

RADU STANCA

-d r a m a t u r g

„Numai dragostea noastră stă dreaptă”
(„Argonautica“)

În urmă cu numai 5 ani (20 decembrie 1962), poetul trebuie că promisese: „Lipsesc numai o clipă!” Avea doar 42 de ani, depuși temeinic în faguri grei de rime și, în tot ceea ce ne-a lăsat, descoperim astăzi o fantastică tensiune tragică, aceea care nu-i îngăduia să lase neîncheiat un lucru sau nici chiar să viseze la reluarea lui. „Lipsesc numai o clipă... (.) Și dus a fost cu totul!” (*Sfatul țării*). Acela care, pîndit de amenințarea morții, ajunsese să perceapă timpul cu un simț anume și să-l prețuiască într-atît încît să nu-și îngăduie, în ciuda bolii care îl măcina, să irosească nici un moment din răgazul trecerii sale prin viață.

Așa se face că, din anul 1942, în care și-a susținut licența în filozofie, cu teza „Problema cititului”, aducînd „Contribuția la estetica fenomenului literar” (teză publicată în 1943 la Sibiu), și pînă în 1958, a realizat, paralel cu creația poetică, cu îndeplinirea îndatoririlor profesionale (ca asistent la catedra profesorului Lucian Blaga pînă în 1945, și apoi ca *inițiator, actor și regizor* al Teatrului de Stat din Sibiu) și cu activitatea publicistică, o operă dramatică purtînd și ea marca personalității sale.

S-ar cuveni, desigur, fiind vorba de un material inedit, asupra căruia critica s-a exprimat parțial și față de care teatrele au manifestat, pînă de curînd, o prudentă discutable, să încercăm caracterizarea lui și mai cu seamă să degajăm trăsăturile sale cele mai caracteristice. O formulă sintetică este — s-o spunem de la început — tot atît de imposibilă ca și rezolvarea ecuației de cuadratură a cercului. Radu Stanca rămîne și în replicile pieselor sale „sentimental și romantic”; există și aici, în lirismul său, „linii evolutive, ușor discernabile, de-a lungul cărora pecetea sensibilității proprii nu se dezmente niciodată”, ca acelea pe care, cu o exemplară pertinentă și aplicație critică le descoperea I. Negoîtescu în versurile celui ce i-a fost coleg. (Prefață la „Versuri” de Radu Stanca, pag. 8). Ecourile romantismului răsună sub boltile libere ale imaginației sale febrile sau interferează neașteptat cu rigorile clasicismului, înnobilîndu-l cu un patetism anume, dîndu-i culoare, uneori fantastică, ori altădată înălțîndu-l amețitor într-un univers imaginativ surprinzător.

Întîiul proiect dramaturgie pare a se înfiripa la vîrsta de numai 18 ani și este opera comună a celui ce-și spunea „hidalg al poeziei” și a colegului său George Sbărcea, căruia îi atribuisese titlul de noblete de „gentilom al muzicii”. Urmău să scrie o piesă cu muzică, cu personaje din viața lor de studenți și năzuiau să depășească modelul, pe atunci frecventat, al *Heidelbergului de altă dată*. Cea dintîi piesă scrisă este însă *Cealaltă primăvară* (februarie—aprilie 1942), urmată curînd de *Atotputernicul singe* (1942) — compunere dramatică într-un act. Pe motivul acesteia se va înălța cîțiva

ani mai târziu *Dona Juana* (1945), comedie tragică, recomandată elogios de Camil Petrescu premiului Lovinescu, care de altfel i-a și fost decernat (în 1947). Pînă aici, însă, evident și sub influența lui Lucian Blaga (la catedra căruia, cum am văzut, funcționase ca asistent în vremea în care o parte a universității clujene trăia exilul ei la Sibiu) se nasc, cu o frecvență destul de constantă, *Drumul magilor* (1944), o încercare modernă de vifleem, comedia *Greva femeilor*, tragedia *Turnul Babel*, fantasma tragică *Ochiul* (1945) de inspirație istorică, tragediile *Hora Domnițelor* (1945), *Rege, preot și profet* (1947), comedia *Critis sau Gilceava zeilor* (1945—1946). Un alt motiv al literaturii antice — mitul lui Oedip — nutrește efortul scriitorului de a da o interpretare nouă unor teme îndelung frecventate de scriitori și, astfel, prinde contur drama *Oedip salvat* (1947). În anii următori ies la iveală lucrările inspirate de legende străvechi: *Secera de aur* (1949) și *Povestea dulgherului* (1958), opera sa dramatică completîndu-se cu o tragedie cu balete într-un act *Faunul și Cariatida* (1958) și cu acea tulburătoare poveste a *Ostatecului* (1958), poate una dintre cele mai frumoase pagini din cîte s-au scris pe tema responsabilității umane.

Ceea ce susține interesul față de dramaturgia lui Radu Stanca nu este însă amănuntul istoric; ca urmare, examinarea condusă pe un asemenea drum nu duce decît la înfundarea într-un labirint fără întoarcere. În realitate, autorul eseurilor despre teatru (dintre care cel publicat chiar în revista aceasta, „Reteatralizarea teatrului” — nr. 4 — 1956, rămîne ca un manifest al unei noi orientări, dezvoltată de atunci încocoace), regizorul și pedagogul, poetul abia și-a lăsat uneltele; o clipă a trecut doar de la momentul despărțirii noastre. Filele pieselor sale sînt calde; între rînduri caligrafia sa mărturisește speranța spectacolului de mîine. Mărturisind-o și noi acum, ca pe o profesiune de credință, cred că urmează să-i „citim” critic piesele așa cum ar fi dorit-o. Prima oară — oricît ar părea de didacticist — grupîndu-le, și anume pe genuri. Autorul lor se străduia să definească în articolele publicate, în caiete de regie și în alte scrieri ce ne-au rămas, trăsăturile esențiale ale genurilor dramatice, considerînd tragedia ca încununare a acestora și, poate, ca modalitatea cea mai caracteristică epocii moderne: „*Prea mari au fost evenimentele trăite de omenire în ultimile două decenii, prea cumplite încătușările de forțe și prea colosale descătușările, eliberările de aceste forțe, pentru ca omul de teatru ce a contemplat un spectacol atît de grandios pe scena istoriei mondiale să se mai mulțumească cu drama, fie ea psihologică sau de idei, fie ea de salon sau periferie, ce a dominat cu autoritate teatrul primelor decenii ale secolului*”. („Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității” — „Tribuna”, nr. 1 (518) din 5 ianuarie 1967). Și în scrisul său dramatic, credincios acestei afirmații, tragedia reprezintă genul suprem și, credem, modalitatea cea mai înaltă de realizare.

Știm deci că pașii ne vor fi îndrumați de gruparea lucrărilor după caracterul lor. Cît privește modalitatea, să-l lăsăm de asemenea pe autor să ne îndrume: „*Un text dialogat ne silește prin natura lui să-l proiectăm scenic. Căci textul dramatic nu există prin sine decît ca un mod al artei teatrale. El se referă întotdeauna la un spectacol, iar atunci cînd e numai citit, acest text e proiectat imaginar într-un spectacol. Iată și motivul pentru care considerăm ca neîntemeiată distincția tranșantă care se face între textul dramatic și reprezentarea de teatru. Aceste două elemente nu pot fi tratate antagonist*.”

(...) *Citind textul dramatic, avem constant și chiar fără să vrem, în fața ochilor noștri mintali scena, actorii, conflictul sau însuși publicul — tot alți factori străini de textul dramatic pur și simplu.* („Problema titlului” — Sibiu, Institutul de arte grafice „Dacia Traiană”, 1943, pag. 22).

Chiar cu rezervele pe care le stîrnește o asemenea ipoteză, invitația la *spectacole cu piesele lui Radu Stanca* e tentantă, putînd fi, ca modalitate escistică, nu numai inedită ci și operantă în opera de valorificare pe care o urmărim.

* * *

... La „marginea unui străvechi sat românesc” într-un ajun de seceriș, căpetenia satului, bătrînul Aldar, se sfătuiește cu obștea în privința celui care urmează să-i ia locul. Și, după bună datină, se hotărăște ca mîna frumoasei Dragomara și o dată cu ea „grija semănăturii obștești, a coplului lanurilor și a culesului” să fie încredințată aceleia care se va dovedi cel mai vrednic la secerat, întocmai cum fusese Aldar la vremea sa. De aici înainte conflictul se țese în legătură cu încercarea de uzurpare a dreptului celui mai harnic și apoi din lupta comună a satului pentru restabilirea celor firești, potrivit cu măsura valorii etice pe care au întemeiat-o pe acest pămînt, generație după generație. Tensiunea dramatică se statornicește ușor în primele tablouri. Deși exclamația poetică (bogăția de comparații mai ales) înecă uneori firul acțiunii, cursivitatea subiectului și, mai ales, ingeniozitatea „dezarmării” lui Griuan de secera sa cea

nouă întrețin ritmul ascendent al confruntării dramatice. De la victoria lui Corbuz însă, acțiunea trenează, evenimentele scenice fiind înlocuite cu lungi momente descriptive, frumoase în sine.

Construcția dramatică (deficitară și în alte piese) se vedește aici greoaie, lăsînd, în plus, ușor previzibil, finalul.

Ceea ce impresionează mai ales este atmosfera de legendă, dar a unei legende de un fel deosebit, în care confruntarea clasică între bine și rău, dublată de încercarea dragostei, are un caracter mult mai teluric. Exploatarea unui motiv ca acela al afirmării în înfruntarea la seceriș, deci în muncă, e de natură să sporească implicațiile mereu contemporane ale piesei.

Cealaltă legendă, *Povestea dulgherului și a frumoasei sale soții*, e mai aproape de fantazarea liberă. Decorul, încă între poveste și realitate (ca și conflictul primelor tablouri opunînd pe Ispravnic și Bogătaș harnicului dulgher), își dobîndește dimensiunea de basm abia odată cu venirea crainicului împărătesc aflat în căutarea unei noi soții pentru Măria-sa Hid Împărat. Sîntem într-o lume construită, cu legi cu tot, invers, surprizele iscîndu-se tocmai din raportarea pe care personajele o fac față de situația normală. Cumpărînd, bucățiță cu bucățiță, frumusețea soției dulgherului, Urita, fata Bogatului, crede că va ajunge împărăteasă. Hidu își caută însă acum, plictisit de cite neveste frumoase avusese, pe cea mai urîtă, singura în măsură să-i nască un urmaș demn de numele semînției sale. Și de aici hazul cu necazul fac nod, satira insinuîndu-se în narațiune ca jocul de vine trandafirii ale marmorei. Deși (mai mult chiar ca în *Secera de aur*) replicile sînt încărcate, explicative.

Un loc oarecum aparte în întregul creației dramatice a lui Radu Stanca îl ocupă încercarea de vifilem *Drumul magilor* — care țintește, credem, două obiective. Unul ar fi, pur și simplu, reevaluablea acestei forme de teatru-popular care rămîne o pildă de audiență publică. Al doilea, punerea în valoare, sub un alt unghi și cu alte obiective, a unui motiv dramatic, altminteri, generos. Fără a insista prea mult aici, ținem să subliniem că ideea brechtiană a reluării unor motive (în sensul și cu scopul deja destul de bine cunoscute în estetica teatrală contemporană) a fost îmbrățișată de Radu Stanca și, într-o anumită măsură, dezvoltată chiar cu privire la trăsăturile posibile ale dramaturgiei naționale. Nu regăsim nimic aici din misterul medieval și nici din drama religioasă, de tip Herodes, pe care o practicau sașii din Transilvania. Față de versiunea atribuită lui Anton Pann ori față de cunoscutul vicleim mai recent de la Tg. Jiu (acesta admirabil studiat de C. Brăiloiu și H. H. Stahl în 1936 într-un studiu de sociologie), *Drumul magilor* are o tendință laică originală. Învingînd schema evanghelică, Radu Stanca plasează pe Irod în centrul unei drame care este aceea a lucidității, păstrînd, ca de altfel în întreaga sa dramaturgie, încercarea dragostei ca examen hotărîtor al evoluției personajelor. Între Ruth și Rebeca, semnificînd, cea dintîi, recunoașterea adevărului, iar a doua, amăgirea, se desfășoară liniile de forță ale evoluției unui Irod de o altă structură decît aceea biblică. Tăierea pruncilor, din act de fanatism necugetat, devine aici, într-o culoare ca în pictura lui Breughel, momentul crucial al evoluției sale. Ultimele punți spre adevăr au fost tăiate și, abia acum, după ce Ruth a fost osîndită și decapitată și ea, Irod va înțelege că nu o poate înlocui. E prea tîrziu: „De acum înainte voi fi al tău pentru vecii vecilor, Rebeca!”

Rege, Preot și Profet trezește ecourile lecturii mai vechi din *Zamolxe*, „misterul păgîn” al lui Blaga. Profetul care cheazăuise cutremurul menit să dărîme Palatul Plăcerilor își dărîmă statuia asemeni lui Zamolxe, atunci cînd, încuviințînd transformarea palatului în casă de rugăciuni, va face imposibilă realizarea profeției sale. Radu Stanca conduce mai departe dezbateră pe planul înfruntării filozofice, între categoriile de absolut și relativ. Soluția preconizată este esențial idealistă, echilibrul pe care sacrificarea profetului îl va restabili fiind ca și o medie. O spune Preotul adresîndu-se Profetului: „Albia cetății a fost mîncată de secetă; tu ai umplut-o din nou (...) Dar apele au trecut marginile albiei și acum e rîndul meu să adun la loc malurile”.

Un singur personaj, Abigael, fecioara care conduce pașii Profetului nevăzător („toiagul său”), se impune în final printr-un act de revoltă față de fatalismul care planează asupra cetății. Ea își revendică dreptul de a obține pe pămînt răsplata cuvenită faptelor sale, dar glasul ei sună slab față de liniștea învinsă a celor din jur.

* * *

În comedie, Radu Stanca s-a manifestat, atît ca regizor cît și ca dramaturg, mai puțin. *Critis*, o „gilceavă a zeilor”, lăsînd să transpară numeroase aluzii terestre, poate fi considerată sub acest aspect ca un exercițiu de ironie pe teme mitologice. Deliciile lecturii țîn de caracterizarea satirică a unui Phoebus, a Herei și a lui Zeus, scenele de

comedie bufă, surprinzătoare la autorul tragic, păstrînd o prospețime și un bun-gust neîndoielnice. Învîgătoare la concursul de frumusețe al cetății Atenei, frumoasa pă-mînteană Critis provoacă, fără știrea ei, un întreg război între zei. Jignită de victoria unei muritoare, Aphrodita, care concurase incognito, dezlănțuie furtuna în Olimp, ba izbutește chiar să-l aducă pe Zeus pe pămînt. Răzbunări cumplite se lovesc de scutul protector al lui Palas-Atena; Hera e gata să-l părăsească pe Zeus însuși.

Subtilitatea multor aluzii îngreunează, desigur, sarcina spectatorului. Truda sa e însă generos răsplătită de suita de întîmplări neprevăzute declanșată de gelozia Aphroditei.

Mai ușoară în pretextul ei, dar oferind numeroase momente de umor suculent, *Greva femeilor* recurge la mijloacele farsei, rămînînd mereu la nivelul bunului-gust și al rafinamentului.

* * *

De aici înainte însă, pătrundem într-o zonă gravă, definitorie. E vorba de tărimul dramei și al tragediei. Radu Stanca socotea că cele două genuri nu se deosebesc numai prin grad: „*La noi și poate nu numai la noi s-a considerat tragedia (cel puțin printre oamenii de teatru) ca un fel dramă «ceva mai teribilă» decît drama propriu-zisă. În orice caz «mai gălăgioasă».*“ Mai mult: „...*dacă între tragic și comic există o diferență de sferă noțională, datorită căreia tragicul stăpînește un domeniu mult mai larg decît comicul, apoi între dramă și tragedie diferența este și mai mare întrucît este o diferență-de natură.*“

Oedip salvat este, față de ciclul tragediilor (chiar cînd e vorba de o comedie tragică de felul *Donei Juana*), în raportul, scontat de autor, al eroului dramatic față de eroul tragic. Înscriindu-se cu această lucrare în contingentul masiv de autori moderni care au reluat teme și personaje ale teatrului elin antic, Radu Stanca dovedește o acută sensibilitate în investirea eroilor dramei sale cu o conștiință calitativ nouă. Rezervat (zgîrcit chiar) în exploatarea efectelor dramatice, autorul construiește, sub aparențele clasice înfruntări între destin și voința omului liber, conflictul mult mai larg între dreptul de a alege (incluzînd refuzul tutelei fatalității) și limitele, social-istorice, ale acțiunii propriu-zis. Interacțiunea dialectică între concret-istoric și general-uman, ca și modalitatea manifestării idealului (cu caracterul său relativ și absolut în același timp), sînt aici readuse din faza lor de concepte și întruchipate simbolic de acela căruia odată cu pierderea ochilor i se deschisese, încă din paginile tragediei antice, văzul său interior. În fond nu trebuia să se numească Oedip un erou care urmează să ajungă la limanul dorit și căruia i se cere drept preț al călăuzirii moartea primului întîlnit. Numindu-se însă astfel, și fiind condus spre Colonos ca în tragedia lui Sofocle de către fiica sa Antigona, urmează că semnificația este aceea a revoltei conștiente, iluminată de privirea deschisă în interior, angajată așadar cu prețul unei pedepse care este poate cea mai grea, din cîte a dus pe scena sa teatrul, de la naștere și pînă acum.

Din Colonos pleacă spre Theba, urmînd prezicerea oracolului, un tînăr care n-a cunoscut supliciuul lui Oedip. I se cere, spre a ajunge la țintă, să ucidă pe primul drumet care urmează calea pe care a venit. Situația este, cum ar fi găsit-o desigur Dürrenmatt, cel puțin tot atît de dramatică ca și aceea în care trei personaje urmează să bea cîte o ceașcă de cafea în care noi știm că este pusă otrăvă. Sub aspectul semnificației avem însă mult mai mult. O teribilă înfruntare se năstește sub calmul acelei sărutări amăgitoare, dar plină de dragoste, pe care fiica lui Oedip o dă tînărului Eumet întîlnit în drum. Antigona își întărește părintele; ea știe, odată cu spectatorul, că zeii au hotărît moartea lui Oedip sau aceea a lui Eumet. Și astfel, din această dublă punere în curent cu regulile jocului, situația dramatică se vădește fără ieșire. Ascultîndu-l pe Oedip: „*Decît o nouă crimă pe conștiință, mai bine blestemul veșnic.*“ (...) „*Nebun am fost să cred în bunăvoința zeilor*“, avem oarecum senzația redimensionării sale pe măsura lui Prometeu. (E doar replica lui din piesa lui Eschil, aceea: „*Într-un cuvînt, urăsc pe toți acești zei!*“), și deplîngem de la bun început ineficacitatea revoltei sale „*în genunchi*“. Abia pus în fața încercării, de astădată specific umană, aceea de a afla drumul căutat fără a mări numărul de jertfe închinat pe altarul absurd al zeităților, Oedip se umanizează. În loc să devină „*cel mai nobil sfînt și martir din calendarul filozofic*“ (Marx—Engels „*Despre artă*“, pag. 292), Oedip se salvează mărindu-și partea de stăpînire din interior, adică ceea ce numim astăzi *conștiința de sine*. Piesa se și încheie cu epilogul rostit de oracol: „*În fiecare dintre oameni e o parte supusă zeilor și alta care scapă aceloră. În fiecare din oameni zace o parte pe care forțele din afară o stăpînesc și o parte în care oamenii sînt singurii stăpînitori.*“

Amendată în scenele sale expozitive, piesa e sortită să aibă o audiență largă pe scenele noastre și, credem noi, nu numai pe ale noastre.

* * *

Înlocuind cothurnul vechiului erou tragic cu „*treapta spirituală pe care acesta o urcă doritor de a înfrunta forțele dușmănoase ce-i stau în față*” (Tribuna, nr. 1/1967), Radu Stanca a pășit în cîmpul tragediei cu întreaga sa sensibilitate tragică, dar și cu acele caracteristici pe care le considera definitorii pentru acest erou: *luciditatea și maturitatea spirituală*. El consideră tragicul ca o „*stare totală*” care angajează complet personalitatea. Deznodămîntul tragic e un act care nu poate fi fragmentat.“

De la *Atotputernicul singe* și pînă la textul premiat după referința elogioasă a lui Camil Petrescu — *Dona Juana*, Radu Stanca a parcurs nu numai drumul unei mai înalte stăpîniri a meșteșugului literar, ci și pe acela al subordonării acestui meșteșug scopului sintezei și exprimării unor idei. În cea dintîi piesă, nucleu din care s-a dezvoltat mai tîrziu *Dona Juana*, ecourile romantismului și proșpețimea urmelor unor lecturi, de bună seamă impresionante, se descoperă ca un sigiliu nobil în ceara moale. O dragoste pătimașă dar fără ecou stăpînește neliniștea frumoasei Madona Lucrezzia. Personaje ciudate — Jupa, o servitoare mulatră, Bonzzo, un smintit care pîndește obsedat baia de dimineață a superbe florentine, Pietro, studentul căruia dragostea i se înfiripă mai mult în vise decît în freamătul singelui, Messer Antonio, cînicul adorator refuzat al Lucrezziei — alcătuiesc un cortegiu bizar, mai curînd în maniera curții spaniole descrise de Goya. Este o nemulțumire în toți, o neîmplinire care-i face să fie singuri. În decorul somptuos al atriului florentin moartea întonează elegant, la flaut, menuetul. *Dona Juana* este, în schimb, începînd cu densitatea momentelor sale și sfîrșind cu caracterul simbolic al personajelor, o fermecătoare comedie tragică, poate, dintre toate piesele lui Stanca, cea mai unitară, proporționată admirabil în toate momentele sale. Tot dragostea, și aici, ca în întreaga sa creație, guvernează destinul eroilor, îi apropie pentru clipa unică a marii iubiri și îi dăruiește apoi morții, cum o făcuse cu Tristan și Isolda, cu Romeo și Julieta, de atîtea și atîtea ori și în atîtea feluri. E prima dată însă cînd dragostea se naște din înverșunare, și, desigur, tot înverșunarea va fi aceea care îi va pierde pe neobișnuiții amantîi. Aceștia sînt Don Juan, cavalerul irezistibil, de dragul căruia sute de femei și-au jertfit liniștea vieții, uneori viața însăși, și Dona Juana: „*Cînd ești toată numai vrajă, nu e nevoie nici să-ți șerpuiești privirile, nici să-ți legeni adormitor șoldurile, nici să-ți lași mantia să cadă șăgalnic de pe umărul gol. E destul să răsari și toate privirile se ațintesc asupra ta. E destul să zîmbești și un ocean întreg de patimi se răscolește în jurul tău.*” Înfruntarea lor e pusă la cale de nimeni altul decît de don Fernando, întruchipare vie a morții, soroc din urmă al ciocnirii acestor vanitoase patimi, singurul care îi poate spune Dinei Juana: „*...Îți sînt sortit și nu poți să mă înlăturî din drumul tău.*” Și în vreme ce Fiorela și Fiorelo, servitorii celor doi stăpîni vestiți pentru farmecul lor, sînt gata să statornicească prin dragoste chemarea firească ce-i leagă, Dona Juana și Don Juan, ferindu-se fiecare să fie învinsul celuilalt și, mai cu seamă, să aflu de aceasta Don Fernando, petrec mascați. Îi chinuie însă neîncrederea unuia în celălalt, se bănuiesc de farse, și astfel, ceea ce urma să fie împlinirea frumuseții și tineretii lor devine prilejul suferinței și în cele din urmă al morții. Deviată din albia ei, dusă împotriva firii, viața se varsă în moarte, ducînd cu ea epava ipocriziei, a ambiției deșarte, a orgoliului. Un refren tragic răsună în replica finală a lui don Fernando: „*...dragostea și cu mine sîntem frați buni. (...) Dona Juana și Don Juan — două tulpini cu ramurile despărțite în lumină, dar căroră eu, acolo jos, la mine, în neant, le-am unit rădăcinile.*”

O asemenea forță teribilă este aceea a dragostei în dramaturgia lui Radu Stanca încît desfășurarea ei în universul neschimbător al bolților sprijinite de cariatide schimbă cursul vieții însăși, dărîmînd altarul sterp și absurd al castității. Tragedie cu balet — *Faunul și Cariatida* întruchipează, atît în versurile sale cît și în intermediile coregrafice, teza de înaltă abstracție filozofică a *mișcării ca formă de existență a materiei*. Totul are însă carnea pasiunii care o leagă pe *Cariatida cu coroană de laur de Faunul iubit*. Chemării sale, opusă rațiunii de a fi nemîscare a cariatidei, ea îi răspunde cu o inflăcărare nepotolită. Acuzînd uciderea faunului de către vestale, ea descoperă că o nouă condiție, o altă chemare decît nemîscarea îi este hărăzită :

„Și acum eu nu mai pot simțîndu-mi golul,
De lîngă soclul unde mă-ncălzea
Să reunesc ca mai-nainte solul

Cu bolta ce pe fruntea mea zăcea,

Cît timp dansa el liber pentru mine

Stam liberă în nemișcarea mea.

Acum sosiră clipele sublime

Cînd eu, desîmpietrită, voi dansa“.

Pornirea ei pătimașă contrazicînd rațiunea unui logos abstract ca acela al universului eleat, încremenit în nemișcare, trezește reacțiunea celorlalte cariatide. Gestul apropierii de iubitul mort acum, chiar cu prețul scoaterii lumii din echilibrul ei de piatră, degajă o noblete a simțămintelor și se înscrie, ca de altfel chiar prin tonalitatea versurilor, în universul „Lucefărului“ lui Eminescu :

„Prindeți-o bine pietrelor de mînă

Și apărați astfel vechiul concept !“

întenează corul cariatidelor cuprins de presimțiri sumbre :

„Copilă ești și ești neștiutoare

Mișcîndu-te de aici o să sfărîmi

Orînduirea noastră stătătoare

Și templu-ntreg cu noi o să dărîmi.“

Dar nici prevestirea propriei sale morți nu o înspăimîntă. Atunci cariatidele se hotărăsc să apere ele însele dreptul lor la nemișcare :

„Tineți-o strîns în norma noastră strîmtă

Zidirea să n-o poată nimici.

Și oricît se zbate, oricît se frămîntă

Din rostul ei să nu poată ieși.“

Nimic nu poate înfrîna acum dragostea trezită în piatră ca asemeni unui izvor :

„Ce-mi pasă mie de o biată forță

Cînd el mă chiamă-n lumile de jos !

Zidirea noastră-mi pare grea, diformă,

Doar chipul lui îmi pare pur, frumos.

Și tind la el, la mirele meu jalnic

Lui să-i închin mișcarea mea de-acum !

Cît despre rest, vreau dansul meu năvalnic

Să schimbe totu-n pulbere și scrum !“

Nu numai prețul nemuririi este pus acum în joc și de aceea, mai mult decît Lucefărul care se resemnează, gestul definitiv al cariatidei, care antrenează însăși rațiunea sa de a fi, se împlinește, deși tragic, esențialmente uman și optimist.

Chiar dacă dificultăți, în nici un caz de ignorat, fac *Faunul* și *Cariatida* mai greu de prezentat, ea rămîne, ca piesă într-un act, întrunind aici muzică, coregrafie și o mișcare scenică foarte complexă, un model de reprezentare sincretică a tragediei, apt de răsunet în conștiința spectatorilor contemporani.

Nenorocirile eroului tragic în viziunea lui Radu Stanca depășesc condiția individuală, devin o cauză de interes general, vizează fundamentalul și nu accidentalul. Uzînd de „*plînsul tragic ca plîns fără lacrimi*“, scriitorul investeste personajele sale cu o voință iluminată de înțelegerea scopurilor aplicării acesteia. Eroul tragic, aici ca și în alte lucrări, a îmbrățișat prin acțiunea sa o cauză superioară și, fiindcă a făcut acest lucru pe deplin conștient și nu împins din umbră de forțe necunoscute, el nu poate vărsa lacrimi. Cariatida, s-ar putea spune, nu plînge, fiind de piatră. Dar nu plînge într-o altă excelentă piesă, *Hora Domnițelor*, nici Antonio și nici Milița, deși poartă și ei un destin tragic. Aici nu mai e vorba de cariatide. Domnițele țin o horă diabolică în jurul unei comori. Drumul spre bogăție duce prin hora lor. Iar hora lor duce la moarte.

Pornit să răzbune pe unul din tovarășii săi răpus în ritmul horei, Antonio o fură din joc pe Milița. Rar s-a mai scris în literatura noastră dramatică un asemenea

dialog al urii ce devine dragoste, ca acela pe care l-a izbutit aici Radu Stanca. Dar hora oprită — hora celor șapte domnițe — înseamnă oprirea timpului în loc, deci iarăși înfruntarea cu măsura firescului și iarăși angajarea tragică totală. Milița se reîntoarce în horă, pasul ei bate, la început, neîndemânatic, ritmul, dar timpul își reintră în albie.

Iubitul „*pasăre în căutarea unui adăpost pe marea nemărginită*” o caută și sfirșește, lucid, prin a intra în vârtejul horei. Cu fiecare pas intrat în ritmul implacabil jucat de către Milița, Antonio se apropie de moarte: „*Hora noastră e trecerea... iar lucrul după care ținjești tu, omule, e starea pe loc... și una cu alta nu se pot înțelege... statornicia cu nestatornicia...*”

Esențial, dealtminteri, în toate tragediile lui Stanca, „*Eroul tragic moare sub semnul vieții, nu trăiește sub semnul morții*”. Extazul lucidității sale îi conferă un optimism de conținut. Eroul e liber chiar în încătușarea sa tragică; *știe că de această încătușare* (conștientă — n.n.) *a individualității sale e condiționată libertatea omenească*.

În imaginea de apoteoză a finalului din *Ostatecul* moartea fiului celui învingător se constituie ca preț definitiv al inversării bruște a sistemului de valori etice ale societății. De unde apologia războiului, întreținută cu convingere, socotită un fapt de mândrie națională și de datorie față de urmași, întuneca mințile obștei, sacrificiul lui Abatirs are efectul unei eliberări. Gratiile temniței prejudecăților plesnesc. Nu e vorba de catharsis-ul aristotelic, ci de sensul înfinit superior al eliberării conștiinței individuale ca parte a conștiinței sociale. Sensul eliberator al tragicului modern este acela care-i dă și semnificația optimistă. Invocînd vechi timpuri războinice, ba parcă anume chiar zodia Iliadei, *Ostatecul* se constituie ca una din acele încercări ale creatorilor moderni de a revela metaforic, analogic și în material de experiență vitalizată (în sensul în care vorbește Blaga despre aceasta în „Geneza metaforei și sensul culturii”), semnificațiile (Blaga spunea trans-semnificațiile) acelui umanism, de esență social-istorică și politică nouă, din care se nutrește concepția noastră despre problemele păcii.

* * *

Ciclul complet — de 15 piese originale — se încheie, cel puțin în reprezentarea pe care ne-am propus-o, cu fantasma tragică *Ochiul*, lucrare de inspirație istorică, vizînd domnia lui Bogdan, urmașul lui Ștefan cel Mare.

De la bun început, precizarea că *Ochiul* nu e o piesă istorică obișnuită, în genul acelorora care exaltă faptele unor domnitori și adăpostesc în tirade un patetism al săr-bătorescului. Nu e nici istorie romanțată, în sensul trilogiei lui Delavrancea, și nici reconstituire a unui moment anume. Istoria e pretextul, personajele, întruchipare a unor caractere, doar momentul istoric ales avînd o teribilă semnificație. Ne aflăm după domnia strălucită a lui Ștefan cel Mare și, de la înălțimea apogeei puterii militare și politice a țării, răspunderea generațiilor următoare pentru neatințarea patriei și înțeleapta sa cîrmuire crește nemăsurat. E spectacolul unor umbre proiectate imens ca permanențe, ca martori murmurînd muștrări. Se aude ceva din replica finală a celui Ștefan din *Apus de soare* al lui Delavrancea, cîinînd Moldova la despărțirea sa pentru totdeauna de ea. El se întruchipează, el și neamul glorios al Mușatinilor, în *ochiul sfînt*, un soi de conștiință sui-generis a dinastiei, în apele căruia poporul poate citi adevărul. Solemnitatea anuală a înfățișării Domnului de Rusalii ca să-i vadă norodul ochiul fixează un moment cu totul deosebit privind relațiile dintre scaunul domnesc și popor. Metafora ochiului radiază polivalent semnificații tulburătoare.

Bogdan, rămas deopotrivă în istorie și în literatură ca imagine a lipsei de măsură, a orgoliului ieftin, pierde, odată cu bălăia ambițioasă din Codrîi Cozminului (istoricii o leagă de ambiția de a lua de nevastă pe Elisabeta, sora regelui Alexandru al Poloniei), însemnul ochiului: „*Ochiul nu mai e la locul lui, ochiul lui Alexandru cel Bun și al lui Ștefan, ochiul moștenit din domn în domn. L-am pierdut. Acum îmi ascund cu năframa asta neagră locul gol*” se căinează Bogdan căpitanului său Pîrvu, caracter duplicitar al piesei. Cu ajutorul lui, al ochiului, „*alegea dreptatea de nedreptate, adevărul de minciună, binele de rău*”, și avem motiv să înțelegem o dată în plus că forța de sugestie a unei asemenea metafore e cu totul deosebită. O negură stăpînește pe domnitor și aceea este urmarea sacrificării în acțiuni necugetate a limpezimii pe care e datoare să o aibă privirea conducătorului. Lipsit de ochi, dar afirmînd că l-a acoperit în semn de doliu după lupta pierdută, Bogdan rămîne din ce în ce mai singur. O ambiție îi mai rămîne: căsătoria cu Ruxanda, venită la curtea sa ispitită de ochiul Mușatei, „*a unui ochi fermecat, în care să pot citi totul*”. Dar aceasta se opune acum nunții, avînd intuiția dezastrului. Ea simte că Bogdan, lipsit de ochiul său, e o „*înțelepciune găunoasă ca nucile mincate, (...) o frumusețe știrbă ca o scăfirie dezgropată de plug, (...) o putere zdrențoasă ca iia sperietorilor din holde*”. Sub povara unor răspun-

deri ce nu le poate duce, deși nu ambițiile îi lipsesc. Bogdan însuși, descoperind că nu urmează pilda strămoșilor, exclamă: „*Moldovă, Moldovă, cine mi te-a pus pe umeri? Am să înnebunesc dacă te mai port mult*“.

Sfătuit prost, el însuși predispus la violență și necugetare, Bogdan perseverează în proiectul căsătoriei, deși fusese refuzat. Între oaspeți, cavalerul care îl învinșese în luptă, Stanislas, poartă ochiul său, găsit pe cîmpul de bătaie. Dragostea Ruxandei se îndreaptă către el. Bogdan îl închide și apoi, la stăruințele domniței, îl eliberează cerîndu-i să plece. Puse la cale, omorul cavalerului și recuperarea ochiului, acestea se înfăptuiesc. Dar, cu prețul vieții Ruxandei. În momentul sortit cununii, Bogdan dezleagă ochiul pe se limezimile sale se vede crima. O dată în plus el se dovedește a întruchipa conștiința nepătată a neamului, cîntea sa. Căinînd-o pe Ruxanda, Bogdan, într-un acces de mustrare a cugetului, plînge Moldova: „*Cine e fecioara aceea îndoliată care se înalță dintre neguri și mă privește cu inima sîngerindă? Tu ești, tu, Moldova! O, nu te mai uita la mine astfel. Nu-mi arăta mustrătoare rana de sub sîn (...) Moldovă, Moldovă, ești plină de sînge...*“ În vreme ce Stavăr reia parcă aceeași replică finală din *Apus de soare*.

Libertățile poetice asumate de autor în tratarea subiectului nu sînt totuși arbitrare, acte de invenție istorică în sine, Bogdan este acela zis Chiorul (și chiar Orb, în cronica lui Neculce). Războiul pierdut de el, și prima dovadă a caracterului său găunos, e acela care umilește Moldova în pacea din 1510, încheiată cu Sigismund. Iar după căsătoria sa cu Nastasia (moartă doi ani după aceasta, adică în 1512), Bogdan o cere pe Ruxanda, fiică a lui Mihnea cel Rău și a doamnei sale Smaranda, rămasă apoi ca fiică (vitregă, desigur) a doamnei Voica, despre care vorbește piesa. Pețițul se face la aceasta din urmă, iar nunta e onorată de prezența unui cavaler (oaspete și în *Ochiul*, apoi prizonier, și în cele din urmă retrimis la curtea regelui, dar numai de formă, fiind ucis la primul pod), Stanislas de Chodez, căpitan de Liov, oaspete, cum am spus, neagreat însă de Bogdan și înlocuit, zic cronicile, de Krupsky, castelanul din Belz.

Improvizatia lui Radu Stanca nu are loc deci decît în sensul metaforic de care vorbeam, celelalte date istorice confirmîndu-se cu uimitoare precizie.

Confruntarea cu materialul istoric este atît de captivantă încît ea însăși este suficientă ca să ne convingă odată în plus că nu libertatea fortuită față de amănuntul istoric suflă în aripile genului, susținîndu-i zborul mereu urmărit de oameni, ci libertatea transfigurării artistice.

Ca în cele mai multe dintre piesele lui Radu Stanca, sentimentele eroilor se exprimă cu o ardoare ce lasă foarte departe așa-zisul limbaj analitic al dramaturgiei de aplicație psihologică. E o „*fierbere lăuntrică*“ (aceea pe care autorul o descoperă în teatrul lui Kirîțescu, de exemplu), care lasă și aici, în primul moment, impresia grandilocvenței teatrale. Dar, fie că e vorba de personajele din *Ostatecul*, *Oedip salvat* sau *Ochiul*, nevoia de grandios emană din structura personajelor, dimensionate pe măsura unui ilux ca acela rinascimental. Vibrația replicilor rămîne autentic literară chiar cînd discursul scenic e îmbibat de patosul grandilocvenței. Peste tot, „*teatrulul*“ e stîrnit, senzualul e afîșat, intimitatea extazelor supusă indiscreției. Acestea sînt dimensiunile spiritului său, meșteșugul nefiind operă de temperare, ci dezlănțuire, nu rareori pletorică, a temelor. Conflictul se dezbat pe un plan conceptual rafinat, personajele fiind simboluri. Cu totul altă consistență au, de pildă, dramele versificate ale lui Victor Eftimiu (atît *Don Juan*-ul său cit și *Poveste spaniolă*), unde abilitatea conflictului susține, cel puțin formal, o tensiune sporită față de aceea din Radu Stanca, dar semnificațiile sînt simțitor mai înguste. Au fost necesare și aceste din urmă comentarii pentru că, e de presupus, piesele de care am vorbit nu vor avea — atîtea cîte merita — o carieră scenică netedă. E îmbucurător, oricum, că se preconizează tipărirea unora dintre ele — cum îmbucurătoare este și înscrierea lor în repertoriul unor teatre — dar, aceasta, pentru un asemenea entuziast practician al artei teatrale cum a fost autorul, nu e decît un act de reparație morală parțială. El le-a gîndit și le-a văzut pe scîndura scenei, și a plecat dintre noi cu regretul pe care numai un dramaturg-regizor îl poate înțelege la dimensiunea adevărată, de a nu fi izbutit marea confruntare dintre plămuierea literară și întruchiparea ei, în carnea și sîngele unui spectacol. Nu e locul concesiilor sentimentale și memoria lui Radu Stanca nu le așteaptă.