

1. În căutarea formei primordiale

1.1. Deși *Manifestul* din 1943 este considerat actul de naștere al noului grup, stabilirea unei direcții estetice îi datorează foarte mult lui Radu Stanca: poemele publicate în același an și *Resurecția baladei*¹ anunță câteva din trăsăturile ce vor deveni definitorii pentru scriitorii din Cercul Literar². Teoria baladei conturată aici nu premerge însă creației propriu-zise; eseu oferă, retrospectiv, „principii ale compoziției” poeziei, un temei conceptual, cristalizând totodată o seamă din discuțiile purtate la acea vreme între „cerchiști”³.

1. Articolul programatic apărut în *Revista Cercului Literar*, nr. 5, mai, 1945.

2. *Corydon* (poem apărut în revista *Kalende*, nr. 10-11, 1943) și *Buffalo Bill* (publicat în revista *Vremea*, în același an) semnaleză o individualizare a vocii poetice a tânărului Radu Stanca, dar și o opțiune care va deveni definitorie pentru Cercul Literar.

3. „Ciudat este – îi scrie în 1995 Ștefan Aug. Doinaș lui Ovid. S. Crohmălniceanu – că n-a existat o pregătire programatică a baladescului nostru: pur și simplu ne-am trezit că scriem cu toții – eu, Radu, Ioanichie – balade” (*apud* Ovid S. Crohmălniceanu, Klaus Heiman, *op. cit.*, p. 46).

Viziunea din *Resurecția baladei* era, de altfel, anticipată de două eseuri publicate în 1942, în *Universul literar*: *Ceva despre tristețe* și *Versul ultim*. La Radu Stanca, textele teoretice comunică între ele și pot fi considerate părți ale unei poetici care, chiar dacă nu este perfect definită, poate fi aproximată în datele ei esențiale. Teoria poeziei are rolul de a justifica opțiunea „cerchistă”, fiind deseori rezultatul sublimării unor reacții polemice. Preluând ideile esteticianului Liviu Rusu, al cărui student a fost, Radu Stanca încearcă să definească rolul *versului ultim* în poezie; îl consideră un punct de maximă tensiune a textului, locul în care se realizează „poanta poetică”, se suprapun „căușele stereotipe ale formei fixe” peste „tensiunea liberă și nestăpânită a năzuinței poetice”. Pentru Radu Stanca, forma fixă este conjugarea restricției și a maximei libertăți, modalitatea prin care fondul nedefinit devine poezie. Prin formă, poetul se supune generalului, stereotipului, cunoscutului, prin fond se situează în zona individualului. Raportarea la ideile estetice ale lui Schiller și Goethe (mergând până la preluarea de sintagme și imagini) este evidentă. Într-un „cuvânt către tinerii poeți”, autorul lui *Faust* insistă asupra „chibzuinței poetului”, asupra „reflecției” artistului, subliniind totodată faptul că forma nu este un dat exterior operei, există „în străfundurile ființei”, alături de conținut. Într-un text din 1776, Goethe susține ideea „formei lăuntrice”, ca disponibilitate de aflare în interior a idealului formal spre care tinde opera. Forma poeziei are o

Reacția polemică a lui Radu Stanca este determinată de ceea ce i se pare a fi alterarea continuă, aneantizarea poeziei contemporane, în urma „invaziei purismului“. Transformarea unei atitudini lirice în normă și a poematizării „pure“ în rețetă a liris-mului au pus „la îndemâna și celor mai puțin chemați lingurița marei cuminecături“⁴. Mimarea profunzimii prin amestecul de procedee, transformarea iregularului în principiu poetic retrâng sau chiar anulează complexitatea axiologică; sub presiunea legilor „puriste“, poezia se transformă în „logoree“. Influența viziunii schilleriene este evidentă: numai comunicarea între valori, susține Radu Stanca, numai conjugarea lor conduce la capodoperă⁵.

1.2. Eseistul se mărginește să enunțe principii estetice, fără a aduce exemple în sprijinul ideilor avansate: construiește un model, o structură vizibilă numai la analiza „în retortă“, ce are drept protagoniști „poezia“, „poetul“, „teoria“. „Patosul formulărilor“ (Mircea Tomuș) imprimă o anumită tensiune textului, sugerând conturarea unei „situații poetice“, a unui sâmbure dramatic⁶. Relativizarea nu-și găsește loc în aceste pagini: tonul rămâne sentențios, vădind o maioresciană dorință de claritate. Și totuși, în ciuda siguranței afișate de eseist, generalizările creează confuzii și dezvăluie dimensiunea de pledoarie *pro domo sua* a întregii demonstrații. Cu cât imaginea „purismului“ în poezie este mai apăsător negativă, cu atât mai salutară devine încercarea de a i se opune, de a ieși din „criza“ proclamată. Imaginând (precum în *Manifest*, de altfel, unde sămănătorismul „pârjolea“ totul în cale) o stihie dezlănțuită, gestul său capătă o aură eroică⁷. Se cuvine remarcat faptul că, în 1943, literatura română nu se afla (după ieșirea lui Ion Barbu de pe

condiție paradoxală: „E ca piatra misterioasă a alchimiștilor, e vasul și materia pe care o conține, e foc și ceea ce îngheață.“ (*Gândirea lui Goethe în texte alese*, studiu introductiv de Mariana Șora, 1993, p. 315). Să ne amintim că, pentru Schiller, instinctul formal construiește „un imperiu al jocului și al aparenței“, în care omul își pierde „cătușele tuturor relațiilor“.

„Forma fixă este, prin urmare, o condiție esențială a poeziei lirice“, decretează Radu Stanca. În fapt, printr-un artificiu retoric, eseistul ajunge la identificarea *principiului formator* cu *forma fixă* în poezie și, implicit, legitimează opțiunea pentru baladă a „cerchiștilor“.

4. Radu Stanca, *Acvariu*, prefată, text ales și îngrijit de Mircea Tomuș, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 40.

5. „Exclusivitatea estetică – precizează eseistul – nu duce la capodoperă“ (*idem*, p. 41).

6. „Complexitatea de semnificații pe care o implică poezia – semnificație mitică, magică, eroică, religioasă, morală – a căzut pradă marelui foc. Tot atâtea semnificații care aveau rostul de a propulsa, de a spori căldura și vraja operei de artă, au pierit așadar din orizontul vizual al poetului ce, rămas singur în fața culisei, n-a mai putut deosebi albul de negru, esențialul de neesențial, majorul de minor“ (*ibidem*).

7. „Pentru ca balada – specie de poezie narativă – să renască, trebuia masacrată o altă modalitate poetică ce nega narațiunea.“ – observă Nicolae Balotă, recunoscând exagerările din eseu lui Radu Stanca (*Labirint*, Editura Eminescu, p. 326).

scena literaturii) în zodia „poeziei pure“. De aceea, atitudinea „antipuristă“ pare mai curând a fi o reacție la facilitatea ce se face resimțită în producțiile lirice ale vremii și, poate, un ecou al disputelor europene pe această temă. Un lucru e sigur: chiar dacă poezia românească din anii '40 era amenințată de multe pericole, „purismul“ (cel puțin într-o accepție apropiată de ideile abatelui Brémond) nu se afla printre ele.

Redescoperirea baladei se face în linia deschisă de Goethe și Schiller și se prezintă drept revenire deliberată la o formă primordială, din care, mai târziu, s-au desprins toate celelalte. Se dorește a fi o reînnoire a lirismului marcat de pierderea complexității de semnificații, redus la un joc steril. Folosind termenul „resurecție“, autorul „cerchist“ sugerează o acțiune recuperatoare dificilă, în dezacord vădit cu spiritul vremii. Dar o astfel de perspectivă de „pionierat“ este cel puțin surprinzătoare. De la Iancu Văcărescu până la Miron Radu Paraschivescu, trecând prin momentul de vârf al romantismului și cunoscând experiențele moderniste, în literatura română s-au scris mereu balade⁸. Poziția adoptată de Radu Stanca poate fi determinată, pe de o parte, de raportarea la un context restrâns (literatura română a anilor 1943-1945) și, pe de altă parte, de transferea discuției în spațiul european, în care balada intrase în categoria formelor depășite.

1.3. Pentru autorul hrănit cu ideile romanticilor, balada oferă modelul conjugării epicului, liricului, dramaticului, fiind acel *das Gebilde* pierdut o dată cu intrarea în vârstă modernă a literaturii. Presupune prezența dramaticului în interiorul lirismului, fără a duce la distrugerea acestuia din urmă: elementul care suferă o „transfigurare“ datorată acestei întâlniri este, fără îndoială, cel dramatic. Dar nici ceea ce ține de zona originară, esențială nu rămâne nemodificat. Transformarea se produce în sensul „euphorionist“, al „obiectivității“ goetheene: poezia nu se mai dorește o comunicare directă a unei stări afective, ci una mediată prin suportul narativ-dramatic. În accepțiunea „cerchistă“, balada rămâne în mod fundamental o poezie lirică: evenimentul, elementele dramatice nu fac decât să potențeze lirismul, să creeze un plus de semnificații. Se întrevede în toată această demonstrație nostalgia după plenitudinea „forme originare“.

Eseistul încearcă și o împărțire a baladelor, în funcție de dozajul între liric, epic și dramatic. Astfel, *lamentația baladescă* (exemplificată prin poezia lui François Villon), mai apropiată de liricul pur, folosește epicul mai curând drept pretext, importantă rămânând surprinderea stării lirice. În *legendă*, arta de a povesti întâmplarea filtrează starea lirică, procedeele epice având un rol mai pronunțat, iar în *balada propriu-zisă*,

8. „Cu doar doi ani înainte ca să apară articolul din revista cercului, Radu Gyr publicase un volum gros de balade, intitulat astfel și cuprinzând ceea ce autorul scrisese până atunci mai bun. Nu se stinsese nici ecoul stărnit de Miron Radu Paraschivescu puțin în urmă, cu ale sale *Cântice țigănești* (1941). Ele rezervau baladei un compartiment întreg și schițau o inovare a genului prin împrumuturi din folclorul urban, pe linia Anton Pann, Arghezi, Mateiu Caragiale, Ion Barbu.“ (Ovid. S. Crohmălniceanu, Klaus Heitmann, Cercul Literar de la Sibiu și *influența catalitică a culturii germane*, Editura Universală, București, 2001, p. 104)

structurile dramatice ajung în prim-plan, fără ca poezia să-și piardă însă caracterul liric. Articolul lui Radu Stanca caută să sistematizeze, să ordoneze o materie poetică relativ eterogenă: distincțiile sale între cele trei „specii“, întemeiate pe o dublă experiență, de autor și cititor, nu acoperă, desigur, varietatea producțiilor baladești. Semnificativă este însă aici consecvența eseistului în a susține caracterul eminentemente liric și modern al baladei. Antimodernă ar fi reacția lui Radu Stanca numai dacă restrângem modernitatea la experimentele avangardiste ale anilor '30 sau la scrierile anilor '40. În fapt, *Resurecția baladei* dovedește o întâlnire între nostalgia romantismului și conștiința modernă a lirismului ca dedublare, mediere a trăirilor.

2. Sub semnul „fantaziei“

2.1. Aproape toți interpreții operei lui Radu Stanca au observat plăcerea pentru înscenare, pentru construcțiile fantastice, pentru recuzita romantică sau decorurile somptuoase⁹. „Teatralizarea poeziei“ (Ion Pop) transformă lirismul într-unul al jocurilor de măști: eroice, trubadurești, macabre, romantice, ele se schimbă încontinuu, mediind confesiunea. Același „demon al teatralității“ care regiza poemele lui Emil Botta – scrie Doinaș – animă universul poetic al lui Radu Stanca: eul se răsfrânge în nenumărate alcătuirii dramatizate, în roluri sau structuri care mai amintesc mitul, „florul original“ (*Urschauer*)¹⁰, recunoscându-se în mișcarea neîntreruptă. Proteismul și exhibarea, bucuria provocării privirii se întâlnesc, într-un eu poetic inconstant, pentru care interiorul și exteriorul intră într-o stranie continuitate. Precum autorul *Domnului Amărăciune*, poetul „cerchist“ se poate imagina pe sine numai prin intermediul unor forme culturale: spontaneitatea, în sensul comun, îi lipsește.

Ar fi total nepotrivit să vorbim de *romantismul* (în descendența lui Bolintineanu!) sau de clasicismul acestui autor: ar însemna să trecem sub tăcere faptul că multe dintre convențiile la care se raportează rămân un pretext, o recuzită¹¹. Oricât de numeroase ar fi măștile eline sau detaliile medievale, poetul nu imită nici autorii antici, nici „medievalismul“, ci doar le speculează, transfigurând astfel situații particulare¹². Regăsim oare aici convingerea manieriştilor că totul se poate imita, de la natură, antichitate, maniera unui alt autor până la idei?

9. Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura Pentru Literatură, 1968; Ion Vartic, *Radu Stanca – poezie și teatru*, Editura Albatros, 1978; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, 1978; Ion Pop, *Jocul Poeziei*, Editura Cartea Românească, 1985.

10. Apropiindu-se uneori de condiția de „mit degradat“ – observă Nicolae Balotă –, balada romantică poate păstra capacitatea de a transmite *numinosul* (*das Heilige*), „trăirile arhaice“ provocate de forțele misterioase ale lumii (*Labirint*, ed. cit, p. 336).

11. În multe texte, cum ar fi cele cuprinse în ciclul *Baladele regelui*, motivele și situațiile romantice sunt cuprinse în structuri preluate din basme. Chiar dacă distanțarea modernă din aceste poeme este minimă, ea nu trebuie ignorată.

12. Elementele de recuzită (clasică, medievală, romantică, modernă) instituie o simultaneitate care amintește de „oglindea cosmică“ a lui Federico Zuccaro. Dar, așa cum obiectele și tablourile răsfrânge își pierd materialitatea, substanța și intră într-o imagine virtuală, elementele clasice sau romantice își pierd o parte din determinările inițiale o dată ce sunt cuprinse în universul poetic al lui Radu Stanca.

2.2. A include poemele lui Radu Stanca într-o „poezie a ordinii“, „apo-linică“, „cultivată, șlefuită, înțeleaptă“¹³, ținând seama numai de alcătuirea formală, înseamnă a le falsifica în bună măsură: fluiditatea, metamorfoza, etalarea, simțul artificialității, ludicul, ironia și înclinația spre grotesc exclud o astfel de încadrare. Mai mult, fascinația nocturnului, gesticulația galant-ironică, melancolia banchetelor, senzualitatea nerefinută sau dandysmul îl așază destul de aproape de poezia unor Dimitrie Stelaru și Constant Tonegaru¹⁴.

„Euphorionismul“ teoretizat de Ion Negoïtescu sau Nicolae Balotă – observă Ion Vartic, într-un text din 1996 – instaurează un „manierism al clasicității“¹⁵. Ipoteza este numai la o primă vedere insolită: Lucian Blaga, care a exercitat o influență constantă asupra „cerchiștilor“, a fost el însuși fascinat de universal ca labirint manierist, a cunoscut (precum Goethe, modelul său) poezia ezoterico-filosofică. De aceea, fără a considera o asemenea interpretare drept rodul unui exces, ne putem întreba: dezvăluie patosul și disponibilitatea combinatorie ale lui Radu Stanca trăsături esențiale ale manierismului? Este autorul lui *Corydon* aproape de „poetul ingenios“ al lui don Emanuele Tezauro, în stare să transforme „orice lucru în orice lucru, un oraș într-un vultur, un om într-un leu, o linguițoare într-un soare“¹⁶?

2.3. Romantismul etalat (cu toată gesticulația solemnă sau macabră) ascunde, dincolo de forma ordonatoare, o pornire „asianică“, antinaturalistă, o artă stând sub semnul „fantaziei“. „Trubadurul mincinos“ creează o lume iluzorie, coboară în universul interior, proiectându-l mai apoi în imagini fantastice. Oferă detalii și decoruri, recunoscându-le, totodată, caracterul fictiv. Inventează mituri, populează universurile posibile cu figuri virtuale, imaginează „situații poetice“.

Suntem în fața unei înșelătoare „mise-en-abîme“: „castelul în Spania“ se dovedește a fi chiar poemul care ia naștere și se oferă ca obiect, propunându-și propria „realitate“. Extravaganța înscenărilor, plăcerea acumulării, tablourile rânind ochiul prin somptuozitatea lor, artificializarea naturalului, metamorfozele vădesc o sensibilitate barocă. Retras într-un paradis artificial, „trubadurul mincinos“ întreține iluzia, conștient (pe urmele lui Caldéron de la Barca) că realitatea nu e decât o altă formă a ei. „Situația poetică“ (acel „nucleu epic potențial“ care iradiază în masa poemului, întreținând o

13. Virgil Nemoianu, „Patru trepte ale baladei“, în *Calmul valorilor*, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 34.

14. Abandonând, la un moment dat, încadrarea poeziei lui Radu Stanca propusă inițial, Virgil Nemoianu surprinde apropierea imaginilor sale de acele „conceitti“ sau „conceits“ specifice manierismului.

15. Ion Vartic, „Privire asupra Cercului Literar de la Sibiu“, prefață la volumul lui I.D. Sîrbu, *Scrisori către bunul Dumnezeu*, Editura Biblioteca Apostrof, 1996

16. *Apud* Gustave René Hocke, *Manierismul în literatură*, prefață de Nicolae Balotă, Editura Univers, București, 1997, p. 14.

teatralitate incipientă) se transformă, treptat, într-o meditație asupra creatorului și a adevărului „mincinos“ al operei sale¹⁷.

Cuvintele trimit la un „real“ care se conturează numai prin proiecția imaginărilor asupra sa, „senzația vitală“ se hrănește din trăirea livrescă (Al. Cistelean), contemplarea naturii (în sens goethean) este abandonată în favoarea reveriilor maladive. *Mimesis*-ul lasă locul *phantasia*-ei: eliberat de constrângerea realului, eul proiectează labirintice lumi iluzorii. *Mathesis* trece în *taxinomie*: discursul poetic cuprinde, într-o neașteptată sincronie, fragmente diverse, inventând legi și părăsindu-le pe măsură ce se spune. Decorurile devin adevărate „personaje“ care susțin sau creează chiar „baladescul“: metamorfoza lor este așadar una din sursele „teatralității“ monologurilor, lamentațiilor poetice.

Prin dimensiunea spectaculară conferită faptelor irepetabile, dramatizarea poate împlânzi terifiantul. De pildă, în *Vizita*, reiterarea întâlnirii cu moartea (ce împrumută imaginea palidă a Îngerului Somnului din poemele eminesciene) anulează angoasa; înregistrarea gesticulației aproape domestice aruncă asupra evenimentelor unice umbra cotidianului. Fără a mai trezi spaima, întâlnirile sunt marcate de o stranie complicitate, îndepărtând eul poetic atât de lipsa de măsură a omului baroc, cât și de revoltele romantice sau de *acedia* modernă. Veghea comună pare a fi începutul inițierii într-o *Ars moriendi* contemporană.

Și în poeziile de dragoste, decorurile, înscenările alcătuiesc un cod, de data aceasta unul ce amintește amorul curtenesc. Pasiunea este mereu transfigurată, travestită în spectacol, corporalitatea și atracția cărnii fiind sublimate în simboluri. Ritualizate, întâmplările sunt transformate în fapte estetice, reiterând și inventând mituri. Un joc al lui „ca și cum“ amână mărturisirea sau o convertește în rituri barbare, ca în poemul *Fetiș*. Părănd a sta sub interdicția trubadurescă de a-și mărturisi în chip direct pasiunea, eul poetic construiește o parabolă a iubirii ce încalcă toate tabu-urile. Este un joc al fantasmelor, într-un viitor al reveriei („La noapte va zvârli, pe coastă, marea/ O pasăre cu chipul femeiesc...“) ce îmbracă lamentația în haine mitologice. Asemănarea iubitei cu zeul monstruos care unește contrariile, înaltul și adâncul, transpune, la modul metaforic, atât febra simțurilor, cât și o anumită teamă de feminitate. Și în poemul *Doti*, ce lasă să se întrevadă în palimpsest mitul lui Pygmalion, femeia-statuie-zeitate este cea care provoacă, caută să spulbere teama bărbatului de corporalitate: „Dă-mi la o parte vălul și privește! Ești primul muritor care mă vezi...“.

17. În comentariul său care citează, cu generozitate, versurile lui Radu Stanca, Eugen Simion este înclinat să vadă în acest poem „presimțirile tulburi ale adolescenței“, „o nostalgie a juvenilității misterioase“, o reverie romantică „tratată cu seriozitate“ (*Scriitori români de azi*, I, Editura Cartea românească, 1978, p. 139).

3. Cetatea și umbrele ei

3.1. În viziunea lui Radu Stanca, Sibiu devine o „cetate a umbrelor“, unde contururile se estompează într-o constantă și nedefinită mișcare, timpul își pierde curgea lineară, căpătând o reversibilitate estetică. Departe de a mai fi orașul istoric („medievalitatea“ sa este, în fond, o convenție), seamănă cu orașul himeră, loc al tuturor metamorfozelor, descris de Balthasar Gracián în *Criticón*-ul său. Este cetatea-iluzie, cetatea-poveste (ca în poemul *Nocturnă*), rod al înscenării trăirilor, al transformării angoaselor în imagini, al jocului manierist între *ego* și *alter*. Oroarea de vid, melancolia și spleen-ul sunt depășite, la modul dandyst, prin recuzită și gesticulație.

„Sibiul este cetatea umbrelor – scrie Radu Stanca. Lucrurile toate sunt topite în umbră. Faptele toate sunt înolăcite unele în altele. Istoria trece dintr-o încăpere în alta fără să închidă uși. Între oameni, corespondențele se suprapun, între vârste limitele dispar. /.../ Pe deasupra Sibiului, plutește un cer particular care face din bătrâni tineri, din tineri bătrâni, din moderni niște medievali, din medievali niște existențe prezente, vii.“¹⁸ Confesiunea poetică transpare, mediată, într-un tablou ce pare a fi doar al burgului: modernitatea poate împrumuta veșminte clasice sau medievale, amestecându-le într-o sincronie estetică. Travestindu-se, punând în mișcare imagini ce actualizează vocile altora, exagerându-și anacronismul, epigonul își poate dovedi originalitatea. Metaforă a opere, cetatea este populată cu apariții ce amintesc de E.T.A Hoffmann, Edgar Allan Poe, Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde sau Huysmans. Precum dandyștii, Radu Stanca transformă trăirile în reprezentație: eul e peisaj și teatru de umbre, carnaval și procesiune. Actor, privitor și privit totodată, se ambiguizează, se relativizează. Oferindu-se vederii, etalându-se cu ostentație, confundându-se cu decorul, eul pare mai curând o „interlume“ (Rosario Assunto), o zonă intermediară între finit și infinit. „Ceea ce nu începe în mod natural – amintește Leibniz – nu sfârșește deloc.“ Narcisismul îl împinge, în mod paradoxal, la camuflare, la multiplicarea măștilor. Numai ceea ce e artificial, construit, împrumutat, paștit, parodiat dezvăluie fizionomia originală¹⁹. Există doar în măsura în care se inventează, „realitatea“ sa se construiește din ectoplasma visului, prezentul său e conjuncția neașteptată între toate timpurile, în fond o „utopie a clipei eterne“²⁰.

18. Radu Stanca, *Acvariu*, ed. cit., p. 144.

19. G. Scaraffia, *Mic dicționar al dandy-ului, apud Dandysmul*, traducere Adriana Babeți, Editura Polirom, Iași, 1995, p. 201.

20. *Ibidem*.

3.2. Într-un poem precum *Liliacul*, „sufletul“ devine o adevărată „lume ficțională“: „un domn înalt, în doliu, alb ca ceara“, „brazii nepăsători“, „parcul cu ruine“, „paingii“, „ospățul“, „umbrele tainice și grave“, „muzicile de harfe“, „cripta din turn“ și „liliacul“ vesel, toate sunt proiecțiile unui eu proteic²¹. În mod indirect, Radu Stanca afirmă încă o dată condiția de poezie lirică a baladei și, mai ales, fragilitatea distincției între confesiune și „medierea“ epico-dramatică.

Gesticulația romantică este vădit eminesciană (imaginea cripei și cea a întâlnirii amanților în moarte sunt ecouri din *Strigoii*)²². Și totuși, prima și ultima strofă schițează un cadru ce impune o reorientare a lecturii: înscenarea face parte din reveria unui suflet modern, modelat prin cultură. Este o manifestare a lumii lăuntrice care ajunge să dubleze realul, la modul ironic sau chiar cinic. De aceea, senzația de *déjà vu* nu pare să-l deranjeze pe autorul versurilor: măștile eline, romantice, decadente sau moderne se pot oricând amesteca. Virtuozitatea prestidigitatorului se întrevede în „poanta finală“: „Iar muzici lungi de harpe, ca un vaer/ Se-aud atunci prin zidul greu, opac,/ Pe când la ușa raclei joacă-n aer/ Bătând din aripi vesel un liliac...“. Schimbarea de ton lasă să se întrevadă zâmbetul ironic al celui care a înșiruit fantasme, a adoptat sonorități grave, părând stăpânit de ele și, mai apoi, le-a risipit cu un gest aproape copilăresc²³. Jocurile intertextuale și atitudinea lui Radu Stanca față de limbaj și de poezie îi conferă poemului o dimensiune implicită de artă poetică.

3.3. Imaginea războinicului-cavaler medieval revine frecvent în versurile autorului cerchist, însă rămâne tot o modalitate de manifestare/ disimulare a spiritului modern. În poemul *Un cneaz valah la porțile Sibiului*, amănuntele medievale alcătuiesc decorul înfruntării dintre modelul *eroic* și cel *orfic*, dintre pornirea cuceritoare, gestul istoric, ce

21. Citatele din poemele lui Radu Stanca sunt oferite după volumul *Versuri*, prefață, note și comentarii de Monica Lazăr, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

22. În finalul poemului *Nocturnă*, trimiterea la motivul dublului este un semn al denunțării convenției romantice. Din perspectiva ultimei strofe (să ne amintim că Radu Stanca teoretizează importanța „versului ultim“), utilizarea imaginilor medievale și chiar a unei tonalități minore de romanță poate fi pusă pe seama unei intenții parodice. Autorul *Corydonului* reassemblează clișee poetice, cu o ipocrită seriozitate, semnalând însă prin schimbările de ton depărtarea de modelul pe care pare să-l urmeze. Recurge la preluarea afectată, șarjată a imaginilor uzate, trecând cu un remarcabil simț ludic prin diferite registre stilistice.

23. Același ton jucăuș poate fi regăsit în *Poemul fluviilor*: lumile iluzorii, alcătuite din șiruri de fantasme, vor fi risipite în finalul poemului. Umorul negru apare din contrastul între somptuozitatea imaginilor anterioare și ultima strofă, cât se poate de prozaică: „Nu se sfârși cu totul nici visul de-astă dată,/ Și-un țipăt plin de groază deodată mă trezi:/ Într-un sicriu de scânduri, închis, fără lopată,/ Zburam de zor spre moarte în voia Dunării...“.

presupune fixarea în temporalitate, și aspirația spre armonie, în fapt ieșirea de sub rigorile timpului. Opierea „la porțile cetății“ baroce dovedește că, într-o astfel de lume a umbrelor, artificială, gestul cuceritor devine un nonsens. Ficțiunea seduce, atrage, aducând „cneazul“ într-o stare de pasivitate totală. Trebuie să vedem aici și pregătirea pentru intrarea într-o lume orfică. Thanatos (sau Hypnos, în alte poeme) deschide calea spre „cetatea“ estetică; în cele din urmă, poemul cuprinde și o replică la episodul sfâșierii lui Orfeu de către bacante. Atunci, după cum pomeneste Ovidius în *Meta-morfoze*, forța brută, irațională reușea să distrugă spațiul sacru instituit. În conflictul cu realitatea, lumea imaginată se dovedea trecătoare. Sprijinindu-se pe ambiguitatea barochist-manieristă a raportului între vis, reverie, ficțiune și realitate, Radu Stanca rescrie mitul. Cuceritorul se lasă stăpânit de armonia celestă, de o forță mai presus decât el („fără să vreau“), alege calea pasivă („las frânele din mână“), se transformă într-un contemplator. Desigur, nu trebuie să uităm că universul interior este locul întâlnirii tuturor fantasmelor... Opierea „la porțile cetății“ semnifică, poate, recunoașterea aparentei înfrângeri drept singură cale de pătrundere în zona misterului. Dincolo de aerul medieval, se întrezărește în text conflictul între căutarea febrilă a idealului și contemplare. „La porțile cetății“ este punctul ultim al unei traiectorii străbătute și, poate, momentul conștientizării neputinței de a *cuceri idealul*. Să ne amintim că, în *Despre înțelepciunea filosofilor*, Francis Bacon îl consideră pe Orfeu superior lui Hercule, după cum operele înțelepciunii sunt superioare celor ale forței. Dacă vedem în imaginea „cetății“ și o metaforă a operei moderne, atunci balada cuprinde și o deghizată pledoarie pentru lectura-participare, în stare să păstreze fascinația și ezitarea în fața artei.

3.4. Structura orfică transpare și dincolo de înscenarea romantică din *Lamentația poetului către iubita sa*. Versul „Domniță-ntocmită din fum și-ntâmplare“ produce o deviere de la codul trubaduresc, de la romantismul de suprafață: lamentația cântărețului capătă semnificația plângerii orfice de după încălcarea interdicției, ce acompaniază încercarea de a reface traiectoria coborârii în infern, de a relua inițierea considerată ratată. Dacă până atunci cântecul reușise să anuleze distanța între cele două lumi și să instituie armonia, acum el se dovedește neputincios. Trubadurul-Orfeu rămâne în afara cetății închise, neînțelegând că adevărata sa forță și adevărata statură tocmai în „plângere“, în cântecul de după pierderea „stării de grație“.

O strofă din *La iubita moartă* amintește „situația poetică“ din *Corbul* lui Edgar Allan Poe: „O pasăre puhavă și neagră stă pe geam,/ Iar noaptea se prelinge pe lângă ea albastră/ Tu, însă, dormi în pace ca-ntr-un imens balsam./ Tu n-o auzi cum bate cu ciocul în fereastră“. Pasărea neagră devine simbolul agresiunii modernității: imposibil de ocolit, provoacă intrarea în stare de criză, părăsirea apolinicului. Este apariția stranie marcând irumperea necunoscutului, a iraționalului în lumea știută, prezența ce dovedește că universul a încetat să se mai supună legilor armoniei. De acum înainte, poetul nu va mai fi încredințat că poate domina lumea prin Verbul său, ci va aștepta, speriat, semne din afară. Orfismul lasă locul unui cântec „obosit“, al deziluziei, al neîncrederii în cuvânt. Absurdul e tot mai puternic, dar poezia îl va înregistra doar, fără a mai reuși să-l exorcizeze: „Când se sfârșește noaptea și arta s-a sfârșit/ Și-n fața morții nimeni nu poate să vorbească“.

4. Jocul iluziilor

4.1. „La ora asta-n fiecare noapte/ Aici, o poartă largă se deschide,/ Și, ca printr-o perdea de văluri sparte,/ Se văd prin ea, tăcute și livide,/ Douăsprezece umbre înșirate/ De-a lungul mesei plină de bucate.“ Am transcris începutul poemului *Douăsprezece umbre*, pentru că este unul dintre cele mai semnificative fragmente pentru jocul dezvăluirii/ascunderii din poezia lui Radu Stanca. Într-un cadru nocturn, imaginea ospățului celor douăsprezece umbre este și dezvăluită și camuflată. Provocată și obstaculată, vederea deschide drumul fantazării, renunțând la pretenția de a cuprinde, stăpâni obiectul cunoașterii. Deși secvențele se juxtapun și amănuntele se aglomerează, decorul rămâne incert, ca urmare a tensiunii semantice din text. Imaginea răsfrântă, simulacru capătă, în mod neașteptat, cât mai multe determinații: acumularea detaliilor nu anulează însă lipsa de consistență a spectrelor. Tabloul este conturat cu meticulozitate, sugerând mobilitatea și siguranța privirii, dar își denunță în permanență caracterul iluzoriu.

Dacă ținem cont de lecturile din mistici ale lui Radu Stanca²⁴, putem observa cum, dincolo de imagini la prima vedere cunoscute, banalizate chiar, se constituie deseori un discurs subiacent, ce se cere interpretat potrivit „codului“ ales de autor și relațiilor cu operele anterioare. Cadru nocturn aduce în minte, dincolo de sugestiile romantice, „noaptea-ntunecată“ de la Sfântul Ioan al Crucii, metaforă a cunoașterii apofatice. Sintagma „ca printr-o perdea de văluri sparte“ ne duce cu gândul tot la „cântecele“ misticului spaniol. Trei sunt „vălurile“ ce trebuie rupte pentru ca sufletul să devină una cu Dumnezeu, pentru ca „nunta spirituală“ să se poată produce: cel „temporal“, cel

24. În 1946, cele mai multe din lecturile lui Radu Stanca sunt cele de factură teologică. Într-o epistolă din 30 iulie 1946, îi scrie lui Ion Negoieșcu: „De aceea mi se pare curioasă o întoarcere acum, după ce am trecut prin fervorile mistice ale lui Angelus Silesius, prin uriașa poezie a autobiografei Sf. Tereza, prin studiul misticei Sf. Francisc sau Sf. Dominic, și mă gândesc mai puțin la propunerile Sf. Augustin sau mai recent Berdiaeff, cât aș îndrăzni să vorbesc despre un «stat axiocratic».“ (s.n.) (Ion Negoieșcu, Radu Stanca, *Un roman epistolar*, ed. cit., p.44).

Matei Călinescu face câteva observații deosebit de interesante privind lecturile mysticilor, care ne-ar putea determina să interpretăm mai nuanțat registrul „cavaleresc“, medieval din poezia lui Radu Stanca: „Se știe că multe figuri religioase spaniole – mari sfinți, precum Loyolla sau Tereza din Avila – făcuseră în tinerețe o pasiune pentru literatura cavaleriească. Cum reacționau asemenea naturi mistice la romanțurile populare? Ce elemente din lecturile acestea timpurii vor fi păstrat ele în viața de mai târziu a imaginației?“ (*op. cit.*, p. 76).

„natural“ și, ultimul, cel „senzitiv“. În *Douăsprezece umbre*, barierele au fost înlăturate, corporalitatea a fost abandonată, ființa despărțindu-se de tot ceea ce este creatural, atingând starea de *umbră*.

Scenariul „otrăvirii“ sacerdoților suprapune scena creștină a „Cinei de taină“ (*Corinteni*, 11, 23) și un păgân ritual ophidian, al adorării zeului-șarpe. Deopotrivă htonian și solar în diferite mitologii, șarpele este în Vechiul Testament prezența negativă, ispitorul, cel care îi atrage pe primii oameni cu promisiunea că vor deveni „asemeni lui Dumnezeu“ (*Geneza*, 3,1). Este vrăjmașul, făptura blestemată să fie strivită de călcăiul femeii (*Geneza*, 3, 14), dar și toiagul lui Moise, semn al legăturii cu Divinitatea (*Exodul*, 4,3, 4,4). Întruchipare a Satanei sau Leviathan, „șarpele cel vechi“ (*Apocalipsa*, 12, 9) poate deveni mântuitor: pentru a vindeca de veninul „șerpilor înfocați“ trimiși pe pământ, Iahveh îi arată lui Moise „șarpele de aramă“ (*Numeri*, 21, 6-9). Imagine a negativității, a căderii în păcat, răspunzător pentru ivirea Răului în lume, șarpele este și model de înțelepciune pentru ucenicii lui Iisus: „Fiți dar înțelepți ca șerpilor...“, le va spune înainte de a-i trimite să-i propovăduiască învățătura printre oameni (*Matei*, 10, 16). Într-un poem mistic din secolul al XII-lea, tradus de Rémy de Gourmont, Fiul Omului este numit „șarpele de pe cruce“, iar în *Evanghelia după Ioan* (3, 14-15), „șarpele de aramă“ îl simbolizează pe Iisus Hristos: „Și după cum Moise a înălțat șarpele în pustie, așa trebuie să se înalțe Fiul Omului. Ca tot cel ce crede în El să nu piară, ci să aibă viață veșnică.“

Poemul lui Radu Stanca asociază simbolistica biblică și cea gnostică: șarpele așteptat pătrunde în pâine, își strânge inelele, adoarme încolăcit²⁵. Traectoria sa este una ascendentă („El suie-ncet cu legănări păgâne...“), ceea ce atenuază sugestia htoniană. Căderea în somn a șarpelui aduce o suspendare a negativității și semnifică o temporară retragere din lume ce face posibilă *eucharistia*. Umbrele sacerdotale vor frânge pâinea înveninată, înfruptându-se din trupul șarpelui. „Anafora și râma“ aduce sugestia dualistă a prezenței împreună a Binelui și a Răului, o reiterare poate a momentului mușcării din fructul Arborelui Cunoașterii.

25. Purtător al Gnozei pentru Ofiți, șarpele este pentru Perați principiu întemeietor al lumii, cauză a toate câte există (v. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Editions Robert Laffont, Paris, 1982, p. 874).

Pentru ofiți, lumea divină s-a scindat într-un demiurg bun, reprezentând partea superioară, și un demiurg rău, ignorant, creatorul omului. Ispitorul din Biblie este cel prin care adevărata divinitate poate ajunge la primii oameni: „Pe neștiute, divinitatea superioară comunică țelul ei perechii umane primordiale: o face prin intermediul șarpelui, a aceluși șarpe seducător din *Geneza* (cap. 3). Acest șarpe este, așadar, contrar opiniei curente, «bun», pentru că e sol al înaltului tainic. El este rău doar pentru mentalitatea ignorantă a umanității supuse demiurgului *acestei lumi*“ (Ioan Petru Culiuanu, *Studii românești*, I, Editura Nemira, 2000, p. 24).

Aliment esențial ce vine din cer și dă lumii viață (*Corinteni*, 6. 35), pâinea este și prezență substanțială a Divinității („Eu sunt pâinea vieții“, spune Iisus, *Ioan*, 6. 35), trup christic („Luați, mâncați, acesta este trupul Meu...“, *Corinteni*, 11. 23). „Cuminecarea“ cu venin din versurile lui Radu Stanca are o funcție anamnetică, este recunoașterea unui legământ, dar păstrează ambivalența neliniștitoare a *pharmakon*-ului. Otrava poate ucide sau, atunci când forța negativă este convertită într-una pozitivă, se transformă în leac, purificând: „Douăsprezece umbre otrăvite// Douăsprezece umbre mântuite...“. Reluând spusele Sfântului Ioan al Crucii, „toate lucrările naturale s-au preschimbat în divine“. Principiul vital, sângele, a fost anulat, umbrele se cufundă în tăcere, pregătindu-se să primească „taina care vine“. *Wesen ist Shweigen!*, scria Eckhart, văzând în retragerea în tăcere condiția „înfloririi“ lui Dumnezeu în suflet.

Construit ca o replică în oglindă a incipitului (marcat, în egală măsură de ambiguitatea închidere – deschidere), finalul poemului dezvoltă sugestia spectacolului manierist „de umbre“. Ceea ce „dispare“ poate fi văzut „printr-o perdea de văluri sparte“, închiderea se deschide într-o oarecare măsură, după cum, mai devreme, deschiderea se închidea. Contrariile nu se resping, ci, dimpotrivă, stau alături, în indistinția aparență – esență²⁶.

4.2. În *Baladă studențească*, semnele medierii privirii sunt mai numeroase: „prin vâl de fum“, „prin pâclă“, „din geam, departe“ este „zărit“ tânărul îndrăgostit de o fantasmă. Secvențele sugerează un univers al aparenței, unde nimic nu e sigur, stabil, unde obiectele, ființele se fluidizează, iar cunoașterea lor rămâne întotdeauna parțială și, inevitabil, deformatoare. Studentul ciudat, o apariție șarjat romantică și, desigur, demonică încearcă să distileze, precum Faust, „un ser din care visul să ia viață“, voind să-i dea corp ficțiunii. După multe căutări, primește doar umbra fecioarei „de fum“, iluzia realității (care trimite cu gândul la „frumoasa fără corp“ a lui Eminescu). Fantasma nu e nici mai reală, nici mai puțin reală decât oricare din manifestările obișnuite și, tocmai de aceea, ajunge să pună la îndoială realitatea oricărei secvențe. Femeia-umbră s-a născut în mintea unui tânăr imaginat de o altă instanță: „Sau poate totul n-a fost decât vis/ Ori vreo halucinație pe care/ Am încercat-o lâng-un manuscris/ Într-un amurg cu vânt și febră mare...“. Dar seria ar putea continua la infinit: dacă fantasma studentului faustic este născută în mintea unui eu poetic imaginat de un cititor la fel de inconsistent? Spaima borgesiană în fața oricărei „mise-en-abîme“ se insinuează în text. Privirea nu e nici

26. La nivelul spectacolului cosmic (Calderon își imagina lumea dominată de un Mare Regizor, iar Quevedo privea universul ca pe un imens teatru), nimic nu e sigur: imaginea poate trece oricând în contrariul ei, răul se învecinează sau se confundă cu binele, structurile cunoscute ajung să-și schimbe sensurile, eroii își trec unul altuia măștile, convingi că nu sunt decât aparență, înșelătoare plasmui.

inocentă, nici lipsită de primejdii: este o formă dramatizată a călătoriei prin sine, întoarcere mediată în universul interior, la capătul căreia eul își descoperă fragmentaritatea și inconsistența. Revenim, pentru o clipă, la eseu deja pomenit, *Sibiu, ceta-tea umbrelor*: în lumea schimbătoare, în jocul metamorfozelor, între interior și exterior, între obiect și ființă nu mai există nici o graniță sigură. Nimic nu *este* într-un anumit fel, ci *pare* a fi: „Nimic nu e definitiv limitat – scrie Radu Stanca –, nici un contur nu e tras până la urmă, nici un sunet complet încheiat“. Cel care imaginează înscenări, decoruri somptuoase sau făpturi stranii se cuprinde pe sine în această invenție, descoperindu-se, precum oricare dintre plâsmuirile sale, iluzoriu și infinit.

4.3. Ficțiunea grotesc-macabră din *Regele visător* amintește dansurile medievale, înscenările morții. Ca și acestea, dobândește o funcție compensatorie: este universul creat ce estetizează moartea, o transformă în spectacol. Exclamația de un patetism șarjat ce deschide poemul („E ceva putred, grav în Danemarca!“) dezvăluie condiția parodică a versurilor. Excesul de imagini macabre lasă să se întrevadă intenția ludică: poetului îi plac exagerările, contrastele dătătoare de umor negru. Tot arsenalul jocurilor medievale ale morții este pus în mișcare, cu plăcerea demontării clișeelelor și a acumulării detaliilor șocante. Tabloul devine atât de încărcat încât excesul anulează spaima și tragicul. Barochizând, Radu Stanca anulează determinațiile inițiale ale secvențelor, întreținând cu un umor reținut jocul intertextual. Recuzita medievală este folosită într-o înscenare în care voluptatea acumulării nu este egalată decât de inutilitatea ei.

Danemarca e stăpânită de un somn otrăvitor, cadavrele atârnă în ștreanguri, imaginile putrefacției sunt înregistrate cu meticulozitate. Atmosfera amintește legendele lui Perceval și boala Regelui Pescar, numai că, în poemul lui Radu Stanca, nu se mai pune nici o întrebare tămăduitoare. Obosit de ficțiunea agresivă, visătorul rege o părăsește în stăpânirea morții, inventându-și alta, care nici ea nu va fi ultima. Ca pe o scenă turnantă, actorul face un pas în afara decorului sufocant, retrăgându-se în altă piesă, până va fi izgonit sau o altă fantasmă îl va seduce.

O suprapunere a secvențelor temporale diferite e vizibilă chiar în primele versuri ale baladei *Buffalo Bill* („Întocmai ca pe vremea...“). Sub aparența de poveste banală, cu tentă western, se însinuează ritualul neașteptat al răpirii *Timpului* („Un călător de vază și-un hoțoman de soi“), dorința de a-i opri curgerea, de a rupe „pânza veșniciei“. Și, în ciuda aerului facil, cantabil al baladei și a pretextului la prima vedere comun, sensul adânc al poemului este cel al tentației de a suspenda, de a anula temporalitatea. Manifestările obișnuite, enumerate ostentativ, sunt depășite, încercându-se o aventură ultimă, esențială. Să nu uităm însă că toată desfășurarea dramatică stă sub semnul posibilului, că momentele ei sunt rodul proiecțiilor unui eu ce poartă o mască juvenil-romantic.

„Diseară poștalionul va trece prin strămoare/ Iar noi îl vom surprinde la locul cunoscut...“, anunță vocea exaltată care întreține monologul dramatizat, dezvăluind totodată dimensiunea imaginară a tablourilor. Anecdota învinge anecdota, observă Cornel Regman, înscenarea, dramatizarea sfârșesc prin a sugera fluiditatea lumii baroce, unde a fi îi cedează supremația lui a *părea*. Poemul construiește și deconstruiește iluzii, detaliile „concrete“, descrierile amănunțite, abundența nuanțelor întrețin ambiguitatea, nesiguranța ontologică. „Substitut epic al unei stări sufletești“²⁷, balada propune un univers verbal în continuă mișcare, deschis tuturor permutărilor, amintind de urmuzianul „autokosmos infinit și inutil“. Romanticismul sau clasicismul lui Radu Stanca sunt doar veșminte de împrumut, podoabe sau semne ale nostalgiei, camuflând simțul ludic și parodic și convingerea absolut modernă că lumea poeziei este locul tuturor metamorfozelor posibile, iar eul poetic are doar consistența vocabulelor.

27. Cornel Regman, *Dinspre „Cercul Literar“ spre „Optzeciști“*, Editura Cartea Românească, București, 1997, p. 12.

5. Elogiul artificialității

5.1. Corydon pare a fi întruchiparea perfectă a ființei hibride, himerice, a plăsmuirilor dintr-un neliniștitor univers baroc. Deși poemul se deschide cu o clamare a existenței și a unicității („Sunt cel mai frumos în orașul acesta...“), toată desfășurarea sa ulterioară sugerează, în fapt, statutul ambiguu al unei astfel de făpturi. Chipul se transformă în mască, iar „personajul“ care împinge artificialul la extrem devine, treptat, o marionetă bizară, întreținând, cu fiecare gest, nesiguranța ontologică. Chiar versurile care par să introducă o maximă determinare deschid, de fapt, o zonă a contradictoriului. În „confesiunea“ lui Corydon, clișeele dandyste sunt etalate cu o seriozitate ipocrită: declamarea artificială lasă să se întrevadă ironia, dar este și singura cale prin care un fond patetic mai poate fi adus la lumină. Discursul poetic uzează de strategiile „corydonești“: supunerea la rigurile formale, frazarea voit prețioasă, imaginile șarjate, plăcerea exhibiției stilistice trec în parodie discretă.

5.2. Figura construită în poem rămâne, până la un punct, o imagine a dandy-ului. De pe chip se elimină orice urmă a naturalului („C-un tainic creion îmi sporesc frumusețea“ sau „Toți dinții din gură pudrați mi-s cu aur“), posturile corpului alcătuiesc un limbaj complicat, fiecare gest e studiat și urmărește seducția rece. Trecerea prin burg (rămâne, în subtext, sugestia „cetății umbrelor“) devine echivalentul unei intrări în scenă, într-un rol complex, menit să stârnească „noi ispite“. Podoabele se constituie într-un al doilea corp, exterioritate semnificativă, spațiu al etalării gustului baroc: „Panglici, cordeluțe, nimicuri m-acopăr...“. Toate acestea amintesc de figura unui George Brummel sau de personajul lui Huysmans din *À rebours*²⁸. Desfășurare savantă, mișcarea este rezultatul unei regândiri a spațiului, un întreg ritual menit să atragă privirile și să provoace. Aduce

28. Expunerea și privirea conferă și poemelor de dragoste o anumită tensiune dramatică. În *Doti și Pisica*, relația din mitul lui Pygmalion este răsturnată: femeia cu atribute statuare („Călcițele și umerii de piatră“) se dezgolește, se oferă privirii, provocând străinul să o descopere. Hibridizarea, artificializarea sau descărnarea semnalează o continuă evitare a corporalității. Dacă nu e o fantasmă sau un abur, femeia devine în poemele lui Radu Stanca un peisaj sau o „insulă“, ce pot fi cunoscute, luate în stăpânire prin privire.

o incertitudine androgină, amplificând straneitatea unei astfel de apariții, sugerând o senzualitate a artificialului, o expunere indecentă, din care nu lipsește o notă de grotesc.

5.3. Acumularea de detalii introduce însă o anumită tensiune între „vocea“ pretins unică a monologului și fragmentarea, dispersarea făpturii care-l spune. Multiplicarea relativizează definițiile narcisiste, le ambiguizează, subminând sensul plin al verbului *a fi* prin sugestia metamorfozei și a depășirii granițelor între uman și non-uman²⁹. Imaginea unui Laokoon degradat, căzut în deriziune, suprapusă peste cea a Meduzei și cea a „omului-mecanomorf“, cu o anatomie pervertită, *animal variae et multiformis et dissolutionis naturae* se întâlnesc aici³⁰. Amintind de monștrii lui Aldrovandi sau lucrările lui Aubrey Bearsley, Corydon pare rodul unui desenator manierist: farmecul său atrage, dar trezește și spaima, ca orice alcătuire hibridă, păstrând ceva din fondul obscur, mitologic. Suntem destul de aproape de proza lui Urmuz, numai că, la Radu Stanca, nonsensul este acoperit de gesticulația grațios-galantă.

Monologul joacă rolul oglinzii în fața căreia, spunea Baudelaire, dandy-ul este condamnat să trăiască³¹. Este dovada narcisismului, dar și a neliniștitoareii absențe a Celuilalt, a alterității în funcție de care ființa se poate cu adevărat defini. N-ar trebui să ne inducă în eroare referirile din poemul lui Radu Stanca la publicul fascinat de apariția lui Corydon. Jocul estetic al etalării își inventează spectatorii, rumorile și „privirile pătimașe“. „Lamentația corydonească“ (Cornel Regman) rămâne și calea prin care ambiguitatea esențială a ființei predispușe la disoluție, metamorfozele sale pot căpăta un corp, de cuvinte de această dată. Fragmentaritatea, dispersarea, dimensiunea oximoronică a unei figuri dandyist-proteice sunt compensate de „situația poetică“ investită cu virtuți speculare.

29. „Prin lungi, tainice unghii vopsite/ Umbrela cu cap de pisică rânjește,/ Și nu știu de ce, când plimbarea-mi priește,/ Când ies mulțumit c-am stârnit noi ispite,/ Din mine ies limbi și năpârci otrăvite.“

30. Nicolae Balotă, *Urmuz*, Editura Hestia, Timișoara, 1997, p. 41.

31. Charles Baudelaire, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, traducere, antologie, prefață de Radu Toma, Editura Meridiane, 1992, p. 406.

6. Întoarcerea tragicului

6.1. Autor de piese de teatru, regizor cu disponibilități actricești, Radu Stanca susține prin textele sale teoretice dezbaterile din Cercul Literar în jurul problematicei tragicului. În contextul epocii, „cerchiștii“ își manifestau încă o dată vocația universalistă anunțată în schimbul epistolar între Ion Negoițescu și Radu Stanca: proiectul „euphorionist“ își propunea o sincronizare cu teatrul european în care (în varianta existențialismului sau a absurdului) tragicul își făcea apariția³².

Cronicile teatrale cu observații severe vădesc importanța pe care Radu Stanca o acordă revenirii tragicului în teatrul modern. De pildă, ajungând să compare piesele lui Mihail Sebastian cu teatrul lui Pirandello (în mod evident în defavoarea celui dintâi), acuză „impresia de joc de dragul jocului“, gratuitatea atmosferei lipsite de conflicte, de comedie de salon. Personajele dramaturgului român i se par mult prea străvezii, „mai mult siluete decât figuri conștiente“, cu o evoluție determinată mai curând de hazard decât de conflicte puternice. Fără a atinge „vibrațiile tragice“ din teatrul lui Pirandello, figurile acestor comedii de situații „sunt un fel de hamleți minori, cu tristeți indicibile, inconsistente și fără deznodământ“³³. În comentariul din 1947 la piesele lui Mihail Sebastian se poate ghici, răsturnată, imaginea modelului, structura ideală avută în minte de eseist. Dacă îndepărtăm semnele negației, aflăm elementele considerate de Radu Stanca definitorii pentru tragedia modernă: *eroii puternici, conflictele marcate de o necesitate superioară, deznodământul*.

6.2. Recitirea pieselor lui I.L. Caragiale devine o reconstrucție din perspectiva tragicului, un proces de inventare a unui ilustru precursor pentru „teatrul euphorionist“. „Comedia caragialescă – afirmă autorul într-un eseu din același an 1947 – e o comedie

32. În urma discuțiilor din Cercul Literar, Ștefan Aug. Doinaș își alege, în 1948, o temă de licență cu titlul *Tragicul și demonicul*. Îndepărtarea lui Lucian Blaga de la universitate a făcut ca lucrarea să nu mai fie susținută. Textul de tinerțe care conținea și un avertisment privind înlocuirea tragicului antic cu iraționalitatea demonică modernă a fost publicat abia în 1980, în volumul *Lectura poeziei*.

33. Radu Stanca, „Mihail Sebastian: Teatru“, în *România Viitoare*, an IV (1947), nr. 135, în *Acvariu*, ed. cit., p. 93.

de situații, dar de situații tragice.³⁴ Postulatul acesta îi permite lui Radu Stanca să citească din punct de vedere axiologic comediile de situații, exagerându-le implicațiile morale, tinzând să anuleze orice formă a gratuității. Demonstrația sa forțează apropierea personajelor caragialiene de cele tragice: transformă eroii de comedie în „abstracțiuni estetice“, în tipuri morale cu valabilitate universală, refuzându-le orice urmă de localism. Eronată în fond, lectura le creează o legitimitate artistică personajelor-abstracțiuni din propriile piese. Unsprezece ani mai târziu, dovedind o maximă consecvență, într-un articol din *Tribuna*, va interpreta în același mod comediile lui Al. Kirițescu, descoperind în satiră „un revers tragic, mai ales în tonul cu care eroii vorbesc despre sentimentele lor“³⁵. Înlocuind argumentația cu silogismul, Radu Stanca ajunge chiar să identifice teatralitatea cu tragicul.

6.3. În 1967, revine la această temă, insistând pe ideea unei schimbări de mentalitate a receptorului, care nu mai poate fi mulțumit de „subtilități psihologice“ sau „fineți interioare“, de „spectacolul sufletesc al unui erou singuratic“. Preluând clișeele ideologice, Radu Stanca încearcă (nu fără ironie, am zice) să justifice revenirea la modelul tragediei prin „nevoia de semnificații sociale“ a „omului nou“, prin participarea colectivă, prin disoluția individualismului. Înzeștriat cu simț ludic, mizează pe falsa sinonimie între cuvintele limbii de lemn și aceleași cuvinte, sintagme recontextualizate. Oferă o definiție pe gustul cenzurii: tragedia este „o atitudine față de lume și viață“. Urmează însă o pledoarie pentru eroul tragic și pentru destinul său care nu lasă loc nici unei „reconcilieri“: „Îmbrățișând cauza umanității, eroul tragic se eliberează prin moarte de tragedia lui, având conștiința precisă a acestei eliberări. Moartea lui este, de fapt, un act de vitalitate, căci ideea de om iese întotdeauna victorioasă în lupta tragică“³⁶. Nu putem să nu ne gândim la ambiguitatea finalului acestui text, în care discuția estetică despre condiția tragediei pare să camufleze o pledoarie pentru sacrificiul tragic în sens mai larg, de opțiune pentru libertate³⁷.

34. Radu Stanca, „Recitind pe Caragiale“, *România Viitoare*, an IV (1947), nr. 142, în *Acvariu*, ed. cit., p. 111.

35. Radu Stanca, „Note despre teatrul lui Al. Kirițescu“, *Tribuna*, an II (1958), nr. 27, în *Acvariu*, ed. cit., p. 117.

36. Radu Stanca, „Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității“, *Tribuna*, an XI (1967), nr. 1 (158), în *Acvariu*, ed. cit., p. 245.

37. Desigur, toate acestea nu sunt decât niște supoziții, sugerate de mecanismele cenzurii din acea vreme și de disponibilitatea ludică a poetului „cerchist“.

7. Tragic și poetic

7.1. Un neașteptat transfer de modalități literare se produce în opera lui Radu Stanca: în vreme ce măștile, „situațiile poetice“, plăcerea înscenării îi definesc poezia, piesele sale de teatru se liricizează, capătă o dominantă metaforică, apropiindu-se tot mai mult de condiția de poeme dramatice³⁸. Deși susține necesitatea unei sinteze literaro-dramatice, care să nu privilegieze textul, dar nici să nu-l transforme într-un simplu pretext al viziunii regizorale, Radu Stanca nu reușește să o atingă în piesele sale. Motivul principal al eșecului său este, probabil, prea marea fidelitate față de programul estetic „cerchist“. Preluând structuri mitologice, reluând precum anticiei subiecte cunoscute, atenuând rolul invenției, dramaturgul intenționează să aducă în atenție speciile înalte ale literaturii și, mai ales, să definească o formă dramatică în stare să disciplineze fondul personal, irațional. Tragedia joacă în teatru un rol similar baladescului în poezie: devine o cale prin care dramaticul este transfigurat prin lirism, individualul este supus generalului, gesticulația particulară dobândește semnificații simbolice. Încercând o definiție în spirit „cerchist“, am spune că *situația dramatică* cuprinde întotdeauna un sâmbure simbolic potențial, o metaforă concentrată care, primind o desfășurare scenică, îi va conferi piesei complexitate axiologică.

7.2. Asocierea între tragedie și baladesc este anunțată chiar de Radu Stanca: piesa *Hora Domnițelor* (publicată în ultimul număr al *Revistei Cercului Literar*, în 1945) primește subtitlul *Tragedie baladescă în cinci acte*. Având în centrul său metafora dansului Domnițelor (cu trimitere evidendă la hora ielelor sau a Parcelor), proiectează tema romantică a iubirii imposibile între un muritor și un nemuritor pe un fundal cosmic. Blestemul fiicelor lui Brâncoveanu camuflează ritualul ce păstrează nealterată ordinea cosmică. Pătrunderea veneticului, a aventurierului în hora Domnițelor capătă semnificația perturbării armoniei pitagoreice a lumii, oprește mișcarea și eliberează stihiiile. Este o imixtiune a profanului în planul sacrului, care antrenează un dezechilibru ontologic³⁹.

38. În prefața la volumul *Acvariu*, ed. cit., Mircea Tomuș folosește sintagma „poezie teatrală“ pentru a defini specificul creației dramatice a lui Radu Stanca.

39. Ovid S. Crohmălniceanu, Klaus Heitmann, *op. cit.*, p. 223.

De aceea, conflictul dramatic este unul exterior personajelor: eroii sunt mai puțin agenții, cât pacienții săi, ilustrând în fond tensiunea între cosmos și haos. Mai mult decât personaje individualizate, protagoniștii piesei devin purtătorii unor idei poetico-filosofice. Precum baladele din aceeași perioadă, *Hora Domnișelor* este în primul rând o piesă a atmosferei, a decorului ce folosește recuzita romantică și stilizează elemente mitologice, invitând la descifrarea sensurilor simbolice. „Situția scenică“ presupune, în viziunea lui Radu Stanca, „tratarea metaforică a caracterelor“, în fapt includerea lor într-o țesătură de semnificații, de corespondențe poetice la care contribuie din plin decorurile, elementele vizuale⁴⁰.

7.3. O „metaforă dramatică“ dezvoltată se dovedește a fi piesa *Ochiul*: pierderea „ochiului care râde“ capătă semnificația unei mutilări simbolice, semnalând dispariția dimensiunii divine a monarhului. Rămas numai cu „ochiul care plânge“, Bogdan devine din principiu întemeietor al lumii unul al disoluției, al dezechilibrului. Prăbușirea sa este determinată de o forță din afară, căreia nu i se poate opune: de aici vine și latura tragică a personajului. Dincolo de dimensiunea istorică (redușă la condiția de suport al metaforei dramatice) regăsim, într-un plan de adâncime, tema prezentă și în *Hora Domnișelor*: perturbarea ordinii sacralului care conduce la distrugerea echilibrului cosmic.

7.4. Rămase în arhiva lui Radu Stanca, piesele *Drumul magilor*, *Rege, preot și profet*, *Turnul Babel* erau proiectate să facă parte dintr-un triptic având în centrul său tema complexă a relației ființei umane cu Divinitatea⁴¹. *Drumul magilor* pleacă de la secvența biblică a nașterii lui Mesia (*Matei*, 2, 1; 2, 7; 2, 9), introducând într-o structură întipărită în conștiința publicului un personaj nou, Ruth, roabă preferată a lui Irod⁴². Subtitlul piesei, *Vifleim tragic în trei acte*, surprinde apropierea de teatrul popular și, în același timp, înscrierea lui Radu Stanca în direcția „euphorionistă“ teoretizată de Ion Negoitescu.

40. „Cât de mult sporește personajul Irinei din *Trei surori* prin metafora «păsării albe» cu care eroina este prezentată spectatorului! Îmbrăcată în alb, ea stă pe pragul terasei ce dă spre bătrânul parc al Prozorovilor, cu brațele larg deschise și mâncile rochiei fluturând asemeni unor aripi, scăldată într-o baie de lumină. Caracterul Irinei este sugerat prin această metaforă scenică cu o deosebită putere emoțională.“ (Radu Stanca, *Acvariu*, ed. cit., p. 182)

41. Au fost publicate abia în anul 2000, sub titlul *Turnul Babel*, la Editura Paralela 45.

42. În Vechiul Testament, Rut este moabita din vremea Judecătorilor, soața lui Boaz, mama lui Obed, bunicul lui David, împăratul lui Israel (*Rut*, 1, 1–5; 2, 1–13; 4. 13–21).

Eroina feminină imaginată de autorul „cerchist“, „nebuna care vede ce nu se poate vedea și aude ce nu se poate auzi“, devine, prin eliberarea de păcat, „cel dintâi învățacel al Mântuitorului“. Stăpânită de steaua magică, de „beția“ ei, tânăra atinge extazul mistic, în ea se trezește „o gură care vorbește singură“: cuvintele de pe buzele ei devin profetice, anunțând nenorocirile ce-i vor lovi pe necredincioși. Înțelepciunea îi este vecină cu inocența și neștiința, tăria îi vine din slăbiciune. O legătură stranie există între Ruth și „steaua cu semn“: ochii ei sunt ochii stelei și cei ai lui Hristos, sugerând prin această răsfrângere consubstanțialitatea ființei umane și a celei divine, ce amintește spusele lui Eckhart, *Ich und Gott, eines Sind* și „erezia“ Sfintei Tereza din *Alma, buscarte has en Mi (Suflete, în Mine te vei căuta)*⁴³.

Se poate observa, ca destulă ușurință, faptul că modelul acestui personaj purtător de har e de aflat în scrierile mistice ale Sfintei Tereza din Ávila și ale Sfântului Ioan al Crucii, binecunoscute „cerchiștilor“. Precum frumoasa Superioară, Ruth părăsește iubirea pământească, deșertăciunea ei, înlocuind cunoașterea înșelătoare prin simțuri cu privirea „cu ochii sufletului“, cu ochii interiori, ce primesc lumina divină⁴⁴. După spusele lui Jakob Boehme, focul, lumina și iubirea sălășluiau în primul om, care „era în Dumnezeu și Dumnezeu era în el“. Căzând în „somm“, lui Adam i se închid „ochii spirituali“: lumina iubirii dispare, dorința de „a trăi pentru sine“ dă naștere imaginilor morții. Își pierde „fecioara ceaastă“ pentru „femeia terestră“, își anulează androginitatea divină, devenind „substanță bestială“, în afara lui Dumnezeu.

Ruth pare să răscumpere „sommel“ adamic: se leapădă de lume, ucide în ea simțurile, respinge dragostea lui Irod, împărăția lui („Împărăția ta e o jucărie“), așteptând, precum „Măreața Îndrăgostită“, Mirele Divin: „Nu e cu puțință să fiu nevasta ta. *Eu sunt spălată de tot ce e pământean*. Eu sunt mireasa credinței, chiar dacă cred strâmb./.../ Nu mai sunt Ruth ca să te pot iubi“⁴⁵. Dacă „trăirea pentru sine“ conduce la *despicarea* lui Adam, făcându-l *străin* Divinității, fosta păcătoasă pare să străbată dumul invers. Eliberându-se de tot ceea ce este creatural (*neant* pentru Eckhart), moare și renaște în Dumnezeu, precum viermele din parabola din *Castelul interior*⁴⁶. Radu Stanca preia

43. Tereza de Ávila, *Poesias/ Poezii*, ediție bilingvă, traducere, prefață și note de Viorica S. Constantinescu, Institutul European, Iași, 1996, pp. 62-66.

44. „En la noche dichosa/ en secreto que naide me veya/ ni yo mirava cosa/ sin otra luz y guía sino la que en el coraçon ardía“, San Juan de la Cruz, *Noche oscura del Amal Noaptea întunecată a sufletului*, Ediție îngrijită și prefață de Anca Crivăț-Vasile, Editura Anastasia, 1997, p. 52.

45. Radu Stanca, *Turnul Babel*, ed. cit., p. 205.

46. Sfânta Tereza din Ávila, *Castelul interior*, traducere și note de Christian Tămaș, Editura Ars Longa, Iași, 1995, p. 85.

imaginea „țeserii“ ca metaforă pentru transformarea „femeii terestre“ în ființă pneumatoforă: „Nu pot merge la Împăratul Împăraților. De mâine așez războiul și-ncep un covor din fire de păr de aur. Când va fi gata voi merge să mă-nchin Lui“. „Rugul dragostei“ pomenit de cea care a cunoscut „logodna“ – flacără „imaterială“ ca în *Exodul* (3, 2-3), „llama de amor viva“, „cauterio suave“, „llama que consume y no da pena“ la Sfântul Ioan Al Crucii⁴⁷ – simbolizează cunoașterea apofatică. În fragmentele oraculare ale lui Jakob Boehme, „focul iubirii“ („focul lui Dumnezeu“, „sfântul foc al dragostei“) se opune „focului Diavolului“. Cel dintâi a existat în Adam, înainte de pierderea „androginității“ divine, a renăscut în fecioara Maria și în Christ („Cuvântul vieții“), poate reapărea în sufletul celui vindecat de atracția terestrului. Cel luciferic devorează trupul și sufletul, fără a lăsa altceva în urmă decât nimicul, întunericul. Cele două imagini se înfruntă și în *Drumul magilor*: Ruth se jertfește pe „rugul iubirii“ (ca naștere a lui Christ în om), iar nu pe cel al dragostei profane, fie ea a craiului Gaspar sau a lui Irod. Cuvintele personajului feminin, „Eu nu mai sunt Ruth...“, anunță depășirea „iubirii-desine“, o simbolică moarte în lumea creată, căreia i se adaugă, inutil și grotesc, decapitarea poruncită de Irod.

7.5. Dincolo de diferențele de atmosferă și intrigă, se poate percepe în cele trei piese existența unui nucleu ideatic-filosofic comun. Ruth, tînăra și iubita roabă a lui Irod, și Profetul Orb care tulbură Orașul⁴⁸ vor fi uciși. Cea dintâi, pentru credința ei în „steaua cu semn“, în profeție, în nașterea pruncului mântuitor. Cel din urmă, pentru blestemul aruncat asupra cetății desfrânate: dacă locuitorii ei nu se vor lepăda de păcat, la prima lună plină, zidurile împodobite se vor prăbuși. „Cetatea biblică imaginară“ în care intră Profetul Orb sprijinit de umărul frumoasei fecioare Abigael⁴⁹ amintește atât de Sodoma și Gomora, cât și de orașul înălțat o dată cu Turnul Babel din versetele cărții

47. San Juan de la Cruz, ed. cit., p. 56.

48. Fără nume în piesa lui Radu Stanca, dobândind astfel și un sens metaforic.

49. Imaginea aduce o sugestie a androginiei – „orbirea“ este o castrare simbolică –, a unirii contrariilor care, se știe, este pentru gnostici semnul perfecțiunii. Orbirea și castitatea anulează diferențele între sexe (și implicit despicarea primului om, în urma păcatului), astfel încât cuplul profet-fecioară se apropie de acel *arsénothéllys* al lui Simon Magul. În *Evanghelia lui Toma*, perfecțiunea spirituală echivalează cu revenirea la starea de androginie, iar în *Evanghelia lui Filip* Iisus însuși este cel care unește ceea ce a fost scindat: „Cei care au murit pentru că au fost despărțiți vor fi reînviați de el printr-o nouă unire!“ (*apud* Mircea Eliade, *Mefistofel și androgenul*, traducere de Alexandra Cuniță, Editura Humanitas, 1995, pp. 98-99).

Facerii⁵⁰. Precum anonimii constructori, dornici să-și „facă faimă“, Regele le oferă supușilor săi un palat al desfrâului, pentru a se afla cât e de „milostiv“. Chiar noaptea de orgie promisă lor, când le-ar dărui Regina, rămâne în fapt tot o încercare de a ieși din anonim. Spre deosebire de Turnul Babel, ce țintește apropierea de Divinitate, orașul este produsul unei „amnezii“ colective, închiderea în divertismentul pomenit de Pascal. Este o limitare la lumea creată și, potrivit lui Eckhart, aneantizare: „Toate creaturile sunt un pur neant. Eu nu spun că ele sunt mici sau că ele sunt ceva, ele sunt un pur neant. Ceea ce nu are ființă e neant. Creaturile toate n-au ființă, fiindcă ființa lor atârnă de prezența lui Dumnezeu. Dacă Dumnezeu se întoarce de la ele o singură dată, ele devin neant“⁵¹. Lăsându-se în voia instinctelor (și încurajați să o facă), supușii recunosc doar puterea vremelnică a Regelui, uită dimensiunea transcendentă, rămân „oameni exteriori“, ai simulacrelor și, după cum spunea maestrul din Hochheim, lipsiți de ființă.

„Profeții sunt oamenii morții“, declară Marele Preot, care nu mai răspunde menirii sale de a media între puterea divină și cea lumească. Dar în ce sens sunt ei *ai morții*? Se desprind de lumea pământeană, depășesc prezentul, ajungând la paradoxalul *nunc aeternum*. Prezența lor dovedește că, oricât de meșteșugită ar fi, lucrarea omenească e trecătoare și lipsită de temeii. Chiar dacă Profetul Orb nu ar rosti blestemul, fericirea inconștientă a celor care nu mai știu de Dumnezeu tot ar fi risipită⁵². Intrarea sa în cetate provoacă întâlnirea cu alteritatea ignorată până atunci: spusele sale trezesc spaima, readuc în mintea celor închiși în păcat imaginea Divinității, dovedind astfel efemeritatea operei Regelui.

În ultimele clipe ale vieții sale, Ruth primește revelația, Orbul știe că rolul său s-a sfârșit atunci când profeția s-a împlinit într-un chip mai subtil, prin surpriza *temeliei păcatului*, iar nu printr-o vizibilă prăbușire a zidurilor. În vreme ce poporul se căiește sincer, cunoscând teama drept cale de reapropiere de Divinitate (un Dumnezeu mânios ca în Vechiul Testament), Regele și Preotul cred că, prin istețimea lor, vor putea ocoli blestemul. Dar dorința Marelui Preot de a preschimba Casa Plăcerilor în biserică se dovedește, în ciuda vicleniei, tot o cale de recunoaștere a puterii divine. Orașul nu va fi distrus pentru că nu mai sfidează Cerul prin pretenția de a se lipsi de dimensiunea

50. „Și au zis iarăși. «Haidem să ne facem un oraș și un turn al cărui vârf să ajungă la cer și să ne facem faimă înainte de a ne împrăștia pe fața a tot pământul!».“ (*Facerea*, 11, Institutul Biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1988)

51. *Apud*. Nichifor Crainic, *Curs de Mistică Germană*, Prelegeri ținute la Universitatea din București, Facultatea de Teologie, 1941-1942, litografie C. Ionescu, str. Popa Nan, 6, București, p. 127.

52. Orbirea semnifică și lepădare de lumea creaturală, golire de sine, care, la Meister Eckhart, îl obligă pe Dumnezeu să coboare în suflet.

transcendentă; convertindu-se după moartea Profetului, Regele se alătură supușilor săi, părăsind visul de a dura o cetate terestră suficientă sieși. Astfel, *sofianicul* blagian ia locul izolării orgolioase de mai înainte.

7.6. Poate cea mai interesantă piesă din acest triptic este *Turnul Babel*, tragedia „închinată omului“. Mai întâi datorită înscrierii sale în imensa rețea intertextuală țesută în jurul acestei „amintiri biblice neclare“⁵³, mai apoi, ca urmare a devierilor de la povestirea primă, de la scenariul biblic. Secvența din cartea *Facerii* este una fără eroi, ce surprinde înfruntarea între cei ajunși „în țara Senaar“, hotărâți să ardă cărămizi și să ridice un Turn și un oraș, și Divinitatea speriată, amenințată de lucrarea lor. În povestirea originară, Iahveh se pogoară printre muritorii, „amestecă limbile“, împrăștie neamurile „în tot pământul“⁵⁴. Laconismul textului prim generează nenumărate ambiguități: nu se cunoaște cu adevărat natura păcatului oamenilor, nu se știe de ce ridicarea cetății și a turnului determină intervenția divină. Singura explicație plauzibilă ar fi aceea a „păcatului originar“, în virtutea căruia oamenii s-au născut vinovați și se cuvine să fie pedepsiți. Condiția muritoare este ea însăși o confirmare a păcatului, a limitărilor impuse existenței lor. Creatorul este eliberat astfel de obligația de a căuta o motivație acțiunilor sale, este îndreptățit să zădărnicească efortul creaturilor sale. Gestul său aparent arbitrar își găsește astfel justificarea în Prima Cădere⁵⁵. „Sensul global al episodului – se întreabă Paul Zumthor – trebuie situat la nivelul lui Iahve sau la cel al oamenilor? Îl vom

53. „Turnul Babel: imagine cunoscută, dar pe care o vedem ca prin ceață; vehiculată de o amintire biblică neclară, punct de sprijin pentru o metaforă ce semnifică, vag, dezordine extremă, exces și, totodată, imposibilitate de a ne înțelege. Reminiscență plâpândă, în memoria noastră colectivă, din ceea ce, în adâncul unui trecut foarte îndepărtat, a fost pesemne mitul major, și subzistă pentru noi cel mult ca termen fabulos de comparație și pentru analogii“ (Paul Zumthor, *Babel sau nedesăvârșirea*, traducere, prefață și note de Maria Carpov, Editura Polirom, Iași, 1998, p. 16).

54. „Atunci s-a pogorât Domnul să vadă cetatea și turnul pe care-l zideau fiii oamenilor.

Și a zis Domnul:

«Iată, toți sunt de un neam și o limbă au și iată ce s-au apucat să facă și nu se vor opri de la aceea ce și-au pus în gând să facă.

Haidem, dar, să Ne pogorâm și să amestecăm limbile lor, ca să nu se mai înțeleagă unul cu altul.»

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 mestecat Domnul limbile a tot pământul și de acolo i-a împrăștiat pe toată fața pământului“ (*Facerea* 11, ed. cit.).

55. Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, traducere de Tereza Culianu-Petrescu, Editura Polirom, 2002, p. 25.

descifra ca duel inegal între creatură și un zeu pizmaș și tiranic, care nu îngăduie să fie clintit din locul său, și care dezbină o societate până atunci armonioasă, pentru a o stăpîni mai bine? Ba poate e vorba de o divinitate binevoitoare, dar victimă, nedreptătită, a cărei singură și blîndă apărare este să semene vrajbă printre dușmanii ei?⁵⁶ Un Dumnezeu ca la Jakob Boehme, aflat pretutindeni, chiar în „abisul neființei“ ca „identitate a diferenței“, sau ca la Meister Eckhart, a cărui splendoare luminează și în păcat⁵⁷, este mult peste puterea de înțelegere a semințiilor ce-și află rostul existenței tocmai în opoziția clară între un principiu al Binelui și altul al Răului⁵⁸.

Plecând de la caracterul eliptic (și de aceea problematic) al textului babelian, dramaturgul propune o rescriere a scenariului inițial, prin suprapunerea a două structuri invariante: cea a izgonirii din Rai a lui Adam și a Evei și cea a încercării de a recupera Paradisul pierdut. Depășind înfruntarea între creatură și Divinitate, dificil de explicat altfel decât prin „păcatul originar“, ajunge la configurarea unei structuri dualiste: Diavolul-ispititor își face din nou simțită prezența, împiedicând urcarea la cer a muritorilor. În textul autorului „cerchist“, *Babel* nu mai înseamnă pur și simplu amestec (din verbul ebraic *bâlal*, a amesteca), ci își redobândește semnificația akkadiană de *Poartă a lui Dumnezeu, Bab-ilu*. Ca în miturile dualiste (și în unele legende cosmologice românești, precum cea a „plonjonului cosmic“ analizată de Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu), diavolul apare în ipostaza de „demiurg șarlatan“, înrudit cu Trikster-ul extrem de ingenios. Pretinzând că se află în posesia Cuvântului întemeietor, Diavolul maimuțarește creația: contribuie la distrugerea *Porții lui Dumnezeu*, dar, în același timp, are și o neașteptată funcție de erou civilizator.

7.7. Ofrandele oferite Divinității vreme de doisprezece ani, cât a durat ridicarea Babelului, curățenia sufletească și trupească păstrată de seminții alungă ideea *hybris*-ului⁵⁹.

56. Paul Zumthor, *op.cit.*, p. 46.

57. „Splendoarea lui Dumnezeu – scrie Meister Eckhart – se descoperă și luminează în toate lucrurile, chiar în rău, în răul pedepsei, ca și în răul vinovăției.“ Ideea aceasta s-a aflat printre cele condamnate prin bula papală din 27 martie 1329 (*apud* Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 149).

58. V. Ștefan Afloroaei, *Lumea ca reprezentare a celuilalt*, Editura Institutul European, Iași, 1994.

59. Cei doisprezece ani de penitență s-ar dori o formă de răscumpărare a „păcatului originar“: „Și ca să nu pierdem prilejul de a veșnic înfrățirea, am început, drept aceea, să clădim fără preget un turn înalt până la cer și în turn o scară pe care să ne putem întoarce cu toții în rai, în împărăția din care, păcătuiind, am căzut. (...) Prin munca noastră ne-am șters păcatul strămoșesc și ceea ce n-am putut face singuri am făcut toți laolaltă“ (Radu Stanca, *Turnul Babel*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000, p. 89).

Iahveh pare a nu avea motiv să coboare printre oameni și să-i pedepsească. De aceea, apariția răului în lume, închiderea *Porții* sunt aproape imposibil de explicat:

„UN FRUNTAȘ BĂTRÂN: Fraților. Ne scormonim în adâncuri, ne frământăm fără spor, dar nu ne gândim că ar fi cu puțință ca însuși Domnul să fi așezat stânca peste ușa turului *pe când noi dormeam visând la întoarcerea în rai*.

POPORUL: Domnul?

ACELAȘI FRUNTAȘ: Da, El. Cine știe? Poate că n-a venit încă clipa când fiul rătăcit să se poată întoarce iertat la tatăl său. *Sau poate Domnul nu mai vrea să știe de-acum în vecii vecilor de făptura făcută după chipul și asemănarea sa*. Drept care, văzând lucrarea noastră, a prăvălit piatra ca să ne oprească a pătrunde în împărăția sa (s.n.).

POPORUL: Să fie cu puțință așa ceva?⁶⁰

„Somnul“ semințiilor, „visul“ lor echivalează cu prima cădere în păcat la Jakob Boehme, cu nașterea dorinței terestre în făptura perfectă. Dacă, lăsându-se, precum Apostolul Petru, în voia somnului, pământeni închid încă o dată, fără să știe, *Poarta lui Dumnezeu*⁶¹? „Piatra prăvălită“ nu face decât să dea o dimensiune fizică imposibilității oamenilor de a-și anula terestritatea, natura lor mixtă, coruptă. Sugestia depărtării de creație prin procreație presupune o scindare între cer și pământ, o situație a „urmașilor“ în afara lui Dumnezeu, de care „diferă în mod esențial și infinit“ (Eckhart). Adam „androgenul“ ar fi putut, prin voința sa, din propria substanță, să creeze ființe asemeni lui, „în acord cu legea Eternității“. Acestea ar fi fost cele „după chipul și asemănarea lui Dumnezeu“, pe când cei născuți din Adam cel *despicat* și Eva „terestră“ sunt doar creaturi. „Căci Domnul a plămădit întru început doar doi oameni – scrie Radu Stanca – și, iată, cei doi au plămădit mii. *Și-acești mii de fii ai primilor oameni nu mai sunt cu adevărat fiii lui Dumnezeu, ci niște străini*.“ (s.n.) Produși ai contingentului, ei sunt urmarea unor acte străine de voința Divinității, nici bune, nici divine.

60. *Idem*, p. 91.

61. „Când a fost rugat de Iisus să rămână cu el pentru a-i alina suferințele, Sfântul Petru, Apostolul, n-a avut puterea să-și înfrângă somnul; Petru dormea în timp ce Iisus se ruga: «Îndepărtează paharul acesta de la mine...»“, în timp ce el clama: *Tristis est anima mea usque ad mortem*. Când Iisus a fost luat de soldați și târât spre călăii săi, Petru dormea mai departe: căci numai dormind un om putea, într-o singură noapte, să-și renege de trei ori Dumnezeul său.“ (Lev Șestov, *Noaptea din grădina Ghetsimani*, Traducere de Liviu Antonesci și Gabriela Gavril, Editura Polirom, Iași, 1995, p. 21)

Dar cum ar putea exista ceva străin de voință lui Dumnezeu? Mult mai simplu ar fi dacă prăbușirea Turnului ar surveni în urma săvârșirii unui păcat ce poate fi înțeles și răscumpărat: credința seminiilor nu s-ar zdruncina, ba chiar ar ieși întărită. Dacă vina nu există, atunci Divinitatea este fie tiranică, fie neputincioasă, lucru de neconceput pentru mintea omenească⁶². Diavolul este ascultat și crezut tocmai pentru că aduce această siguranță a *păcatului comis*, lăsând deschisă calea comunicării cu Divinitatea, eliberând muritorii de povara de a căuta Răul în chiar Ființa Supremă sau de a accepta ideea bohemiană că Adam a fost singurul fiu al lui Dumnezeu. Dacă există păcatul, atunci scandalul logic dispare: pedeapsa divină este binemeritată.

Spaima de singurătate a Spiritului negativ aduce în minte legende cosmogonice românești, momentul despărțirii celor doi „fărtați“. Străin de revolta luciferică, mai curând inventiv decât malefic, Dracul din piesa dramaturgului „cerchist“ este „fratele mai mic“, mai slab și mai neajutorat („să mă lase singur“), dependent de voința, chiar capriciile Divinității, care resimte dureros abandonul. Închizându-se în Cerul său, Dumnezeu l-a privat de un egal, condamându-l la exil în lumea pământeană. Căutând tovărășia oamenilor, Ființa negativă își face suportabilă solitudinea: are în comun cu ei complexul căderii și nostalgia Paradisului pierdut. Numai că, dacă pentru seminiile deschiderea *Porții* ar însemna anularea Primei Căderi, pentru Diavol aceasta ar fi o revenire la izolarea de după izgonire. Precum Mefistofel, care recunoaște că îl vizitează deseori pe Creator („Din când în când eu pe bătrân bucuros îl văd...“⁶³), Ființa negativă nu se gândește pe sine în opoziție cu Divinitatea, ci doar ca o forță ce seamănă vrajba, diferențiind toate câte există. În fond, șiretlicurile sale se dovedesc o încercare disperată de a păstra lumea pământeană, ca o compensație a îndepărtării de Dumnezeu. Însăpăimântat de gândul că pământul s-ar putea pustii dacă urmașii lui Adam și ai Evei ar urca la cer, Diavolul se prezintă drept deținător al Cuvântului întemeietor, subminând autoritatea Regelui, mediatorul între planul divin și umanitate. Intervenția sa dă naștere vocabulelor-simulacru (*libertate, dreptate, adevăr, aur*) ce trădează cuvântul ioanit, determină ivirea arbitrarului în lume. Lamentația Regelui abandonat de Divinitatea retrasă din lume amintește cuvintele lui Iisus pe cruce: „Doamne! Pentru ce m-ai părăsit? Eu nu am fost vinovat de nimic. Eu nu mi-am întors fața de la tine! Pentru ce trebuie să îndur de pe urma neroziei celorlalte? Eu sunt singur și singur am fost mereu! Eu nu sunt vinovat cu nimic. Eu sunt omul. Și m-ai alungat de la fața ta, deși am fost singurul fără pată!

62. „Dacă opreliștea ar fi venit din partea păcatului vreunuia dintre noi, căutând vina, am fi înlăturat piedica. Dar dacă opreliștea este însăși voința Domnului, atunci nu ne mai rămâne de făcut decât frângerea mâinilor și neputincioasele lacrimi.“ (Radu Stanca, *Turnul Babel*, ed. cit., p. 91)

63. Goethe, *Faust I*, E.P.L., București, 1962, p. 18.

Întoarce-te, Doamne! Întoarce-te! Și dacă nu e cu puțință să-mi arăți cum să dobândesc paradisul în cer, arată-mi cel puțin cum să-l dobândesc pe pământ!⁶⁴

Primind Cuvântul (*Fiul-rațiune ideală a lumii* la Eckhart), Monarhul nu se mai poate închide în destinul său uman, individual, la adăpostul vocabulei *Eu*: devine Christ, urmând să se jertfească „pentru nerozia celorlalți“, să le răscumpere astfel căderea. Verb întrupat, el este fără vină, „fără pată“ și totuși părăsit de supuși și înconjurat de muțenia lui Dumnezeu. „Liniștea spațiilor infinite“ intrigă: îi cedează Dumnezeu „fărtatului“ său stăpânirea asupra oamenilor, dovedind că nu urăște „duhul care neagă“⁶⁵, este Iahveh, ca în scenariile gnostice, zeul debil care nu mai răspunde nici rugăciunilor nici blestemelor? Cuvântul revelat Monarhului, *iubire*, pare o vocabulă lipsită de putere întemeietoare, anulată de tăcerea Divinității. Și totuși, potrivit lui Eckhart, *indiferența* lui Dumnezeu față de martirajul christic, *imposibila sa detașare*, cu neputință de clintit prin suferință sau prin clamare, înseamnă tocmai recunoașterea Fiului. În finalul piesei, folosindu-se de tăcerea Divinității, Dracul caută să-l ademenească pe Rege, precum Satan îl ispitea pe Iisus (*Matei*, 4, 1; *Marcu*, 1, 1-12; *Luca*, 4, 1-13), ajungând astfel să-i confirme natura de Cuvânt întrupat.

7.8. *Dona Juana* (1946), poate cea mai bună piesă a lui Radu Stanca, aduce o prelucrare inedită a mitului literar. Precum Albert Camus și Max Frisch, care îi confereau profunzime inconstantului personaj baroc, autorul „cerchist“ se abate de la invariantele structurii mitice, inventând (în spiritul lui Otto Rank) un dublu, o replică feminină a Seducătorului din Sevilla. Imaginând o ipostază feminină a seducției, dramaturgul pare să răspundă observațiilor din addenda la *Don Juan și dragostea pentru geometrie*: caută să-i ofere singuraticului don Juan (celui care nu are un confident, un tu, un egal și, de aceea, rămâne nedefinit) o imagine în oglindă, un personaj care să-i poată sta alături. Atât timp cât don Juan nu poate căpăta un egal, scrie Max Frisch în notele sale, universul interior rămâne învăluit în umbră.

Construcția simetrică a piesei surprinde, în fapt, înfruntarea între două tipuri de seducție: cea feminină, a etalării și a așteptării, și cea masculină, a mobilității, a înscenării. Precum eroul lui Max Frisch, personajele lui Radu Stanca sunt condamnate să joace rolul pe care ceilalți l-au construit pentru ei, să devină proiecția așteptărilor, a

64. Radu Stanca, *Turnul Babel*, ed. cit., p. 114.

65. „Nu am urât ființele de seama ta vreodat’/ Și printre duhurile care neagă/ Cel mai ușor ești tu de suportat./ Activitatea omului atât de lesne lânchezește/ Odihna el prea grabnic și-o dorește./ De aceea bucuroși îi dau părtaș pe unul care-ațăță/ Pe unul care, deși diavol, nevoit e să creeze.“ (Goethe, *Faust I*, ed. cit., p. 17)

dorințelor lor, a fantasmelor lor. Melancolicul din piesa autorului austriac, sedus de puritatea geometriei, dornic să iasă din „mlaștina sentimentelor“, devine, dintr-o întâmplare, dintr-o eroare de percepție, un erou și, mai apoi, dintr-un accident, un seducător și un ucigaș. Masca i se lipește însă de chip, iar rolul ajunge să-l închidă, obligându-l la o dublare alienantă.

Conștiința imposibilității de a părăsi un scenariu prestabilit, de a depăși predestinarea o au și cele două personaje din *Dona Juana*. Relația dintre ele este marcată de irepresibila atracție a jumătăților androgenului platonician care, în sfârșit, se recunosc și de interdicția întâlnirii. Un don Juan îndrăgostit, un seducător dezarmat, care a renunțat la strategiile de cucerire, e un nonsens: dacă și-ar descoperi chipul, eroul ar înceta să mai existe. De aceea, dona Juana și don Juan încearcă să înșele destinul prin travestire; schimbarea veșmintelor nu este numai un artificiu dramatic amintind de teatrul lui Marivaux, ci și o încercare de a înlocui un rol cu altul, *deoarece teatralitatea este chiar condiția existenței lor*.

Din spița celor care nu au urmași sau semeni, eroii lui Radu Stanca nu se pot întâlni decât în moarte (personificată de negurosul don Morte): abia atunci rătăcirea lor (ce avea și o anumită doză de absurd) ia sfârșit. Tonul de comedie ușoară, întreținut prin simetria, prin decoruri, prin gesticulația și replicile inițiale ale personajelor, lasă locul tragicului.