îndeplinește menirea, scoțând lucrurile din făgașul lor pentru a le reazeza în matca cuvântului hărăzit de Dumnezeu: “*Dacă pentru ca oamenii să urmeze învățătura mea, e trebuință să mă lepăd de omenesc, sunt gata să o fac*”. Personajul se sustrage din cercul restrâns al gândirii omenesci, redusă la înțelegerea trunchiată a sensurilor istoriei și-si proiectează drama în absolut. În voluptatea sacrificiului său, dramaturgul a transpus o parte din neliniștile sale, din arderile interioare ale omului “tot mai dornic de o jertfă, de o dăruire care să dea sens vieții” sale.

În fața profetului, a adevărului pe care el îl profetește, învățăturile răspândite prin vocea regelui sau a preotului par a păli cu desăvârșire. Piesa în trei acte mai sus amintită are din acest punct de vedere un caracter oarecum tezist: cele trei personaje care dau titlul piesei reprezintă, de fapt, tot atâtea modalități de cunoaștere. Aparent opus profetului, regele trăiește la modul hedonist, întru satisfacerea fiecărei plăceri pământești, convins că prin dărnicia față de supuși va asigura slava numelui său “din tată-n fiu”. Însăși regina “cu șoldul mai suplu decât șoldul antilopei și cu sânul mai tare decât sânul porumbiței” va fi oferită ca semn al dărniciiei sale supușilor. Desfătățile orgiastice ale neronianului personaj stancian sunt găzduite, noapte de noapte, într-un simbolic “palat al plăcerilor” special construit, zidit în marmură roșie cu turnuri poleite, împrăștiind tainice ispite în sunetele “chimvalelor pătimase” și al “flutelor viclene”, desfășurând un fast de mare desfrâu. Sugestia acestui lăcaș duce, fără îndoială, la biblica Sodomă pe care Radu Stanca o reinvia în plan imaginar într-una din baladele sale: “*De-aș fi rege-aș duce-o tot în chefuri / Și-aș întinde-ospețe noaptea toată, / Dar pe cei cu care-aș face-o lată / I-aș ucide-a doua zi în beciuri. (...) // De-aș fi rege-aș reclădi Sodoma / Și-aș stârni din nou în circuri jocul. / Ca să plâng la poalele ei focul / Aș aprinde înc-o dată Roma. (...) // Și din țara mea și-a frumuseții / Tuturor le-aș face câte-o parte, / Încât veacuri multe după moarte / M-ar cânta tâlharii și poezii” (De-aș fi rege)*. În felul său, regele este de asemenea un “profet”, dar al unei alte învățături, al

unor adevăruri percepute într-o primă etapă ca fiind absolute. Gata și el să moară pentru a nu se abate de la percepțele “religiei” sale diavolești, regele va fi atras, în cele din urmă, spre noua credință, deși nu recunoaște rolul profetului, ci binecuvântează soluția preotului:

“*Regele: De-ai ști cum îi plâng pe cei ce vor rămâne după moartea mea! Ce vor mai avea ei? Ce vor cunoaște ei? Adevărul cel adevărat numai eu îl cunosc. Am zidit această casă tocmai pentru a le ușura cunoașterea. Dar blestematul acela o va dărâma! Și eu sunt darnic, nespuse de darnic! Chiar mort fiind, le voi lăsa oamenilor, din nou, prilejul de a fi fericiți. Le voi lăsa moștenire adevărul meu. Nu sunt zgârcit. Nu-mi duc cu mine ceva ce am cunoscut eu. În pântecul tău suplu ca al delfinului jucăuș îmi voi îngropa comoara.*” (III, 3)

Patima “absolutului” îi stăpânește stăpânește în egală măsură și pe cavalier, și pe profet, și pe rege, fiecare năzuind la o prelungire postumă a “adevărurilor” profetite: că aparține tâlharilor și poezilor, sau, dimpotrivă, celor convertiți la învățătura divină, “gloria” postumă e tributată aceluiasi impuls generator: speranța unei supraviețuiri fecunde în moarte. În esență, stirpea lor este comună cu a cavalerului iluziei, cu toții ținând, prin mijloace diferite, posedarea *Eldoradolui* visat: fantasmagorica cetate a Sibiului, sublima cetate a lui Dumnezeu sau ispititorul lăcaș al plăcerilor. Asocierea artistului cu imaginea regelui narcisist are valoarea unui paradox; autointitulat stăpân plenipotențiar peste un regat himeric, el nu are, de fapt, decât un singur supus: pe sine însuși, domnind, practic, peste “un mic deșert: singurătatea sa”<sup>8</sup>: “*Mă iubesc mai mult ca pe oricine / Și-s gelos pe-oricine mă iubeste. / Tot ce mica-mi inimă-mi pofteste / Mi-e prilej de-orgii și de festine. // Tot ce vreau pe loc mi se-implinește, / Orice fleac visez îndată-l capăt. / Dragostea de mine n-are capăt / Și trăiesc din plin, împărătește.*” (De-aș fi rege).

Dar, deși trăiește în aparent liniștita intimitate a fastuosului său regat, închipuitul monarh are, după cum precizează Octavian Paler, rareori parte de pace, obligat fiind să se confrunte pe toate planurile cu întrebările, neliniștile și îndoielile sale: “Și-a cucerit câteva certitudini și uneori se închide în ele, ca într-o cazemată, dar, vai,





cazemată se dovedește adesea a fi de nisip. E suficient un singur vânt puternic pentru ca zidurile să se prăbușească. În jurul regelui se vede din nou deșertul<sup>9</sup>. Atitudine tot atât de eroică precum cea a cavalerului-profet, mai ales că este pusă în slujba unei iluzii. Din imaginea voit denaturantă a regelui visător și creator de fantasmă se vor naște și exponenții romantici ai existenței artistice (*dandy*-ul, *estetul* și *flâneur*-ul) și, de asemenea, “minciunile” seducătoare ale *trubadurului*. Masca exaltat-autoamăgitoare a monarhului absolut, sub toate formele pe care le îmbracă, este apanajul omului superior, nicidecum fanfaronada bombastică a vreunui lunatic detașat până la uitare de sine de realitatea înconjurătoare. Lecturile din Nietzsche și pasiunea expresă pentru cel mai mare “profet” al culturii moderne se regăsesc și în respectul manifestat de Radu Stanca pentru tot ceea ce reprezintă masca. În *Omenesc, prea omenesc* și *Dincolo de bine și de rău*, cărți binecunoscute lui Radu Stanca, se exprimă cu claritate conștiința necesității măștii, apanajul spiritelor profunde ce folosesc toate formele de deghizare pentru a se feri de privirile indiscrete și compătimitoare și, în general, de tot ceea ce nu este compatibil cu ele în durere; una dintre cele mai fine forme de deghizare – afirma Nietzsche în *Dincolo de bine și de rău* – este “epicureismul” și un anumit “eroism al gustului” purtat la vedere, afirmație care, aplicată hedonistului reprezentant alegoric al lui Radu Stanca, justifică pe deplin situarea lui pe același plan cu profetul.

În ceea ce privește ipostaza trubadurescă a lui Radu Stanca, specifică poeziei sale erotice, trebuie subliniat că ea urmează în egală măsură legile stricte ale cavalerismului medieval, comune atât artei de a iubi cât și artei războiului, fapt vizibil în special în utilizarea metaforelor războinice în limbajul iubirii. Analizând legătura firească, “fiziologică”, dintre instinctul sexual și cel combativ, Denis de Rougement demonstrează cum, începând cu secolele XII-XIII, limbajul erotic se îmbogățește cu formule împrumutate din tactica militară a epocii, sesizând astfel că nu e vorba doar de o origine comună a celor două instincte, ci de un “paralelism perfect”: “Îndrăgostitul își asediază Doamna. Dă atacuri dragăstoase virtuții ei. O ține din scurt, o urmărește, încearcă să învingă ultimele baricade ale pudorii ei și să o ia prin surprindere; în fine, doamna se predă. Dar, în acest caz, printr-o ciudată inversiune tipică curtoaziei, amantul este cel care-i va fi prizonier și totodată biruitor. El va deveni vasalul acelei suzerane, potrivit legii războiului feudal, ca și cum el ar fi cel care a suferit înfrângerea”<sup>10</sup>. Scenariul e perfect aplicabil “jocului” erotic în care Radu Stanca proiectează “dramele” reprezentantului său alegoric (indiferent că apare în costumul lui Don Juan, al prințului din baladele sale, al faunului etc.). Don Juan este prin excelență o expresie a instabilității erotice, a cuceritorului ce aspiră la un ideal de frumusețe, crezând că-l găsește în fiecare. Este bărbatul pe care nici o femeie n-a izbutit să-l cucerească, este cavalerul inimii sfâșiate “de dragul căruia sute de femei și-au jertfit liniștea vieții, viața însăși”, un aventurier (Denis de Rougement insistă asupra “nomadismului” personajului) cuprins de febra căutării:

“Fiorelo: E umblăreț ca un bărzăun. N-ajunge undeva și se pregătește să plece. Nu coboară bine din șa și-l și vezi aruncându-se din nou într-însa. (...) Stăpânul meu e veșnic nemulțumit, veșnic în căutare”.

Dona Juana, în schimb, este imobilă, reprezintă cetatea intangibilă, ce se refuză cuceririlor, dar care va cunoaște totuși chinurile iubirii, “ingenunchiată” de infailibila armă a cuceritorului, discursul său despre iubire și moarte. Infailibilă se dovedește și arma Doney Juana, tăcerea, astfel încât, în final, veșnicul cuceritor va fi, urmând modelul acelei *ars amandi* imaginată ca *ars bellandi* din perioada cavalească, concomitent biruitor și prizonier.

La o privire aprofundată, putem deci concluziona cu deplină siguranță că nu e vorba de o antinomie propriu-zisă între rege și profet și mai puțin încă între cei doi și cavalerul stancian. Ca reprezentanți alegorici ai poetului, ei sunt tributari aceleiași impuls creator, deosebindu-se doar din punctul de vedere al valorilor întrupate: preponderent etice în cazul profetului, hedonist-estetice în cazul regelui, cumulându-le pe toate în figura cavalerului (războinic sau trubadur), ele întregesc metafora artistului ca “zeu blestemat” cu multe fețe “și-o singură înfățișare”. Înger, diavol, războinic sau amoretat, apologet al credinței sau “prinț al plăcerii”, artistul rămâne în fond același, deși ni se înfățișează ca ființă pluriformă, ce nu suportă încremenirea în tipare unice. Dacă costumele pe care le îmbracă sunt cele enumerate mai sus (ale cavalerului, regelui, trubadurului sau profetului), măștile purtate sunt încă și mai numeroase: Don Juan, Oedip, Faunul din *Faunul și cariatida*, Arhimede, Gianni, negustorul genovez prins în “hora domnițelor”, Corydon, Faust, Don Quijote, Ioana d’Arc, Lactanțiu, Șeherezada etc. Tehnica deghizării aparține nu numai poetului și dramaturgului, dar și eseistului; cel mai clar vorbește Radu Stanca despre sine însuși acolo unde pare a se referi cel mai puțin la sine însuși, astfel că fiecare eseu, articol sau unele din reflecțiile făcute în epistole pe marginea vieții și a operei unor scriitori, devin tot atâtea oglinzi în care artistul își contemplă imaginea (indiferent că scrie despre Edgar Allan Poe, Mihail Sebastian, Rainis, Caragiale, Blaga, Lovinescu, Nietzsche, Goethe, Schiller etc.), unind astfel, sub semnul măștii, năzuințele atât de divergente ale personalității sale creatoare.

**Dragoș VARGA-SANTAI**

#### NOTE :

<sup>1</sup> Jean Starobinski: *Textul și interpretul*, Editura Univers, București, 1985, p. 442;

<sup>2</sup> Virgil Nemoianu: *op. cit.*, p. 41;

<sup>3</sup> Nicolae Balotă: *Sibiul baladesc*, în *Tribuna*, nr. 6 / 1970;

<sup>4</sup> Nicolae Manolescu: *Radu Stanca – Teatru*, în *Contemporanul*, nr. 39, 27 septembrie 1968;

<sup>5</sup> Marcel Mauss, Henry Hubert: *Eseu despre natura și funcția sacrificiului*, Editura Polirom, Iași, 1997, p.9;

<sup>6</sup> Ioana Lipovanu: *Teatrul lui Radu Stanca*, prefață la vol. *Teatru*, Editura Eminescu, București, 1985, p.18;

<sup>7</sup> I. Negoitescu, Radu Stanca: *op. cit.*, p. 57;

<sup>8</sup> Octavian Paler: *Un muzeu în labirint. Istorie subiectivă a autoportretului*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 10;

<sup>9</sup> *ibidem*;

<sup>10</sup> Denis de Rougement: *Iubirea și Occidentul*, Editura Univers, București, 1987, p. 281;