

„O GEOGRAFIE A SPIRITULUI“

Recuzată aproape în totalitate — și nu fără motiv —, o lectură atentă la biografie este, în anumite cazuri, totuși, o lectură optimă. Dacă, am spune, „biografia“ chemată în sprijin este una spirituală, și în măsura în care ea poate fi dedusă din ceea ce scriitorul însuși — caz fericit —, sau cei apropiați lui — caz deloc de neglijat — a(u) lăsat să se înțeleagă a-i fi fost trasele și traseele.

„După ce am izbutit să termin piesa — **scrisă pentru** știi tu cine — o nouă avalanșă literară s-a pornit din mine și am început o alta. (. . .), și un fel de compendiu al **ideilor** pe care le-am parcurs pînă acum **în viață** (un fel de geografie a spiritului meu („Un roman epistolar, p. 181 sl.m.).

Dacă am ales fragmentul din scrisoarea datată 9 septembrie 1949, am făcut-o în limitele unui „pro domo“ desigur, nu însă fără a-i da . . . epistolarului ceea ce este a(l) epistolarului, dar și pentru o remarcă asupra termenului care, chiar astăzi, se impune greu mentalității noastre culturale — **geografie a spiritului**. Or, scrisul lui Radu Stanca poate fi, cu sau fără trimiteri la „spiritul“ existențialismului — căruia poetul Sibiului-odae, Sibiului-cetate i-a fost contemporan —, invocat și provocat la a demonstra structurile și mecanismul geografiei spirituale, fie că este vorba de scrisorile sale („Port o «aură» tragică și sunt sfișiat de nemulțumirile profesiei și de cele adînci, cumplite, ale unei istovitoare pasiuni. Mi-e cu neputință să-ți povestesc în detalii tot ceea ce am trăit vara aceasta, **poate**

«nuvela» mea să găsească cuvintele explicite — vol. cit., sl.m.), fie de poezia sa, fie de, oarecum paradoxal, notațiile sale de natură eseistică („Impresia e puternică, atât de puternică, încît o plimbare nocturnă între zidurile orașului e o «frescă» de poem. **Senzația se transformă pe nesimțite în vers:** Într-un Sibiu încet ca-ntr-o-ncăpere . . . “ — **Acvariu**, p. 147, sl.m.). O viață astfel „mărturisită“ ne obligă la a nu neglija „spațiile“ de competență și cele performante, în dimensiunile cărora ea se va fi petrecut. Între care, dat fiind interesul lecturii de față, cel al **scenei** se impune ca esențial, fără însă a mai considera necesară rememorarea — nu doar intrucît cunoscute — datelor strict biografice în acest sens.

Actor, regizor, poet dramatic și, mai ales, „temperament dramatic“ (vezi „Avanpremieră“) — ar fi parametrii exemplar îngemănați din perspectiva cărora (de fapt, din perspectiva „îngemănării“ însăși) s-ar cere citit teatrul lui Radu Stanca și, nu în ultimul rînd, jucat, transpus în spectacol. Cu atât mai mult cu cît fiecare dintre acești parametri își găsește, în același Radu Stanca, și descriptorul, teoreticianul. O altă — și iarăși — fericită, rarisimă îngemănare asupra căreia se cuvine să stăruiască lectura noastră, cu o simpatie capabilă să nu confunde — în măsura în care o descifrează — distanța, inevitabila distanță, între intenție (proiect) și realizare (realitate). Nu înainte însă de a înțelege că lectura în sine (și faptul poate fi un modifiant al lecturii noastre) nu a rămas în afara preocupărilor lui Radu Stanca, el fiind, probabil, printre puținii la anii respectivi — la noi și aiurea — interesați de „calitatea“ acesteia, de raportul, detaliat enunțat și susținut, dintre cele două componente ale ființei culturii, de „specificul“ cititului față în față cu cel al scrisului (**Acvariu**, p. 47-80, îndeosebi). Or, în ceea ce privește scrisul dramat(urg)ic, acestuia i-ar corespunde un **citit proiectant** („Citind textul dramatic, avem constant și chiar fără să vrem, în fața ochilor noștri mintali, scena, actorii, conflictul sau însuși publicul — tot ațiția factori străini de textul dramatic pur și simplu. Procesul de proiectare este evident“). „Proiectînd“ principiul la nivelul scrisului (**un scris proiectant**, așadar, ar fi cel care conduce la apariția textului drama-

turgic), ni se pare a marca „muchia de cuțit“ — mea culpa! — pe care se așează teatrul scris de Radu Stanca. Întrucât, scris într-o anume perspectivă de montare/lectură, se cere citit/montat în acea „anume“ perspectivă care l-a generat. „Căci textul dramatic nu există prin sine decât ca un mod al artei teatrale. El se referă întotdeauna la un spectacol . . . „(vol. cit. p. 72) — sînt propozițiile care ne conving asupra reversibilității termenilor scris-citit în cazul textului dramatic, o reversibilitate intuită și asumată de autor, și care ne determină să prognozăm că virtuțile pieselor sale nu pot fi degajate decât dacă admitem propunerile **cititorului** (spectatorului) specializat care a fost Radu Stanca, de la momentul la care atacă problema cititului și pînă, să spunem, la cel al aforismelor sale despre teatru. Pentru că (și datele biografice propriu-zise argumentează aceasta, cum argumentează și cîteva dintre notațiile distinsului cărturar Horia Stanca, fratele poetului : „ . . . un adevărat om de teatru în persoana fratelui meu Radu, pe care, pentru că i-am privit cu toată simpatia scilicitoarea inteligență în aprecierea aproape precoce a fenomenului teatral, l-am luat cu mine începînd din 1930, de la vîrsta lui de 10 ani, la toate spectacolele, iar din 1935, la cele multe cărora am fost angajat să le fac cronica, confruntîndu-i opiniile cu ale mele, pentru că încă de la 15 ani știa să «observe» ce mai trebuia făcut pe lîngă ce s-a făcut ca un spectacol să nu aibă lacune în proiecția perfecțiunii dorite“ — **Fragmentarium clujean**, p. 225), înainte de toate **cititor și spectator** va fi fost Radu Stanca, autor devenind (și) sub „condiționarea“ lecturii, a spectacolelor văzute, a celor în care a jucat, a celor în care-și va fi dorit să joace, a celor pe care le-a montat, a celor pe care le-a apreciat (sau dimpotrivă), a climatului general favorabil teatrului — în familie, în cercul prietenilor și colegilor —, al însuși momentului de la mijloc de secol pe care l-a trăit.

Un sens al **livrescului** transpare aici, dar credem că nu spre a nega traiectul și cota de „spontaneitate“ stanciană; dimpotrivă, am risca să notăm că „îngemănarea“ parametrilor se cere admisă ca intrinsecă operei, **construcției** așadar, cel puțin în accepția tradițională a termenilor care, în epocă, tindeau spre o reconsiderare a necesității

echilibrului, spre statut „clasic“ deci. Condiționarea cu referire la momentul respectiv ne-o propune Radu Stanca în **Resurecția baladei** (Acvariu, p. 40-46), în perimetrul axiologic în primul rând, dar . . . printre rînduri putem citi, la nivelul „instrumentației artistice“, cooperarea termenilor citit-scris, iar demersul spre „clasicism“ și „cooperare“ îl putem descoperi (fără a lărgi sfera de informație dincolo de „cercul sibian“ și fără a neglija nuanța noțiunii — dezideratul —), cel puțin într-una din scrisorile lui Ion Negoitescu, datată 15 iulie 1947: „**Dacă visez**, împreună cu tine, la arta nouă [. . .] e și puțin calcul tactic; prin teatru biruie o mare perioadă de fundamentare [. . .]. Eu nu pot decît milita critic, și de la tine aștept «opera» pe care critica mea să o proclame și să se nutrească din ea, în fundamentarea **clasicismului românesc** [. . .]. Prin tine nădăjduiesc eu să trăiască epoca clasică a literaturii române, cea care să ridice dintr-o dată cultura noastră la importanța europeană“. (sl.m.). Sensul **Manifestului** nu este altul.

Că asupra acestor (dorite) traiecte, din păcate, intervenția „hazardului istoric“ a obligat la o evoluție și contrarie și contradictorie, cel puțin un timp, ar fi un fapt capabil să certifice, pînă la urmă, tot o propoziție teoretică a lui Radu Stanca — fie și dacă determinanții vizați de el nu cuprindeau, firesc, pe cel istoric la care ne gîndim astăzi (și asupra căruia Radu Stanca se oprește — îl trăiește, în fapt — în scrisori). Și anume, propoziția referitoare la **legea hazardului** care funcționează în „lumea culturii“ și face imprevizibile „constituția unui stil [. . .], locul sau intensitatea în care va apărea“ (Acvariu, p. 38). Lărgind, sau, mai degrabă, prevalîndu-ne de „sensul“ afirmației, și aplicînd-o, de la „stil“, la școală sau generație artistică, n-am face decît un pas spre recunoașterea „legii hazardului“ (inclusiv . . . istoric) în situația lui Radu Stanca în preajma lui Lucian Blaga (reper absolut, dincolo de relațiile imediate dintre cei doi), pe de-o parte, dar, pe de alta, în constatarea „lipsei de ecou“ — natural și pe măsura liniilor de forță specifice — a poeziei și, mai ales, teatrului și textului teoretic semnate de el, în timpii care i-au urmat. Radu Stanca nu are — cum s-a spus —

urmași în literatura română, cu atât mai puțin dacă înțelegem aici și „teatrologia“, dar contribuția sa la o linie „clasicistă“ a culturii noastre îi conferă un tip de perenitate aparte. Sens în care am lua și afirmațiile referitoare la poezia sa, așa cum le regăsim la Mircea Scarlat (**Istoria poeziei românești**, vol. IV, p. 89): „ . . . asemenea înaintașului (Eminescu n.m.), Radu Stanca vădește o preferință pentru structurarea dramatică a discursului poetic. Îi mai unește pe cei doi poeți faptul că, în structurile imaginarului, sălășluiește, trainic, imaginea **templului** ordonator al spațiilor fictive [. . .]; trebuie spus, de altfel, că urmărind obiectivările imaginarului poetului nu mă opresc exclusiv asupra templelor, ci, în genere, asupra construcțiilor solide (casă, castel etc.) echivalente — prin capacitatea ordonatoare a spațiului în care se înalță — templului antic grec. În prezența acestor structuri am surprins simptome de clasicism structural“ (sl. aut.).

Față de exegeza reținând **romantismul, barocul și manierismul** lui Radu Stanca, „simptomele“ sesizate de Mircea Scarlat ne vin în sprijin spre a susține „clasicismul“ autorului, într-o accepție necanonică, e drept, care să cuprindă tentația supunerii la ordine/organizare, conștiința și intenționalitatea actului de creație artistică, tentația disciplinării expresiei („Inspirația înseamnă aglomereare; creația, simplificare“ — din **Aforisme**), elemente pentru care opțiunea fermă o întâlnim în **Resurecția baladei**: „Saltul poeziei din experiență în construcție e necesar [. . .] resurecția baladei însumează o construcție în spirit de disciplină, de unitate în multiplicitate, de conștiință și răspundere artistică“. În subsidiar, tentația unirii contrariilor (sau aparent-contrariilor, așa cum se dovedesc a fi „creația literară“ și „teoria-critică“ aplicate ei, spre exemplu) și, sub adresă specială — teatrul —, tentația respectării dimensiunii ordonatoare, **scenicitatea**, dincolo de (eventualul) amalgam, mixaj, pe care l-ar sugera textul la o primă vedere („Și observ, ca o notă generală a operei tale dramatice : întocmai **teatrului clasic** — sl. m. — piesele tale — oricâtă valoare literară ar avea — se cer cu necesitate **inscenate** — sl. aut. — [. . .], fug irezistibil pe scenă [. . .]. Iată de ce, opera ta oferă întotdeauna

o plăcere specific teatrală, în ce are mai bun acest cuvânt [. . .]. Și iată de ce opera ta e clasicismul literaturii noastre însăși!“ — Ion Negoitescu, scrisoare datată 25 decembrie 1951, din care nu fără o oarecare reținere am citat și propoziția ultimă).

Determinărilor astfel selectate credem că li se vor alătura și cele ce urmează a fi menționate în parcursul lecturii, mai cu seamă sub semnul unității „teatru-poezie“ (o unitate dinamică), chiar dacă aceasta n-ar fi decît un sub- (sau para?) determinant din complexul celor ce vin să definească „pattern“-ul unui autor.