

„MĂ SOCOTEAI ILUZIE ABSTRACTĂ...”. SPECTRALITATEA HIMERELOR EROTICE ȘI THANATICE ALE LUI RADU STANCA

DOI: 10.35923/978-630-327-052-4/12

Giovanni MAGLIOCCO
Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”,
Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica
e-mail: giovanni.magliocco@uniba.it

“You believed that I was an abstract illusion...”. The Spectrality of Radu Stanca’s Erotic and Thanatic Chimeras

Abstract: This contribution will map the *spectrality* of some erotic chimeras that magnetize Radu Stanca’s poetic and existential *quest*. Through the hermeneutics of some significant poems – such as *Liliacul*, *Canossa*, *Ascultătorul de cuțite*, *Lamentația poetului pentru iubita sa*, *Elegia*, *Baladă studențească*, *Doti*, etc. – the motif of the inaccessibility of the chimerical and spectral woman will be analyzed in depth. In some texts, we will also show that, at times, a reversal occurs between the feminine and the masculine polarities, as it is rather the masculinity that is configured by the poet as constantly inaccessible and chimerical – for example in *Fata și zmeul* or in *Pajul cu păr de aur*. In many of Radu Stanca’s poems, *Eros* not only undergoes an idealization, but even a *spectralization*, since the chimeras that haunt these poems are not only inaccessible and evanescent as shadows, but even seem to turn into phantomatic visions. It is precisely this *spectralization*, pushed to its extreme consequences, that explains the profoundly thanatic character of Stanchian *Eros*.

Keywords: *eros; chimera; femininity; masculinity; spectrality.*

Rezumat: În această contribuție va fi cartografiată *spectralitatea* câtorva himere erotice care magnetizează *questa* poetică și existențială a

lui Radu Stanca. Prin hermeneutica unor poeme semnificative – precum *Liliacul*, *Canossa*, *Ascușitorul de cușite*, *Lamentația poetului pentru iubita sa*, *Elegia*, *Baladă studențească*, *Doti* etc. – va fi analizat în profunzime motivul inaccesibilității femeii himerice și spectrale. În câteva texte vom și demonstra că are loc, uneori, o răsturnare între feminin și masculin, fiind mai degrabă polaritatea masculină cea conturată constant ca inaccesibilă și himerică – de pildă în poeme precum *Fata și zmeul* sau *Pajul cu păr de aur*. În multe dintre poemele lui Radu Stanca, *Eros*-ul nu este doar supus unei idealizări, ci chiar unei *spectralizări*, deoarece himerele care bântuie aceste poeme nu sunt doar inaccesibile și evanescente ca umbre, ci chiar se transformă în viziuni fantomatice. Tocmai această *spectralizare*, adusă la consecințele sale extreme, explică, așadar, caracterul profund tanatic al *Eros*-ului stancian.

Cuvinte-cheie: *eros; himeră; feminitate; masculinitate; spectralitate.*

În descendență directă din tradiția romantică europeană și din exacerbarile sale radicale specifice fazei simboliste și decadentiste, scriitura mitizantă a lui Radu Stanca reactualizează imagini, teme și motive ale trecutului – recent sau mai îndepărtat –, propunând o sinteză originală și aproape excentrică în panorama literaturii române din secolul XX, unde ecourile romantice (uneori de sorginte eminesciană) conviețuiesc armonios cu elementele post-romantice și decadentiste (venite mai ales prin filiera macedonskiană), altoindu-se pe un substrat impregnat de medievalisme retrospective (trubadurești sau pur gotice) aflate constant sub zodia unui imaginar de tip nocturn. După afirmațiile criticului Cornel Regman, care în tinerețe a împărtășit cu Radu Stanca experiența *Cercului Literar de la Sibiu*, zona cea mai tipică a imaginarului stancian ar fi tocmai cea nocturnă (cfr. Regman 1972, 156), loc psihic întunecat și subteran din care răsar aparițiile himerice cele mai vii și semnificative din poezia cerchistului. În structurile imaginarului nocturn al lui Radu Stanca, tocmai ca în marea tradiție romantică și simbolistă/decadentistă, toate himerele și măștile prin care Eul se confesează și care stau sub zodia lui *Thanatos* rezonază împletindu-se indisolubil cu himerele și măștile prin care se materializează puternic constelația *Eros*-ului. În această contribuție îmi propun să cartografiez spectralitatea câtorva himere stanciene care, mereu suspendate și uneori chiar sfărțecate între *Eros* și *Thanatos*, obsedează și magnetizează în profunzime *questa* poetică și existențială a

lui Radu Stanca, bântuită – după cum vom vedea – de eșecurile unei iubiri neîmplinite, nefericite și sumbre.

*

O cvintesență spectrală a himerelor erotice (și thanatice) ale lui Radu Stanca apare în primul rând în poemul *Liliacul*, un text *baladesc* care formează un triptic *neo-gotic* cu *Seară medievală* și cu *La iubita moartă*, revelând intertextualități substanțiale – recunoscute chiar de câțiva exegeți (cfr. mai ales Gavril 2003, 35) – cu opera lui Eminescu, în special cu *Strigoii*¹. Prima strofă a poemului se configurează în jurul unei comparații ce asociază sufletul poetului cu un landou desuet și tenebros, mărturisindu-i cititorului că această mască *mediatoare* se manifestă, emergând ca o himeră, direct din Eul său abisal: „Din când în când din sufletul meu seara / Ca dintr-un vechi landou întunecos, / Un domn înalt, în doliu, alb ca ceara / Lâng-un grilaj de poartă se dă jos” (Stanca 1980, 62). Această apariție fantasmatică, *alter ego* tainic al poetului care se manifestă chiar printr-un procedeu *fantastic* de dedublare, împărtășește o similitudine profundă cu figura eminesciană a lui Arald, trimitând prin imaginile doliului și ale cerii la valorizările nocturne și vampirice luate de Regele Avarilor după metamorfoza sa implicată în *strigoii*: „Dar noaptea se trezește și ține judecată / Și-n negru-mbracă toate al nopții palid domn. / Un obrăzar de ceară părea că poartă el, / Atât de albă fața-i și-atât de nemișcată, / [...] / Pe inima sa poartă de-atunci o neagră pată, / [...] / Arald, ce însemnează pe tine negrul port / Și fața ta cea albă ca ceara, neschimbată? / Ce ai, de când pe sânu-ți tu porți o neagră pată, / [...] / Arald! de nu mă-nșeală privirea, tu ești mort!” (Eminescu 2000, 375).

În *Liliacul* epifania spectrală a femeii, venită din tărâmurii aflate „de dincolo de moarte”, are și ea o esență pur himerică, fiind de altfel dominată – întocmai ca apariția „domnului înalt, în doliu, alb ca ceara” – de un puternic element cvasi-ritualic: „Urcînd agale treaptă după treaptă / Și străbătînd mormînt după mormînt // Apare ea, de dincolo de moarte, / Și vine-ncet, alene, prin antreu / Ca, din neant chemată, să ia parte / L-acest intim și funerar supeu” (Stanca 1980, 62-63). Aspectul acesta al femininului (himeric, spectral) ne permite să presupunem existența unei alte convergențe între *Liliacul* lui Radu Stanca și poemul eminescian *Strigoii*, în special

¹ Despre aceste intertextualități cu poemul *Strigoii* de Mihai Eminescu, vezi Magliocco 2011, pp. 136-142.

cu versurile în care regina Maria apare sub ipostaza de strigoaică: „Părea că-n somn un înger ar trece prin infern. / Priveliștea se stinge. În negrul zid s-arată / Venind ca-n somn lunatec, în pasuri line, ea!” (Eminescu 2000, 373). Întâlnirea între cele două spectre din poemul *Liliacul* este caracterizată de o *Stimmung* somnambulică, cvasi-ritualică, unde paloarea, mutismul și rigiditatea trupurilor se materializează prin comparația cu statuia, o imagine tulburătoare sub care întrezărim imaginea cadavrului, fiindcă imobilitatea îndrăgostiților nu este cea minerală, specifică statuiilor, ci mai degrabă cea din *rigor mortis* a unor corpuri defuncte: „Stau amîndoi la masa-mbelșugată / Unul în fața celuiilalt, ciudați, / Ca două statui albe, fără pată, / Ca doi străini tăcuți și nemișcați” (Stanca 1980, 63). În această baladă, unde absurdul, neantul și moarte se contopesc, Radu Stanca pune în scenă o mare ceremonie a morții fastuoase, recurgând la un decor neo-gotic. Poezia cerchistului este, uneori, îmbibată de o estetică a morții care încarnează și produsul unei *ars erotica* sublimată la negru, așa cum a afirmat pertinent Dragoș Varga, într-una dintre monografiile cele mai rafinate dedicate cerchistului, „pentru ca gândul morții să fie suportabil, ea trebuie imaginată în coordonatele operei de artă”, așadar pentru cerchist „unica modalitate de a se sustrage teribilelor angoase pare a fi tocmai înfruntarea lor în plan ficțional” (Varga-Santai 2005, 102). Această estetică (și erotică) a morții emerge puternic și în poemul *Seară medievală*, unde *Eros* și *Thanatos* se suprapun încă o dată, prin referința explicită la puterea de seducție a femeii moarte: „Apropie-te, însă, și tulbură toată / Serbarea, festinul și oaspeți mari, / Precum altădată (o! foarte-altădată)/ Adânc tulburai castelani legendari” (Stanca 1980, 136).

*

Motivul femeii spectrale revine obsesiv în poemul *Canossa*, unde se fixează, încă o dată, într-o atmosferă anacronică, de sorginte medievală: „Dă-mi drumu-n palat, castelane! / De veacuri aștept lângă poartă. / Și-acum și stăpâna ta-i moartă / Și toate-așteptările vane. // Descult, plâng cu fața pe spadă / Căci ea mi-a fost dragă și mie. / Și totuși, cu ce dușmănie / Mă ții lângă zid, în zăpadă. // Deschide, dă poarta-n cârlige! / În murmurul tristelor ape / Simt sufletul moartei pe-aproape / Și teamă-mi-e să nu mă strige. / [...] / Iar tu stai în jilț ca de piatră / Cînd eu îți strig numele-n zare. / [...] // Iar eu simt zăpada cum frige / Și cum mi se-ntinde pe pleoape. / Da! Sufletul moartei e-aproape! / Începe să strige!” (Stanca 1980, 50-51). Poezia trimite

la Evul Mediu deja din titlu, reluând un toponim italianesc evocator din punct de vedere istoric. În ianuarie 1077, Henric al IV-lea din Franconia s-a dus la Canossa în penitență, cu soția sa, pentru a-l întâlni pe Papa Grigore al VII-lea, care trebuia să revoce excomunicarea abătută asupra împăratului german. Criticii și exegeții care s-au oprit asupra acestui text în analizele lor n-au pus în valoare și, probabil, nici n-au înțeles, faptul că în schema epică a poemului *Canossa* pot fi identificate urme evidente din acest episod istoric îndepărtat. Motivul așteptării în zăpadă a personajului care pronunță *lamentația*², probabil și el un cavaler, este împrumutat direct din episodul cunoscut ca „umilirea din Canossa” petrecut în iarna din 1077: Henric al IV-lea a așteptat în afara castelului timp de trei zile, după care a obținut revocarea excomunicării grație mijlocirii Matildei de Canossa.

Acesta este singurul motiv care se păstrează în trecerea de la realitatea istorică la ficțiunea literară, însă Radu Stanca transformă semnificația sa. Așteptarea în zăpadă devine seculară și, pe deasupra, dobândește o conotație de tip sentimental, absentă din episodul istoric evocat. În intriga care susține întreaga *situație poetică*³, oricât de minimală ar fi, intuim că cel care așteaptă în afara castelului este îndrăgostit de stăpâna castelanului, un personaj feminin în care, probabil, Radu Stanca a proiectat figura medievală a Matildei din Canossa. Acum, că suverana a murit, orice așteptare este zadarnică, dar cavalerul continuă să ceară insistent să intre în castel, ca să nu mai fie persecutat de sufletul femeii moarte, a cărei întoarcere *post-mortem* – sub forma de *revenant* – o presimte „în murmurul tristelor ape” și de ale căror chemări și strigăte se teme. În poemul stancian, anecdota medievală se metamorfozează radical, dispare ideea revocării excomunicării, în timp ce, într-un mod paradoxal, obiectul de neatins al dorinței cavalerului, femeia intangibilă și himerică, se transformă într-o ființă care, prin spectralitatea sa, stârnește în el o profundă teroare. Semnificativă, pentru implicațiile sale simbolice, este mai ales imaginea conținută în versurile: „În murmurul

² *Lamentația* este una dintre cele trei modalități ale baladei teoretizate și practicate de Radu Stanca: când anecdota dramatică, care constituie nucleul narativ în jurul căruia se construiește textul, este un simplu pretext pentru a produce „starea” lirică, suntem, după Radu Stanca, în fața unei *lamentații baladești* „în care comunicarea afectivă nu se distinge aproape deloc de aceea a liricului pur” (R. Stanca 2000, 112).

³ Despre conceptul de *situație poetică*, care a fost lansat tocmai de Radu Stanca și apoi fixat amănunțit de Șt. Aug. Doinaș, vezi mai ales: Doinaș 1970, 129-131; Doinaș 1979, 11; Pop 1985, 220.

tristelor ape / Simt sufletul moartei pe-aproape”. Elementul acvatic, pus într-o relație strânsă cu femininul și cu obsesiile thanatice, relevă aici prezența unui complex arhetipal profund în care apa, tocmai datorită izomorfismele sale cu feminitatea și cu moartea, suferă un proces de *stimfalizare*⁴. Radu Stanca aparține, fără îndoială, acelor visători pentru care apa reprezintă un adevărat „cosmos al morții” (Bachelard 1942, 106), un spațiu feminin, nocturn și insidios, în jurul căruia totul pare să comunice cu puterile oculte ale nopții și ale morții⁵. Din acest motiv, și pentru poetul cerchist apa (*stimfalizată*) primește moartea în însăși substanța sa, profilându-se ca elementul *melancolizant* prin excelență.

Aplicând poemului lui Radu Stanca sugestiile lui Gaston Bachelard, apa din *Canossa* se *stimfalizează* nu doar pentru că a absorbit umbra suveranei, încărcându-se cu durerea sa, ci și pentru că apa, care este „la patrie des nymphes vivantes”, este și „la patrie des nymphes mortes”, configurându-se pentru epistemologul francez ca „la vraie matière de la mort bien féminine” (Bachelard 1942, 96). Totuși, în acest poem nu suntem în prezența unui „complex al Ofeliei”, așa cum a fost descris de Bachelard, nici în fața unei *ofelizări* a elementului acvatic. Apa nu încarnează patria morții alese de suverană, ci mai degrabă materia în care se manifestă *post mortem* prezența sa, enigmatică și spectrală, așa cum mărturisesc ultimele versuri ale poemului „Iar eu simt zăpada cum frige / Și cum mi se-ntinde pe pleoape. / Da! Sufletul moartei e-aproape! / Începe să strige!” (Stanca 1980, 51). Cuvintele cavalerului, care destăinuiesc toată teroarea pe care el o resimte în momentul în care sufletul moartei se apropie, sunt revelatorii în raport cu natura reală dobândită de suverană în trecerea de la viață la moarte. Este vorba de o natură întunecată, înfricoșătoare, al cărei *medium* privilegiat este reprezentat de elementul acvatic. Așa cum consemnează Jean Libis în

⁴ Procesul de *stimfalizare* a apei a fost descris de Gaston Bachelard în *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942): „Parfois la pénétration est si profonde, si intime que, pour l'imagination, l'étang garde en plein jour un peu de cette matière nocturne, un peu de ces ténèbres substantielles. Il se « stymphalise ». Il devient le noir marais où vivent les oiseaux monstrueux, les stymphalides [...]. Cette *stymphalisation* n'est pas, croyons-nous, une vaine métaphore. Elle correspond à un trait particulier de l'imagination mélancolique. Sans doute, on expliquera en partie un paysage stymphalisé par des aspects assombris” (Bachelard 1942, 118).

⁵ Despre relațiile între apă, moarte și feminitate vezi și eseul lui Jean Libis *L'Eau et la mort* (2004), în special capitolele «La letalité de l'eau» și «L'érotique de l'eau», 27-57, 163-196.

studiile sale despre apa feminină și letală, dacă pe de o parte acest element polarizează feminitatea, pe de altă parte, într-un fel chiar invers, el ne restituie niște figuri feminine care se instalează profund în imaginarul nostru. Dar aceste figuri, derivând chiar din substanța acvatică, sunt separate de noi din cauza unei distanțe ontologice ireductibile, fiind *a priori* purtătoare de vrăji și blesteme. Tocmai din acest motiv, încheie Libis, „de même qu’un composé chimique, après une phase de dissolution, resurgit sous une forme différente et généralement sublimée, de même ces femmes de l’eau seront tributaires d’une beauté vénéneuse, d’une puissance mortifère” (Libis 2004, 179-180). Pe lângă motivul obsesiv al femeii moarte și al apei *stimfalizate*, Radu Stanca dezvoltă în *Canossa* o schemă epică, de sorginte baladescă, dominată de inaccesibilitatea femeii, un motiv frecvent în poezia sa. În studiul introductiv la volumul de poeme publicat în 1980, care cuprindea pentru prima dată aproape toate versurile stanciene, Monica Lazăr sugera cel puțin două texte unde s-ar regăsi această schemă epică: *Ascuțitorul de cuțite* și *Lamentația poetului pentru iubită sa*⁶. Analiza acestor poezii îmi va permite să conturez modalitățile prin care Radu Stanca reprezintă feminitatea și legăturile sale cu masculinitatea. Cum putem presupune din poemele considerate până acum, se va constata că feminitatea și *Eros*-ul lui Stanca sunt caracterizate adesea de un element de imposibilitate care le metamorfozează în niște adevărate himere, *questa* poetului cerchist fiind menită, tocmai din acest motiv, eșecului.

*

În *Ascuțitorul de cuțite*, care aparține ciclului intitulat *Baladele regelui*, motivul inaccesibilității femeii dorite se fixează, precum în *Canossa*, într-un scenariu medieval unde, de data această, este enfatizat aspectul tragic. *Situația poetică* este din nou minimală: în fiecare zi, prin burg, trece un ascuțitor de cuțite, ca să preschimbe „spadele tocite” în „țâșuri vii”. Prințul burgului îi ordonă să-i ascute pumnalul ca să tăie „cum niciodată n-a tăiat”, dar în timp ce ascuțitorul ascute lama apare, la „geamurile zăbrelite”, „Domnița palidă” și-i râde. În cursul narațiunii intuim că ascuțitorul s-a îndrăgostit de Domnița închisă în turn. Sfârșitul este sângeros și dramatic: „În zori, în turn, Prințul pătrunde / Și sânul alb ca un cristal / Prin vălurile ce fac unde... / Îl înroșește sub pumnal... // Ascuțitorul de cuțite / Zace în prund și plânge-n mâini, /

⁶ Vezi Monica Lazăr, *Note și comentarii*, în Stanca 1980, 513, 529, 539.

Căci geamurile zăbrelite / Sânt goale-acum de săptămâni...” (Stanca 1980, 24). Din gelozie, Prințul o omoară pe domniță făcând-o definitiv intangibilă și himerică pentru ascuțitorul pățimaș. De altfel, chiar în viață, femeia era înconjurată de o aură de inaccesibilitate, fiind închisă în turn după zăbrele. Geamul nu mai este, aici, un mijloc de comunicare între exterior și interior, între lumea feminină și cea masculină. Fiind acoperit cu gratii el amplifică, mai degrabă, distanța între protagoniștii baladei și, răsturnând semnificația sa obișnuită, el se preschimbă într-o barieră, într-un simbol de inaccesibilitate. Pe deasupra, Domnița nu este doar imposibil de atins, ci apare deja „moartă în viață”. Adjectivul „palidă” și comparația între sânul alb și cristal au funcția – deși subterană, subliminală – de a prevesti soarta viitoare ineluctabilă a femeii, prefigurând paloarea, răceala și rigiditatea specifice cadavrului.

În *Lamentatia poetului pentru iubita sa*, scenariul reprezentat este mai articulat și complex față de simplitatea care domină în *Ascuțitorul de cuțite*. Motivul inaccesibilității femeii este modulată și exprimat mai ales în a doua parte a *lamentației*, în timp ce în prima parte poetul cântă laudele iubitei sale: o domniță „întocmită din fum”, ale cărei atribute fundamentale sunt frumusețea și misterul. Însă, tocmai această referință neobișnuită la fum anunță clar motivul inaccesibilității (și al spectralității) femeii. Mai există un alt contrast relevant în poem: chiar dacă „întocmită din fum”⁷, domnița este lăudată mai ales prin corporalitatea sa; în același timp, poetul ne oferă, lângă elementele care constituie portretul fizic al femeii, mai multe elemente care permit să fie conturat portretul moral și caracterul profund al domniței. Ea este: „lumina ce stă trist pe mine”; „fecioară cu sufletul trist și frumos” având taine „cum nici împărații nu au” (Stanca 1980, 139). Frumuseții fizice îi corespund, pe plan spiritual, tristețea și sensul enigmei. Corporalitatea dobândește aici un aspect senzual, care emerge și în alte momente semnificative din parcursul poetic al lui Stanca⁸. Domnița este „încinsă cu straie de preț”; are urechi „rotunde și fine”; șoldul „cald”; pielea albă cum lebdă n-are”; „ochi ca verzile lacuri”; „sprânceana ca arcu” (Stanca 1980, 139). Fervoarea exaltată a poetului este evidentă și în câteva expresii ușor hiperbolice precum „La tine visez și culcat și în picioare, / Pe tine te cânt și pe cal și pe jos” sau „Și nu știu-n ce fel aş putea să te cânt. / Căci gura mea n-are putere atâta / Întreagă ta laudă s-o poată cânta” (Stanca 1980, 139).

⁷ Pentru imaginea femeii reprezentate ca fum vezi și *Baladă studențească* (Stanca 1980, 72-75).

⁸ Vezi poemul *Pisica* (Stanca 1980, 118-120).

Dar această pasiune este nefericită fiindcă, tocmai precum în *Ascușitorul de cuțite*, domnița este închisă într-un turn. Femeia poate fi contemplată, încă o dată, doar prin gratii, în timp ce „paznicul negru [...] își asmute sălbaticii-i câini” împotriva poetului. Partea centrală a *lamentației* nu modulează doar motivul inaccesibilității, ci și disperarea poetului. Cântecul său este zadarnic, fiindcă nu-i permite accesul în turnul unde este închisă domnița, neputând deci decât să exprime amărăciunea pentru eșecul *questei* sale erotice: „Dar totu-i zadarnic, căci tu ești aceea / Închisa-ntre turnuri de-un domn veninos, / Anume-ntre turnuri și-anume cu cheia / Ca eu să mă tîngui amar aici jos. // [...] // În tristele tale și goale iatacuri / Eu nu pot să intru și nici să privesc. // [...] // Nu pot să-ți mîngâi călcăile-ncinse / Și nici așezarea de piatră s-o sparg. / În van port cuțitul cu teacă de aur / De brâiul meu negru cu lanț atârnat, // Că nu e balaur, temutul balaur / Ce-aicea te ține sub zidul crăpat. / Și nu e nici tată să-l umplu cu daruri / Și nu e nici mamă pe mâini s-o sărut / Și nu e nici hoț să-l astîmpăr cu zaruri / Și nu e nici crai să-l pot frînge pe scut. // Ci domn care doarme cu mîna sub ceafă” (Stanca 1980, 140).

Lamentația se încheie cu imaginea poetului care se învârtă în zadar lângă podul „ce stă ridicat ca un deget în vînt”, fără să știe cum ar putea să taie nodul ca să intre în această fortăreață inexpugnabilă. Așa cum a afirmat Călin Teuțișan, demonstrând descendența trubadurescă a poeziei cerchiste și în special a poeziei lui Radu Stanca, unul dintre aspectele fundamentale ale *Eros*-ului stancian ar fi „conștiința [...] obstacolului, ca modalitate de prelungire la infinit a tensiunii pasionale” (Teuțișan 2005, 203). Acest obstacol, creînd o distanță de netrecut între Eul liric și femeie, o transformă într-o ființă veșnic intangibilă; tocmai din acest motiv, iubita este constant idealizată. Cîteva exegeți au întrezărit în acest text și o structură orfică. Orfismul nu este niciodată absent din poezia lui Stanca, ci dimpotrivă el pare să structureze constelația *Eros*-ului și chiar reprezentarea femininului himeric. După Gabriela Gavril, imaginea domniței „întocmite din fum” ar concretiza o deviere din codul trubaduresc și din romantismul superficial, pentru că: „lamentația cântărețului capătă semnificația plîngerii orfice de după încălcarea interdicției, ce acompaniază încercarea de a reface traiectoria coborării în infern, de a relua inițierea considerată ratată” (Gavril 2003, 36). Și Ion Vartic a recunoscut, atât în *Canossa*, cât și în *Lamentația poetului pentru iubita sa*, o prezență implicită și camuflată a mitului lui Orfeu, o prezență care devine explicită în poemul *Elegia*, cuprins în ciclul *Fumul ruinilor*, unde feminitatea himerică se conturează prin imaginea mitică a

Euridicei: „Unde ești blânda mea Euridice? În care colț al iadului tânjești / Și-aștepti un zeu cu brațele voinice / Să-ți sfarme-n pumni cătușele drăcești? // Unde, cu ochii tulburi, zaci stingheră / Și blestemi clipa-n care mi-ai întins / Mâna ta albă vâslă de galeră – / Mie, acestui cântăreț învins? // Unde ești, blândă mea Euridice, / Din care colț al iadului ți-ndrepti / Privirile spre niște zări ferice / Și-aștepti mereu, aștepti... aștepti... aștepti...” (Stanca 1980, 257). Și aici *situația poetică* se focalizează pe imposibilitatea de a ajunge definitiv la Euridice. Femeia iubită nu mai este reprezentată ca o domniță „întocmită din fum”, dar este redusă la ipostaza sa cea mai spectrală: o umbră „ținută-n lanț de cîinele flămând” (Stanca 1980, 258).

În *Lamentația poetului pentru iubita sa*, urmărind sugestiile lui Ion Vartic, mitul lui Orfeu, spre deosebire de *Elegie*, este camuflat de aparatul „baladesc” și se manifestă, deci, într-un mod implicit și subteran. În această *lamentație* putem recunoaște, de fapt, câteva miteme care provin din mitul lui Orfeu. Mă gândesc, mai ales, la motivul cântecului. Însă, în acest poem, cântecul nu mai este eficace pentru că, spre deosebire de Orfeu, poetul nu va izbuti să penetreze în fortărețele inexpugnabile unde este închisă femeia râvnită, fortărețe care împărtășesc o analogie evidentă cu infernul în care zace Euridice. Din acest motiv, *questa* erotică a lui Radu Stanca este mereu falimentară și menită eșecului, dragostea nefiind niciodată fericită și devenind o sursă de tristețe și de deziluzie tocmai din cauza neîmplinirii sale. Este suficient să trecem rapid în revistă materia întunecată care animă majoritatea baladelor stanciene, în special pe cele aparținând ciclului intitulat *Baladele Regelui*, pentru a înțelege sensul cel mai profund al acestui eșec.

*

În *Balada lacrimii de aur*, un rege nefericit, „fără noroc”⁹, este victima unei vrăji. Îndrăgostit de o fată, el pare să fi abandonat orice acțiune caracteristică regalității: nu mai simte niciun interes pentru turneele cavalești, nu mai vrea să participe la vânătoare sau la război. Nici măcar atracțiile senzuale ale reginei nu-l pot distra de la obsesia pentru himera sa.

⁹ Și aici putem observa o intertextualitate cu opera lui Mihai Eminescu: *Călin*, „Zburătorul cu plete negre” este o „umbră fără de noroc” (Eminescu 2000, 362). În general, după cum se va remarca în analizele unor texte precum *Fata și zmeul* și *Pajul cu păr de aur*, toată atmosfera de basm care domină *Baladele regelui* relevă omniprezența unui puternic substrat eminescian, ce reapare mereu în scenariile evocate de Radu Stanca.

Regele însuși dezvăluie că, așa cum a decis un vechi vrăjitor, el va putea vedea obiectul dorinței sale numai atunci când o lacrimă de aur îi va cădea din ochi. Dar nefericitul rege nu va putea niciodată să contemple viziunea femeii dorite, deoarece lacrima „grea” va cădea numai după ce va muri. În poemul *Fata și zmeul*, iubirea este neîmplinită și tragică, dar aici în cadrul *situației poetice* are loc o răsturnare între feminin și masculin, pentru că, de data aceasta, mai degrabă masculinul este cel conturat ca inaccesibil și himeric, deoarece obiectul dorinței imposibile și întruchiparea unei iubiri interzise și nefericite este un zmeu. În acest poem Radu Stanca preia un motiv prezent și în opera lui Eminescu, motivul iubirii unei ființe pământești pentru o ființă supranaturală. Deși zmeul este îndrăgit de toate frumoasele din țară, „Domnul țării”, o altă ipostază virilă și regală din *Baladele Regelui*, hotărăște să-i ofere celui care va putea să elibereze țara de prezența nefastă a zmeului, ucigându-l, fiica sa mezină și chiar tronul său. Zmeul, din cauza monstrozității și a hibridității sale, materializează, ca și Corydon din poemul omonim, o adevărată încălcare, o transgresiune violentă a ordinii prestabilite. În virtutea caracterului său htonic și nictomorf¹⁰ el întruchipează, de asemenea, un fel de agresiune amenințătoare a nocturnului împotriva valorilor diurne și masculine ale regalității, pe care se întemeiază regatul reprezentat în această baladă și în alte balade stanciene. Zmeul este, prin urmare, o sursă de haos și de dezechilibru profund, care se reflectă în atracția nesănătoasă pe care toate fetele o simt pentru el. Fie că iese din apele putrede ale peșterilor subterane sau din cele mai arzătoare sfere ale eterului, zmeul simbolizează în cele din urmă o erupție violentă a puterilor iraționale ale inconștientului în universul rațional, care este constant destabilizat de acesta. De aici, decizia regelui de a-l elimina. Balada se termină într-un mod tragic, pentru că mor și zmeul, și voinicul care îl înfruntă. În ultimele strofe care povestesc moartea zmeului, poetul demască natura tragică a acestei iubiri imposibile, deoarece ne dezvăluie că fiica mezină a regelui era îndrăgostită chiar de zmeu, probabil atrasă de erotismul său perturbator, ancestral și semi-bestial. „Cruciș cad spadele acum / Și-n ochi mijește plânsul. / Un trup se prăvălește-n scrum, Altul stă-nfapt pe dânsul. // Dar fața-nmărmurită-n prag / Își rupe sânul, greul. / „Vai, nu voinicul mi-a fost drag. Ci zmeul!” (Stanca 1980, 211).

¹⁰ Pentru valorizările htonice și nictomorfe ale acestui arhetip teriomorf, vezi mai ales Durand 1992, 104-106.

Și în *Pajul cu păr de aur* himera se ipostaziază într-o ființă de sex masculin, chiar dacă prezintă și câteva elemente evidente de androginie. În acest poem, spre deosebire de *Fata și zmeul*, pajul este obiectul atât al dorinței Regelui, cât și al fiicei sale, al Prințesei. Aici nu ne mai aflăm în prezența iubirii unei ființe pământești pentru o ființă supranaturală, precum în *Fata și zmeul*, ci a iubirii pentru o ființă umană care face parte, oarecum ca și zmeul, dintr-o „altă” lume, deoarece pajul, din punctul de vedere ierarhic și social, se află într-o poziție inferioară față de Rege și de Prințesă. Se poate remarca și aici o reminiscență eminesciană, între pajul cu păr de aur și Rege sau Prințesă existând aceeași distanță precum aceea dintre Cătălina și pajul Cătălin din *Luceafărul*. Elementul androginiei și al homosexualității complică balada. Regele este mistuit de o sete adâncă pentru paj, dar invitațiile pe care i le adresează sunt în zadar. Pajul preferă să-și petreacă tot timpul pe o stâncă visând. Afecțiunea prințesei pentru el este, de asemenea, zadarnică, fiindcă autorul ne dezvăluie că pajului „nici ea nu-i era dragă” (Stanca 1980, 214). Schimbul de replici între tată și fiică, situat aproape la jumătatea baladei, conține deja în formă embrionară nu numai întreaga *situație poetică* pe care este structurat textul, ci și prevestirea sumbră a unui epilog violent și tragic: „– Omoară-l, tată, o voiesc. / Altfel mă pierzi pe mine. / – Nu pot s-o fac. Eu îl iubesc / Cu mult mai mult ca tine” (Stanca 1980, 214). După revelația Regelui, prințesa îl somează pe pajul cu păr de aur să aleagă, simbolic, între viață și moarte. Tânărul preferă viața și hotărăște, prin urmare, să facă voința fetei sărutând-o. Acest lucru, însă, declanșează gelozia și mânia tatălui care nu dorește să celebreze niciun ospăț de nuntă. De altfel, o nuntă imposibilă, dacă luăm în considerare distanța ierarhică și socială care o separă pe fiica Regelui de pajul iubit. Străpungându-l și omorându-l pe paj, sabia, simbol al regalității și al virilității tatălui, are o dublă funcție: dacă, pe de o parte, rupe legătura morbidă care unește aceste trei personaje, reconstituind o ordine pierdută din cauza atracției pentru tânărul paj, pe de altă parte, face din nou himera intangibilă, inaccesibilă, alungând-o definitiv: „Dar Regele ospăț nu vrea / Ci-n mâini spada s-o-nhațe. / Iar pajul, bietul, pe podea / Stă-ntins cu moartea-n brațe. / Tată și fată azi plâng șui / Și sub blazon cu ghiaur / Sentreabă: «Oare părul lui să fi fost chiar de aur?...»” (Stanca 1980, 215).

Alături de eșecul *questei* erotice, se poate discerne în această baladă și un eșec al *questei* alchimice; este vorba de un motiv prezent și în alte texte ale lui Stanca, în special în *Baladă studentescă*, unde referința la alchimie devine explicită. Întrebarea pe care Regele și Prințesa și-o pun despre părul

pajului se concentrează pe aur, care aici ar trebui înțeles nu atât ca o culoare, ci mai ales ca un metal. Pajul se prefigurează ca *obiectul himeric* al unei cercetări care nu mai este doar erotică, ci și alchimică¹¹. Aurul la care aspiră Regele și Prințesa, materializat prin părul pajului, ar putea fi același aur care, așa cum afirmă Gilbert Durand, i-a bântuit și i-a făcut pe alchimiști să viseze: „une substance cachée, secrète, non pas le vulgaire métal, *aurum vulgi*, mais l’or philosophal, la pierre merveilleuse, lapis *invisibilitatis*, *alèxipharmakon*, ‘teinture rouge’, ‘élixir de vie’, ‘corps de diamant’, ‘fleur d’or’, ‘corpus subtile’”, toate acestea referindu-se la aur considerat ca „le principe substantiel des choses, leur essence incarnée” (Durand 1992, 300). Prin aceste referințe criptice la alchimie, *questa* erotică a lui Stanca este sublimată și dobândește valorizări spirituale. În această perspectivă, *Balada lacrimii de aur* ar putea reprezenta și ea un eșec al *questei* alchimice, o *questa* mereu mascată, camuflată de *questa* erotică: Regele va vedea fecioara pe care o dorește doar atunci când o lacrimă de aur îi va cade din ochi, dar în realitate tocmai secreția prețioasă de aur ar putea încarna obiectul principal al *questei* sale...

*

Fata și zmeul și *Pajul cu păr de aur* sunt două balade atipice, pentru că inaccesibilitatea se deplasează în polaritatea masculină. La Radu Stanca, așa cum am demonstrat analizând alte poeme baladești, himera intangibilă se întruchipează mai degrabă în câteva variante feminine. Criticul Dragoș Varga a conturat bine coordonatele erotismului stancian, ale cărui trăsături fundamentale ar fi „misterul”, „inaccesibilitatea”, „fascinație” „transa, specifică stărilor de grație” (Varga-Santai 2005, 122). În acest context cercetătorul amintește, de asemenea, că „pasiunea pentru ceea ce este ascuns, inaccesibil, a suscitat de-a lungul timpului o serie de critici, venite în special din partea moralistilor care considerau scandalosă renunțarea la prezentul lumii pentru a nu mai trăi decât într-un extaz distrugător, punând totul în slujba unei himere” (Varga-Santai 2005, 122). Pentru Varga-Santai, Radu Stanca spiritualizează Erosul și, ca să rămână doar un „ideal”, trebuie să-l facă mereu „intangibil”, tocmai din acest motiv „imaginea iubitei din poezia erotică stanciană are, cu puține excepții, inconsistența umbrelor”

¹¹ Pentru legăturile profunde între pajul, aurul, androginia și alchimia vezi și analizele percutante ale Marianei Brandl-Gherga 1999, 173-178.

procesul care acționează nefiind cel al „glorificării”, ci cel al „idealizării” (Varga-Santai 2005, 123-125). Această idealizare care, potrivit criticului, uneori are un aspect aproape religios, în majoritatea textelor cerchistului capătă trăsături sumbre, perturbatoare, neliniștitoare. De fapt, în multe dintre poemele lui Radu Stanca, nu este vorba doar de o idealizare, ci chiar de o formă de *spectralizare*, deoarece femeia nu mai este doar inaccesibilă, evanescentă ca o umbră himerică, ci se transformă într-o „nălucă” nocturnă, într-o viziune fantomatică, într-un adevărat *revenant*. Această idealizare, adusă la consecințele sale extreme, explică, așadar, caracterul profund tanatic al *Eros*-ului stancian, precum și prezența obsesivă a ipostazelor spectrale ale femininului. În câteva poeme, cum ar fi *Doti*, femeia, printr-un proces de transfigurare, dobândește chiar aspectul unui *eidolon*. Din cauza acestei *spectralizări*, în figura feminină stanciană converg atât umbra, cât și idolul, și dacă iubita este prefigurată ca o ființă intangibilă nu este, precum în alte poeme, doar pentru că este reprezentată prin esența ei larvară și fantomatică, ci mai degrabă pentru că ea se metamorfozează într-un simulacru rece. În acest poem, dedicat lui Doti, soția poetului, referința la imaginea idolului și la o zeitate din panteonul egiptean, Amon-Ra, proiectează un decor mitic-religios care este de sorginte exotică și păgână, nu creștină: „Dă-mi la o parte vălul și privește! / Ești primul muritor care mă vezi. / Te-ai furișat în templul meu hoștește / și-acum, ajuns aici, cunoști și crezi. // Mă socoteai iluzie abstractă, / Sămânță din străvechiul Amon-Ra. / Și-azi când mă pipăi simți cum se contractă / În trupul meu de piatră inima. // Descoperă-mă toată, cu-ndrăzneală! / Și lasă-ți palma aspră și pe sâni! / Așa cum stau aici, aproape goală, / Sânt mai frumoasă ca un imn păgân. // O pulbere de-argint mă împresoară / Și raze lungi pe frunte-mi cad mănunchi. / Tăcerea care-acum se înfioară / E sângele ce-mi susură pe trunchi” (Stanca 1980, 36).

Imaginea statuii care prinde viață proiectează o tulburătoare *coincidentia oppositorum* în care converg piatra și carnea, materia și spiritul, umanul și divinul. Această izotopie religioasă, consolidată de către imaginea simulacrului de origine divină, este absentă în alte poeme aparținând „constelației erotice”, acolo unde poetul oferă o reprezentare exclusiv larvară și fantomatică a ființei iubite. În hoffmaniana *Balada studențească*, una dintre cele mai vizionare și halucinante balade scrise de Radu Stanca, un student bizar reușește să obțină, prin practici alchimice misterioase, dintr-un lichid cu reflexii albastrii, un fum care ia forma unei fete: „O față cu păr lung, de abur pur, / Cu sâni goi, săltând ca niște valuri, / O negură dansând jur împrejur / Într-o profuzie

de voaluri” (Stanca 1980, 73). Într-un alt poem, *Ca steaua polară*, femeia este comparată, chiar din titlu, cu steaua polară care strălucește în noaptea neagră a poetului. Această lumină este glacială, spectrală, iar distanța și răceala stelei sunt amplificate puternic. Steaua îl privește pe poet, rotindu-se pe orbitele lumii, dar ea este „nemișcată”, „veșnic aceeași” și extrem de îndepărtată: „Dar tu ești o flacără rece pe care / N-o poate ncălzi nici iubirea, nici ura. / Stai fixă în cosmos și ochii tăi umezi / Privesc universul. // [...] // Lumina ta însă-mi întunecă drumul / Și sufletul tău, dacă este, mă-nghiață. / De-aceea cu mâinile arse mi-acopăr / Obrazul și ochii. // [...] // Ca steaua polară în noaptea cea neagră / Lucești tu! – și singură tu pentru mine / Exiști, ca un punct după care-mi plimb ochii / Și ziua și noaptea!” (Stanca 1980, 89-91). Dacă în aceste ultime versuri iubita, comparată cu steaua polară, mai poate fi considerată un punct de reper zodiacal și existențial, un ghid în noaptea sufletului trăită de poet, în restul poemului steaua nu mai reprezintă o ieșire din întuneric și nu mai are nicio valoare soteriologică. Lumina sa nu luminează calea poetului, ci mai degrabă o încarcă cu un surplus de întuneric, ca și cum materia siderală ar fi regresat la stadiul său primordial de *nigredo* cosmică: „Lumina ta însă-mi întunecă drumul / Și sufletul tău, dacă este, mă-nghiață”... De-a lungul poemului, și mai ales în aceste ultime două versuri, intertextualitatea cu tema astrală dezvoltată de Eminescu în *Luceafărul* mi se pare evidentă și explicită. Sufletul femeii himerice care îngheață împărtășește o analogie cu ochiul Luceafărului care o îngheață pe Cătălina, așa cum depărtarea și răceala, aproape mortuară, ale stelei polare se află în rezonanță cu aceleași atribute care caracterizează astrul eminescian. Steaua ca metaforă pentru femeia iubită revine și în poemul *Către steaua mea*, o poezie străbătută precum *Doti* de o inspirație religioasă, deoarece poetul i se adresează iubitei sale cu o invocație care se preschimbă într-o rugăciune, atribuindu-i femeii, printr-un impuls aproape mistic, apelative precum „albastru ideal” și „himerică divinitate” (Stanca 1980, 246).

*

De-a lungul timpului, poezia lui Radu Stanca a cunoscut un proces evolutiv de simplificare, atât la nivel lingvistic și retoric, cât și la nivel mitic și simbolic. Această reducere la esență a implicat mai ales poezia sa de dragoste și reprezentarea himerelor erotice și thanatice – îndeosebi cele feminine – care se leapădă treptat atât de semnificațiile senzuale, cât și de cele mistice și religioase. Femeia stanciană, sporind la maximum aspectul

său himeric, devine o ființă fără trup, din ce în ce mai spectrală, diafană, evazivă, mereu înconjurată de o „aură tragică”. Astfel, trecem de la femeia „salcie plângătoare” din poemul *Peisaj* (Stanca 1980, 335), la „nălucă suavă cu aburul vag” care, după ce a depus un sărut mort pe buzele uscate ale poetului, se scufundă spre tărâmurî sumbre într-o adevărată catabază, coborând pe „trepte de magie” îndreptate spre neant (*Plecare*, Stanca 1980, 256), până la metamorfoza spectralizată și definitivă din *Fluturile nopții*, în care femeia himerică este înfățișată ca un fluture nocturn care, noaptea, zăbovește în pragul casei poetului și ale cărui aripi, după cum ne mărturisește autorul, „sânt spaima nopților mele infernale” (Stanca 1980, 257).

Resurse bibliografice:

- Bachelard, Gaston, 1942. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti.
- Brandl-Gherga, Mariana, 1999. *Radu Stanca – Simbolurile poetice*. Timișoara: Editura Marineasa.
- Doinaș, Șt. Aug, 1970. *Lampa lui Diogene*. București: Editura Eminescu.
- Doinaș, Șt. Aug, 1979. «Un trubadur modern – Radu Stanca / Ein troubadour unserer zeit – Radu Stanca», in Stanca, Radu. *Poezii / Gedichte*, Ediție bilingvă / Zweisprachige Ausgabe, Versiune germană / Deutsche Nachdichtung: W. Aichelburg, Cuvânt înainte / Geleitwort: Șt. Aug. Doinaș. București: Editura Albatros, pp 7-32.
- Durand, Gilbert, 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 11^e édition. Paris: Dunod.
- Eminescu, Mihai, 2000. *Versuri lirice. Operă poetică*. Ediție îngrijită de O. Busuioceanu și A. Dumitrașcu, Coordonare și cuvânt înainte A. Condeescu. București: Editura Muzeul Literaturii Române.
- Gavril, Gabriela, 2003. *De la „Manifest” la „Adio, Europa!”*. *Cercul Literar de la Sibiu*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Libis, Jean, 2004. *L'eau et la mort*. Dijon : Figures Libres / Editions Universitaires de Dijon.
- Magliocco, Giovanni, 2011. *Les hantises d'une «âme rétrospective». Réminiscences éminesciennes dans Luceafăr 1962 et Liliacul de Radu Stanca*, în „Synergies Roumanie”, nr. 6, 2011, pp. 131-143.
- Pop, Ion 1985. *Jocul poeziei*. București: Editura Cartea Românească.
- Regman, Cornel, 1972. *Selecție din selecție*. București: Editura Eminescu.

- Stanca, Radu, 1980. *Versuri*. Îngrijirea ediției, prefață, note și comentarii de Monica Lazăr. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Stanca, Radu, 2000. *Aquarium. Eseuri programatice*, Selecția textelor și cuvânt înainte de I. Vartic, Ediție îngrijită de M. Petreu. Cluj-Napoca: Editura Biblioteca Apostrof.
- Teuțișan, Călin, 2005. *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, Prefață de I. Pop. Pitești: Editura Paralela 45.
- Varga-Santai, Dragoș, 2005. *Radu Stanca. Sentimentul estetic al ființei*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- Vartic, Ion, 1979. *Radu Stanca – poezie și teatru*. București: Editura Albatros.