

## TEATRUL LUI RADU STANCA

*Eseist, cu preocupări de filosofia culturii, de estetică, de critică literară și dramatică, poet, interesat de „resurecția baladei” și, mai ales, dramaturg, actor și, în special, regizor, cu merite incontestabile în dezvoltarea spectacologiei românești, Radu Stanca este un creator încă incomplet cunoscut. Cărțile sale, toate apărute postum, îi cuprind numai o parte din operă, iar manuscrisele sînt încă pline de surprize.*

*În ceea ce-i privește dramaturgia, singurul volum publicat pînă la acesta, la Editura pentru Literatură, în 1968, conținea doar cinci din cele cincisprezece piese cite a scris. Cel de față restituie cititorilor încă cinci, iar prezentul studiu își propune o viziune de ansamblu asupra teatrului său.*

*Ambiția mărturisită a dramaturgului a fost de a scrie tragedie. În articolul Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității (Sibiu, 1960), el discrimina între comic, dramatic și tragic, situîndu-l pe acesta din urmă în virful piramidei. Spre deosebire de comic, care, ca „reacțiune față de un obiect sau o ființă exterioară”, ar „angaja” „numai anumite sectoare ale personalității”, tragicul ar fi o atitudine fundamentală care ne-ar „ocupa” ființa „în întregul ei”. „Sentimentul de totalitate”, precum și exemplaritatea eroului pe care-l promovează ar constitui și însemnele superiorității tragediei față de dramă: „În tragedie eroul este angajat total, actele sale sînt definitive, ele angrenează un univers întreg. Eroul tragic ne face complici, pe cînd eroul dramei numai martori”. Și mai departe: „Natura dramei re-*

zidă în procesul de individualizare a personalității umane, pe cînd natura tragediei în acela de socializare a individului (...) Tragedia e umanistă pentru că structura ei e în cauza umanității.“

De la bun început se poate constata temeritatea poziției teoretice a lui Radu Stanca, care pledează pentru tragedie într-o epocă în care destinul speciei este deosebit de controversat, mulți dintre marii creatori ai lumii preferînd în locul ei farsa tragică, în care tragicul este degradat pînă la grotesc. Dürrenmatt, în Theaterprobleme (1955), considera chiar că singura formulă dramatică potrivită pentru chipul societății postbelice ar fi comedia, comedia grotescă, violentă, paradoxală.

În ceea ce privește literatura noastră, tragedia a fost întotdeauna puțin cultivată și Tudor Vianu o enumera încă din 1934, în Estetica sa, printre genurile desuete, alături de epopee, epistola didactică, satira și meditația romantică.

Radu Stanca nu pledează nici el pentru o simplă reeditare, ci pentru modernizarea conceptului prin sincronizare cu mutațiile spirituale produse în lume după cel de-al doilea război mondial: „Prea mari au fost evenimentele trăite de omenire în ultimele două decenii, prea cumplite încătușările de forțe și prea colosale descătușările“ pentru ca omul scenei să nu se orienteze „spre un teatru de dimensiuni mărețe, compatibile cu omul nou“.

În această accepție modernă, tragicul ar deveni „o valoare etică“, în legătură cu forțele volitive și raționale ale omului. „În afara rațiunii nu este posibilă decît o stare traumatică... specifică dramei“. Deosebirea față de tragedia antică apare astfel net: „Din conștiința modernă a tragediei, destinul“, „înțeles ca forța determinantă a acțiunii“, „trebuie eliminat și înlocuit cu conștiința de sine“. Noul erou se încătușează de bunăvoie în situația-limită care îl va duce la pierzanie „pentru că știe că de această încătușare e condiționată libertatea omenirii“. Moartea personajului „reprezintă victoria lui“ și trebuie aplaudată ca o „apoteoză“. „Patosul tragic“ devine astfel „patosul lucidității“, avînd un „sens eliberator“, „profund optimist“.

Prin această situație integrală a eroului tragic sub imperiul rațiunii, Radu Stanca polemizează implicit cu direcția principală din estetica genului, mergând de la Nașterea tragediei (1871) de Nietzsche pînă la, să zicem, Moartea tragediei (1961) de George Steiner, ambii autori condiționînd existența speciei de capacitatea omului de a colabora, prin forțele subconștiente ale sufletului, cu substratul metafizic al existenței.

Desigur, atît iraționalismul desăvîrșit, cît și luciditatea integrală ar lipsi genul de dramatism și tensiune intelectuală. În fond, tragedia a fost, încă din antichitatea greacă, și rămîne terenul de înfruntare dintre ceea ce omul știe și ceea ce nu știe, concretizarea opoziției dintre conștient și inconștient. „Tragedia se naște în mijlocul umbrei și luminii și din opoziția lor“, spunea Camus în Conferința ținută la Atena despre viitorul tragediei (1955), unde își exprima convingerea că, după Antichitate și Renaștere, abia în epoca noastră specia își va găsi o a treia mare perioadă de înflorire.

Am amintit aici numele lui Camus, scriitor care din alt punct al Europei pledează pentru tragedie, nu pentru că ar fi de bănuît vreo influență între cei doi scriitori, ci, dimpotrivă, din pricina argumentației lor diametral opuse.

Camus reintroduce în teatru o fatalitate la fel de dură ca la tragicii greci, motivînd-o astfel: „Universul pe care individul secolului al XVIII-lea credea că-l poate supune și modela cu ajutorul rațiunii și al științei a dobîndit într-adevăr o formă, dar o formă monstruoasă. Rațional, și, în același timp, imens, el este universul istoriei. Dar la acest grad de imensitate, istoria a luat înfățișarea destinului. Omul se îndoiește că va putea să o domine, el poate doar să lupte. Printr-un paradox ciudat, exact cu armele pe care le folosea pentru a combate fatalitatea, omenirea și-a croit din nou un destin ostil. După ce a ridicat domnia umanului la rang de Dumnezeu, omul se întoarce împotriva acestui Dumnezeu. El se află în plin conflict, luptînd și totodată derutat, sfîșiat între o speranță absolută și o îndoială definitivă.“

Omului camusian nu-i rămâne decît libertatea revoltei împotriva necesităţii oarbe, o revoltă mereu reînnoită, dar şi mereu înfrîntă. Radu Stanca, dimpotrivă, este încredzător în forţa omului de a-şi lua în posesie destinul şi de a deveni propria sa călăuză. Clarviziunea personajului nu este însă nici în teatrul lui un lat iniţial, liniar, ci rezultatul unui proces dinamic în care eroul se luptă cu propriile tenebre, astfel că, în cele mai bune piese ale sale, sensul ideologic nu se degajă dintr-o schemă aridă, ci dintr-o dezbatere convingătoare. De altfel, nu toate tragediile scriitorului răspund exigenţelor precizate în articolul citat, care, apărut cu doi ani înaintea morţii, îi fixa punctul final al evoluţiei dramaturgice. Îndeosebi cele concepute în tinereţe ţin mai mult de semnificaţia tradiţională a genului, eşecul omului în faţa destinului generînd un sentiment de tristeţe metafizică.

Antonio, din Hora domniţelor (1945), nu se poate dezmargini, nu poate adică opri în loc hora magică, alegorie a perpetuei curgeri temporale, şi nu se poate contopi, nici chiar cu preţul vieţii, cu un principiu cosmic superior, încarnat de Miliţa, căreia aceeaşi putere transcendentă îi interzice temporalizarea. Semnificaţiile sînt explicitate chiar în textul piesei, prin intermediul unor personaje *raisonneur*, mai ales Călugărul, eroii abia reuşind să travestească conceptele, într-un limbaj imagistic de elegantă senzualitate.

Piesa depăşeşte însă simpla alegorie şi aspiră la condiţia mitului, care este simbol, prin atmosfera poetică de bună calitate, creatoare a unor relaţii subtile între transcendenţă şi imanenţă. Motivul fatumului antic — domniţele sînt un soi de parce autohtone — este transpus într-un tărîm de legendă românească, guvernat de legi crude şi neînţelese. Antonio, aventurier italian, nu poate sparge hora şi din cauza stihilor ostile ale unui spaţiu care nu-l primeşte, sugerînd o mitologie a adîncului, care nu mai explicitează, ci potenţează un mister şi duce cu gîndul la teatrul lui Blaga.

Mediul autohton apare şi în Ochiul (1945), „fantasmă tragică“, şi nu pur şi simplu „tragedie“, pentru că eroul nu este unul exemplar, ci, dimpotrivă, un om slab,

incapabil să răspundă comandamentelor istoriei. Bogdan cel Chior, urmaș nedemn, ca și Ștefăniță din Viforul lui Delavrancea, al ilustrului Ștefan, se prezintă ca o natură dilematică, care pendulează între ambiție și neputință, între loialitate și ispita crimei, balanța inclinand în favoarea forțelor negative. Celelalte personaje sînt de o stilizare extremă, iar intriga — convențională, accentul căzînd, ca și în piesa anterioară, pe atmosferă și viziune poetică, pe transfigurarea legendară și morală a faptelor istorice.

Ca și în Hora doamnățelor, plutește și aici o atmosferă crepusculară, defavorabilă eroului. Forțe cosmice ostile declanșează drame ale pămîntului: putrezirea holdelor, moartea păstrăvilor. Se vorbește și aici de o „zodie“ misterioasă, în legătură cu „puteri subpămîntene“, alcătuiind împreună o conjurație care sancționează de data aceasta debilitatea morală a personajului. Ca și în piesa precedentă, stihialul animînd universul inconjurator, este o încordare expresionistă în romantismul scriitorului, după cum, în acest caz, înfruntarea finală dintre Bogdan și femeia îndoliată, alegorie a Moldovei pingărite prin încălcarea legilor ei scrise și nescrise, ține de vechea recuzită clasicistă. Se poate constata o anume incongruență și în folosirea motivului central, cel al ochiului vizionar, simbol al eroismului și al înțelepciunii autohtone, devenit însă în posesia solului polonez, Stanislas de Chodez, un agent al trufiei și al apetiturilor vandalice.

★ Mai unitară, dovedind o tehnică dramaturgică evoluată, cu o mai bună sudură între planul ideatic și cel figurativ, cu o alternare mai abilă între momentele prezizibile și cele surprinzătoare, este Dona Juana (1946), piesă distinsă în același an cu premiul Lovinescu pentru dramaturgie, de către un juriu alcătuit din Felix Aderca, Camil Petrescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Ioana Postelnicu.

În extrem de bogata ilustrare literară a mitului lui Don Juan, mergînd de la Tirso de Molina și Molière pînă la Max Frisch (Don Juan sau Dragostea pentru geometrie, 1952) și Samuel Beckett cu al său Don Juan

în infern — în teatrul românesc, motivul a mai fost tratat de Victor Eftimiu în *Don Juan* (1922) și de Minulescu în *Amantul anonim* (1928) — Radu Stanca are ingeniozitatea de a inventa și de a-și structura piesa în jurul figurii unei Dona Juana, cu care insașiabilul spaniol reface pentru o clipă mitul platonician al androginului. „Ne dorim poate de la începutul lumii, de când ființa noastră unică s-a rupt în două“, spune eroina.

Piesa are o construcție pe verticală, cuplului principal opunându-i-se în contingent perechea săltăreată a valeților Fiorelo-Fiorela, apariții de commedia dell' arte, iar în transcendent Don Morte, personaj alegoric care consemnează în final eșecul omului în fața absolutului: „Din clipa în care ai cunoscut această dragoste, dragostea unică, de mai presus de oameni, mi-ai fost hărăzită mie. Căci dragostea, Dona Juana, este sora mea, sora lui Don Morte, nu sora vieții, așa cum credeași tu. (...) În curând va începe ora neagră, ora nălucirilor de beznă. Peste umerii goi ai zilei va cădea, în curând, lințoliul fără de sfârșit al nemișcării. Ceasurile se vor cufunda în oceanul îndoliat al veșniciei. Dona Juana și Don Juan — nefericiților amanți — noapte bună!“

Într-un interesant articol, *Tragicul și sfera morală* (Tribuna, 12 iunie 1969)\*, Șt. Aug. Doinaș considera pe urmele lui Max Scheler din *Zum Phaenomen des Tragischen*, că „vina tragică“ depășește „sfera morală“. Ea „plutește în istorie. Nu e a eroului și nu e a nimănui“, „zarea metafizică“ fiind „singura care poate da ospitalitate unui asemenea concept“, constatare care se potrivește și primelor tragedii ale lui Radu Stanca, unde eroii n-au decit vina nobilă a unei prea mari fervori idealiste. În ceea ce-i privește pe Don Juan și Dona Juana, ei sînt victimele unui qui-pro-quo funest, pe care, din orgoliu, fiecare îl inițiază și faptul că nici unul nu provoacă o confruntare pentru a afla adevărul ține de fatalitatea unui destin. „Talismanul“ și „pumnalul“, false probe ale infidelității, ca și batista Desdemonei, zărită

\* Reprodus în studiul *Tragic și demonic*, vol. *Lectură poeziei*, Cartea Românească, 1980.

de Othello în mîna lui Cassio, sînt, la Radu Stanca, capcane mai mult sau mai puțin întîmplătoare ale realului, pretexte pentru precipitarea unui deznodămînt care emană din structura personajelor (Dona Juana : „Mie și lui Don Juan nu ne este îngăduit să fim îndrăgostiți. Ce-ar mai rămîne din măreția noastră dacă s-ar ști că și noi iubim?“). Vina se află „în istorie“, mai ales în istoria relațiilor dintre absolut și relativ.

Motivul Donei Juana fusese prefigurată în Madona cu zîmbetul (1944), piesă într-un act, și este interesant de urmărit drumul parcurs de Radu Stanca de la „dramoletă“, cum și-o subintitula singur, la „comedia tragică“, în care perechea hazlie a valeților nu alterează tragismul pur al cuplului principal.

În Madona cu zîmbetul fatalitatea este de natură interioară, personajele fiind prinse într-o horă a pasiunilor cu sens univoc, nu reciproc. Toți aleargă unul după celălalt și nici unul spre celălalt, fiecare urmînd drumul propriului său sînge (într-o versiune anterioară dramoleta se intitula Atotputernicul sînge, 1942). La această explicație biologică, cu inflexiuni psihanalitice, se renunță în Dona Juana, în favoarea unei motivații transcendente, mai apropiate de statutul pur al tragediei. Madona cu zîmbetul se află între dramă și tragedie, între argumentația psihologică și cea poematice, între realitate și mit. E un tablou florentin renescentist, cu pasiuni dezlănțuite, senzualități flamboyante și un aer demoniac, asigurat de apariția meșterului Leonardo.

Dona Juana păstrează jocul dragostei cu moartea, senzualitatea ambianței, narcisismul femeii, dar înalță totul într-un plan simbolic. Se desăvîrșește astfel procesul de demonizare sau de hieratizare a personajelor, ceea ce permite mitizarea integrală a atmosferei. Don Antonio, simplu pretendent la mîna Donei Lucrezia, fuzionează cu meșterul Leonardo pentru a da naștere lui Don Morte, celebra curtezană devine o „zeiță“ intangibilă, o „minune de gheață“, pe care numai Don Juan o poate birui, iar în locul lui Pietro Siburi, amantul fatal al temutei Madone, apare Don Juan însuși. Pasiunile sînt aici convergente, iar cuplul principal innobilat prin aspirație către unici-

tate. Eșecul capătă astfel o mai pregnantă valoare simbolică pentru condiția dintotdeauna tragică a omului în fața absolutului.

Mitizarea subiectelor va fi o permanență în teatrul lui Radu Stanca, care, fie tratează într-o viziune foarte personală mituri străvechi, fie conferă o aură mitică personajelor, situațiilor, spațiilor inventate de el. Aici mi se pare că rezidă o deosebire importantă între tragedie și dramă, aspect de care scriitorul nu se ocupă în nici un fel în articolul Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității, unde proclamă supremația tragediei prin ignorarea piscurilor dramei, care, dacă nu e melodramă, nu lucrează numai cu cazuri iresponsabile și nu-i este interzis accesul la absolut, cum afirmă eseistul, uitînd, desigur, „dramele absolute“ ale lui Camil Petrescu, unde eroii, „excepții în înălțime“, se conduc după deviza „totul sau nimic“, excluzînd, ca și personajul tragic, „ieșirile de rangul al treilea“. Și totuși, ei aparțin dramei și nu tragediei, pentru că, oricît de exemplari ar fi, se desprind din viața de toate zilele, din timpul și din spațiul nostru al tuturor, nu din spațiul atemporal al mitului, ca eroii lui Radu Stanca, deosebire de perspectivă care atrage după sine modalități diferite de tratare: analiză psihologică în primul caz, argumentație poetică în cel de al doilea.

Viziunea mitică, dialogurile organizate poetic, limba intens metaforizată țin de structura adînc poetică a dramaturgiei lui Radu Stanca. Personajele sale vorbesc ca în Cîntarea cîntărilor, cu imagini fruste și senzuale, simple și alambicate în același timp, dovedind prin acumulare un gust baroc.

Barochismul limbajului este singurul exces pe care și-l permite în teatru scriitorul. Piesele sale au în general o arhitectură severă, cu respectarea unităților aristotelice și a construcției piramidale, evoluînd spre un punct culminant și apoi coborînd spre un deznodămînt, cu personaje care-și împart echilibrat încărcătura dramatică, cu scene uneori prolixice ca verbiaj, dar economicoase în detalii scenice. Ghirlandele imagistice maschează chiar schelăria ideologică cîteodată prea aridă a conflictului și umanizează, prin senzualismul lor, personajele, întot-



de-auna la el alegorice sau simbolice. Această stilizare nu se explică atît prin rigorile clasiciste pe care și le-ar impune un temperament romantic, cum se afirmă de obicei, cît prin interesul primordial al dramaturgului pentru ideea poetică, pe care toate componentele materiale ale piesei, ca și ale spectacolului, sînt menite s-o slujească.

Henri Gouhier în comunicarea *Tragique et transcendance* \*considera chiar că poezia este strict necesară tragediei, care, avînd de sugerat o transcendență, o realitate suprasensibilă deci, nu o poate face decît prin „magia stilului“ operei scrise și a reprezentației teatrale în ansamblul ei.

Pînă să descopere vidul transcendenței și faptul că toată metafizica se absoarbe în imanență, adică în legile fundamentate în exclusivitate de om, Radu Stanca a populat conceptul și cu personaje din mitologia creștină, ca în *Turnul Babel* (1945), o parabolă biblică, în care autorul pledează pentru înțelegere și pace între semînții, mai modern spus, între popoare, și în *Drumul magilor* (1944), „vifleem tragic“, un mister al iluminării mistice petrecute nu în mintea rationalist scormonitoare a Rebeccăi, ci în sufletul celeilalte favorite a regelui Irod, Ruth, ființă primară, aptă să illustreze dogma: „crede și nu cerceta“.

Spațiul și timpul mitologiei biblice apar și în *Rege, Preot și Profet* (1946), una din marile sale creații, în care arcul metaforic depășește sensul religios. Abia începînd cu această piesă se poate vorbi de un „patos al lucidității“ în teatrul scriitorului, două personaje de aici (*Preotul și Profetul*) ajungînd să-și asume în mod conștient destinul și să-și distribuie cu clarviziune rolurile terestre.

Preotul, mediînd între Rege, personajul infernal, animat de „puteri subpămîntene“, diavolești, și Profet, cel care vituperînd împotriva păcatului își asociază tropii transcendenței, mediază de fapt între două tipologii umane și între două temporalități. Regele, avînd trufia

\* În vol. *Le Théâtre Tragique*, Paris, 1965.

să se preocupe numai de gloria sa terestră, fundamentată pe satisfacerea instinctelor celor mai de jos ale supușilor, se dovedește un om al contingentului, al prezentului imediat, al efemerului. Profetul aparține viitorului. Dreptatea este de partea lui, dar, eternul nerevelându-se decît parțial în trecător, el trebuie sacrificat. Ca purtător al unei idei durabile (absolutul moral), Profetul se martirizează cu seninătate, „lepădîndu-se de omenesc“ cu conștiința datoriei împlinite. Rolul său fusese doar de a „scoate lucrurile din făgașul lor“, „de a tulbura apele“, pentru ca Preotul și Regele să le poată reazeza într-o matcă subtil modificată în bine.

Regele devine beneficiarul inconștient al jertfei Profetului, în timp ce Preotul, mai dibaci, aranjează cu bună știință evenimentele în favoarea sa și a cetății. Transformînd „casa plăcerilor“ într-o bazilică, el echilibrează mitologia adîncului cu cea a înaltului, transmutînd conflictul în tiparele lui terestre și salvînd așezările omenești de la suprafața pămîntului, prin sacrificarea numai a Profetului. Preotul este conștient de valoarea excepțională a jertfei acestuia și dovedește o bună înțelegere a dialecticii înfruntării dintre absolut și relativ: „Va veni însă o vreme cînd toți vor cunoaște adevărul. Și atunci numele tău va fi slăvit în vecii vecilor. Îngăduie-mi să ți-l slăvesc înainte de veac. Îngăduie-mi să mă prostern la picioarele tale, înainte de a începe fătîș dușmănia noastră. (İngenunche.) Preotul va duce mai departe învățătura Profetului, dar pentru ca să o poată face va trebui să ceară moartea aceluia.“ (Act. III, sc. II.)

Relația dintre Preot și Profet este asemănătoare cu cea dintre Mag și Zamolxe, din „misterul păgîn“ al lui Blaga. În ambele cazuri oamenii bisericii se interpun între profeti și mulțime, dovedind rolul nociv al credinței instituționalizate, care împiedică relevarea directă a adevărului mitic. În ambele cazuri idealurile profetilor înving prin chiar moartea lor, ca în orice tragedie de bună calitate.

Blaga își înscena viziunea despre „transcendentul care coboară“ în spațiul dacic, pentru a fuziona cu omul și cu peisajul, în timp ce Radu Stanca este preocupat, ca și în alte piese ale sale, de cazuistica mai generală a re-

lației dintre etern și efemer. Ca și în piesa lui Blaga, mulțimea din a sa „cetate biblică imaginată“ se dovedește nestatornică („mai schimbătoare decât puful pădăiei în bătaia vântului“), ușor modelabilă după un principiu oficial, capabilă să vadă numai „coaja“, nu și „sîmburele“ fenomenului. Aceasta nu înseamnă neapărat dezinteres față de rolul maselor în desfășurarea evenimentelor, ci, mai degrabă, meditație asupra destinului acelor personalități care sînt sincronizabile cu un timp superior epocii lor. Profetul lui Radu Stanca poate fi considerat un simbol nu numai al martirilor religioși, ci și al vizionarilor istoriei, sancționabili pentru gîndurile lor mai lungi decât vremea în care au trăit, dar aflîndu-se, tocmai prin ele, la temelia unui timp nou.

Această piesă, excelent construită, cu atmosfera măiestrit diferențiată de la un act la altul, cu intriga imprevizibilă, cu roluri pregnante — mai trebuie menționată partitura fecioarei Abigael, eretica piesei, discipolă fanatică a Profetului, din care își face „chip cioplit“, dar, în fond, prin inapetența la ideea jertfei, ca și prin aderența trușă la prezentul imediat, dovedindu-se structural mai apropiată de Rege — este prima creație dramatică a lui Radu Stanca în care imanența, formată aici din obișnuințe și vanități omenești străvechi, nu mai apare ca o simplă oglindă a transcendenței, ci conducîndu-se după legi proprii, ceea ce înseamnă o pondere sporită acordată omenescului. Se pregătește astfel saltul calitativ de concepție din creațiile următoare.

Jules Monnerot în *Les lois du tragique*\* preciza, pe urmele lui Hegel, Nietzsche, Heidegger, Jaspers că eroul tragic „e legat de ordinea lumii care-l depășește prin propriul lui inconștient“, că acesta „dă un conținut“ noțiunii de destin, amintînd omului că a rămas „natură“ și că e „deschis“ spre exterior „printr-o poartă nevăzută“, prin care „valurile totului pot oricînd să-l invadeze.“

În toate piesele lui Radu Stanca discutate pînă acum, mobilul acțiunii s-a aflat în inconștientul personajelor.

\* Presse Universitaire de France, 1969, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine.

Antonio se prinsese în „hora domnițelor“ minat de impulsul erotic, suveran și în Madona cu zîmbetul, și în Dona Juana. Ruth din Drumul magilor și Profetul din Rege, Preot și Profet se lăsaseră călăuziți de o misterioasă voce lăuntrică, care fusese însăși vocea transcendenței. Iată spovedania lui Ruth: „Din noaptea cînd am cunoscut iubirea stelei, s-a deschis în mine o gură care vorbește singură... Mă ascult vorbind, cînd eu de fapt tac. Mă ascult propovăduind, cînd eu am suflet cele mai grele păcate. Mă stăpînește steaua și mă tem să nu devin lunatecă“. (Act. I, sc. IV.)

În Oedip salvat (1947), dramaturgul își plasează eroul sub zodia rațiunii și în dispută cu zarea metafizică, compunînd o piesă cu replicile dense, cu ideologia bine încarnată, cu un profil distinct printre creațiile literaturii universale dedicate acestui mit.

Personajele au de înfruntat și aici un *fatum nemilos*, cu o dublă forță represivă, transcendentă și imanentă, aceasta din urmă alcătuită din „voința elementelor“ subpămîntene. Izbăvirea de păcate a lui Oedip, aflat în drum de la Theba la Kolonos, și fericirea lui Eumet, plecat de la Kolonos către Theba, sînt condiționate de omorirea unuia de către celălalt. Dramaturgul imaginează o cursă a morții, într-un peisaj arid, de un gri obsedant, o zbatere adînc omenească între disperare și speranță, între tentația de a se lăsa în voia „puterilor oarbe“ și aceea de a acționa conform forțelor proprii. „Poate undeva în adîncurile nestăpînite de zei, există un mijloc de salvare“, nădăjduiește Oedip. „De unde știi că nu e în mine și altceva de care numai eu sunt în stare?“, cutează să întrebe și Eumet și amîndoi descoperă că „potrivirile tainice de dincolo“ de ei pot fi înfrînte.

Originalitatea scriitorului în tratarea acestui străvechi personaj, prezent de-a lungul veacurilor la Sofocle, Seneca, Corneille, Voltaire, Hugo von Hofmannsthal, Gide, Cocteau, Victor Eftimiu (Thebaida), stă în prometeizarea lui Oedip, care reintră în legendă izbăvit prin pure forțe omenești — inteligență și solidaritate umană — și edificat cu o „conștiință nouă“.

Oedip salvat, consfințind biruința omului în lupta cu destinul fără pierderea nici unei vieți, nu mai este o tragedie, ci doar o „dramă“, dar una din acele drame care „trebuie jucate ca niște tragedii“, cum spune eseistul Radu Stanca, adică cu „tehnica marelui patos“, știință fără de care actorii nu vor putea niciodată atinge „sublimul și tragicul“, categorii în permanență conjugate în teatrul său.

În toate piesele de pînă acum, nefericirea omului a fost motivată ontologic, prin presiunea unei misterioase forțe supranaturale. În toate, transcendența, ca una dintre cele două părți ale conflictului, își găsisse figurația într-un simbol: hora magică în Hora domnițelor, ochiul fermecat în Ochiul, Don Morte în Dona Juana, dracul și vocea lui Dumnezeu în Turnul Babel, „steaua vestitoare“ în Drumul magilor, luna apocaliptică și apoi translucidă în Rege, Preot și Profet, iar în Oedip salvat, oracolul, „vocea nemărginitelor margini ale universului“, cum se exprima, printr-un oximoron, dramaturgul.

În Ostatecul (ultima versiune, 1958\*), pentru prima oară la Radu Stanca, „transcendența este goală“, iar fatalitatea de natură socială, autorul ajungînd să sugereze, în modalitatea sa poetică, ideea imanenței ca determinantă exclusivă a destinului uman.

Acțiunea se petrece „în vechi timpuri războinice“, în care oamenii mai cred în zei, dar această credință este prezentată ca absurdă. Oștenii lui Dropix sînt convinși că au înfrînt oastea lui Buer numai pentru că au fost conduși „de undeva dintre zei“ de Abatirs, pe care-l credeau ucis, dar care de fapt trăia, dovedind astfel că ei ieșiseră victorioși numai datorită energiei sufletești descătuseate de încredere în dreptatea unei cauze.

Fiii, Abatirs și Kleomede, opun moralei dure, sangvinare a taților, Dropix și Buer, viziunea unei lumi noi, bazate pe valorile gândirii și ale unei afectivități mai blinde, dramaturgul surprinzînd procesul de melancolizare a unei lumi barbare, modificare pentru care floarea

\* Alte versiuni: Abatirs și Dragomara, 1947; Abatirs și Kleomede, 1951.

albă purtată la cingătoare de Kleomede, în locul arcului, devine un simbol.

Se vorbește și în această piesă despre o împlinire cerută de „voia elementelor“, numai că aici, omul, prin jertfe exemplare, reușește să inculce un tîlc mai drept în „rostul“ lucrurilor :

Kleomede : Legile mele sunt blînde și în ele stau închiși toți viitorii tăi urmași.

Buer : Din legile mele strigă strămoșii cerînd îndestulare.

Kleomede : Dacă treci de partea strămoșilor îți vei pierde urmașii...! Nu fi călăul nepoților tăi !

(Act. II, sc. IV)

Abatirs și Kleomede vor muri unul pentru celălalt și amîndoi pentru a înnobila sensul devenirii ulterioare. Este una din acele morți agreeate de teoreticianul Radu Stanca : apoteotice, clarvăzătoare („Abatirs : Libertatea mea stă în moartea mea“), animate de sentimentul responsabilității față de oameni.

Cu Rege, Preot și Profet, Oedip salvat, Ostatecul, piesele sale de vîrf, scriitorul își eticizează tragedia, încucîndu-i un sens parabolic, elocvent pentru încrederea sa în ameliorarea destinului social și cosmic al speței umane.

S-a vorbit de Ostatecul ca despre un Romeo și Julieta al prieteniei. Într-adevăr, piesa are un anume iz shakespearian, prin opoziția spectaculoasă între temperamentele sangvinare și cele gracile, prin clocotul pasional și stilistic, prin atmosfera războinică punctată de reflecții și exprimări aforistice. Dramaturgul român nu rîvnește însă la complexitatea de spectacol al vieții, oferită de teatrul lui Shakespeare, ci este în primul rînd interesat de mesaj. Principiul stilizării funcționează și aici astfel ca semnificația morală să se desprindă fără echivoc. Ca și Schiller, care și el shakespearizează uneori, Radu Stanca are încredere în pornirile generoase ale omului și în capacitatea teatrului de a susține și potența aceste porniri, prin eroi exemplari, idei sublime, argumentație patetică. Într-o vreme în care unii dintre cei mai prestigioși dramaturgi ai lumii întorc setea de absolut a omului în-

tr-un motiv de autoflagelare și de poematizare în jurul ideii despre absurditatea existenței, dramaturgul român duce mai departe idealul umanist și meliorist al primilor romantici — Goethe cu Egmont și Schiller în special cu Don Carlos — și slujește acest ideal cu o fervoare excepțională, fervoare care îi asigură un loc aparte în contextul dramaturgiei contemporane.

Radu Stanca se deosebește și de Gide, și de Cocteau, cu care se întâlnește în tratarea mitului lui Oedip, și de Giraudoux, și de Anouilh, cu care are comună formula teatrului poetic. Anouilh este deseori prea sumbru, chiar în unele din piesele sale „roz“, Gide, Cocteau, chiar Giraudoux sînt criticiști, ironici, demistificatori. Scepticismul îi face să se dezintereseze de sublim și de „tehnică marelui patos“. Sublimul și patosul l-ar putea apropia pe Radu Stanca de Claudel, de care îl desparte însă, în ansamblu, lipsa unei viziuni creștine asupra lumii. Sensul fervorii, pozitiv la Radu Stanca, îl deosebește și de Camus, de care este atît de apropiat în predilecția pentru tragic. Piesele lui Camus, cu excepția Stării de asediu, sînt tragedii ale imposibilului, fervoarea lor are o orientare negativă.

Francezii au editat volumul Le Théâtre Tragique (Paris, 1965), sumă a comunicărilor la o sesiune științifică special dedicată problematicii tragicului, volum care comunica despre teatrul tragic de la grecii antici pînă la O'Neil, Brecht, Sean O'Casey. În sinteza discuțiilor se deplîngea faptul că producțiile tragice din estul Europei sînt prea puțin cunoscute și colaborările prea sporadice pentru ca discuția să se fi putut eventual lărgi. Este rîndul nostru să regretăm că Radu Stanca n-a beneficiat de un studiu din această perspectivă, la acea sesiune și în acel volum, unde ar fi făcut desigur o figură distinctă și distinsă.

Încă o piesă interesantă a dramaturgului este Faunul și Cariatida (1958), „tragedie cu balet într-un act“, o înscenare a conflictului apolinic-dionisiac, cu o rezolvare caracteristică pentru spațiul mediteranean, inclusiv pentru cel românesc.

Vestalele, supuse Dianei, „zeiță rece și limpede ca gheața“, reprezintă puterea constrângătoare a rațiunii. Ele vor să modeleze viața haotică a naturii :

„De-acum întronăm legea, norma

În țara asta de lut

Și tot ce sfidează în veac forma

Va fi fapt strivit și pierdut.“

*În lupta împotriva Bacantelor, Vestalele sînt patronate de Cariatide, modelul lor de împietrire și serenitate.*

*Bacantele, simbolul stihilor oarbe, apără existența primitivă a universului :*

„A ! În sfîrșit ! A sosit marea clipă

Cu aceste bastarde să ne răfuim.

Au pătruns în dumbrăvile noastre preasfinte,

Blestematul lor templu zidindu-și-l.

Fără nici o rușine au aprins în poiana

— Unde noi întunericiiul sanctificam —

Ticăloasa lumină a legii tirane,

Înghetata făclie a dogmei-himen.“

*Rațiunea apare ca o forță statică, mai aproape de moarte decît fluxul neîntrerupt al vieții, Radu Stanca poetizînd în sensul lui Bergson și al Lebensphilosophiei, fără însă să facă elogiul inconștientului, ci, dimpotrivă, sugerînd necesitatea sintezei dintre conștiință și trăire.*

*Faunul se îndrăgostește de Cariatida cu coroană de laur și respinge grația naturistă a Nimfei, însetat fiind de un principiu spiritual. El este însă sfîșiat de Vestale, iar Cariatida, umanizată prin forța erotică, înțeleasă în sens platonician, ca atracție între zeiesc și omenesc, între etern și muritor, începe în jurul trupului mort un dans frenetic și, în cele din urmă, se prăbușește cu întregul templu „peste nimfă și vestale, înghițind totul sub dărîmături“ și consfințind eșecul unui principiu rațional steril, disociat de viața afectelor și a instinctelor. Ple-*



doaria implicită este pentru unitatea dintre intelect și pasiune, dintre conștiință și inconștient, dintre Diana și Bacchus, pledoaria caracteristică teatrului românesc modern, unindu-l în spirit pe Radu Stanca cu Camil Petrescu, preocupat, cu mijloacele dramei psihologice, de sinteza categoriilor sufletești — „cîtă conștiință atîta pasiune și deci atîta dramă“, sună un cunoscut aforism al său — și cu Lucian Blaga, creatorul în teatru al unei mitologii autohtone în care spiritualismul excesiv și dionisiacul violent se temperează reciproc.

Nu alta mi se pare a fi semnificația Bacchantelor lui Euripide. Penteu, care, în numele rațiunii și al moralei, respinge frenezia dionisiacă, în loc să fuzioneze cu ea, atrage, prin blestemul zeului, nenorocirea Thebei și pentru el însuși o moarte atroce.

Piesa lui Radu Stanca se înscrie astfel în spațiul de influență greacă al culturii europene, spațiu animat de aspirația spre un ideal de armonie, imaginat ca o sinteză de contrarii.

În fine, pentru a epuiza lista titlurilor din teatrul dramaturgului, să mai amintim cele două legende dramatice: *Secera de aur* (1949)\* și *Povestea dulgherului* și a prea frumoasei sale soții (1957), ambele alegorii ale luptei dintre binele și răul moral, ambele calofile, manieriste, cam lipsite de nerv, și cele două izbutite comedii, *Critis* sau *Gilceava zeilor* (1946), o mitologicală de grație roccoco, și *Greva femeilor* (1945) — deocamdată nepublicată — cu un umor mai gros, mai plebeian. Autorul are spirit, vervă, o bună știință a situațiilor comice, dar comedia rămîne pentru el un divertisment, un divertisment firesc dacă este să-l credem pe Socrate: „...autorul de comedii trebuie să știe a face și tragedii; ...autorul care face tragedii, printr-un meșteșug deosebit, este și creator de comedii“ (Banchetul).

IOANA LIPOVANU

\* Alte titluri: *Ceaîzel* sau *Lupta secerătorilor*, *Grîuian* și *Dragomara*.