



SIRBU M. DORIN: *Vocea lui Antonio* nu ne-a convins. Ne-a convins însă că este cazul să punem în discuție acele scăderi care nu țin numai de piesa dumneavoastră, ci, în piesele ce ne sînt adresate, par să fi căpătat un caracter epidemic.

În primul rînd, problema patriotismului. Spiritul patriotic ne animă pe toți. Și nu numai atît, ne este punct cardinal. Dar, după cum ne vădăm acest sentiment prin strădania noastră concretă, muncind, și nu prin vorbărie de cafea, nici dragostea de patrie a eroilor din piese nu poate fi demonstrată prin declarații emfactice, ci se cuvine să reiasă din atitudinea *prin acțiune* a personajelor. Nu *ceea-ce vorbește* personajul, ci *ceea ce face* — ne convinge. Vorbăria singură este insuficientă. Vorbăria însoțind acțiunea este parazită: nu aduce nimic în plus, odată ce ne conving faptele înseși. Asta nu înseamnă că optăm pentru ipoteza exclusivă a acțiunii, a mecanicii: este necesar ca personajele să-și exprime mobilitățile, să facă limpede spectatorului ce anume idei majore determină și propulsează acțiunea; dar de aici și pînă la lăbărtarea verbală este drum lung și pe care nu vă sfătuim să-l mai parcurgeți.

Același lucru în legătură cu virtuțile poporului nostru. Sînt virtuți mari, cu care ne mîndrim, dar nu trebuie ca personajele să se împăuneze cu ele și să le înșiraie la tot pasul, cvasidemagogic, ornamentîndu-le cu podoabe de sorcovă verbală.

Bineînțeles că dumneavoastră, și cei care ne trimit piese cu pasaje asemănătoare, sînteți animați de cele mai nobile sentimente. Problema este doar a exte-

riorizării lor, a măsurii, a căilor celor mai potrivite. Bogăția unei țări nu se măsoară prin cantitatea banilor: feriți-vă deci de inflația vorbelor despre noțiunile înalte.

Cu atît mai nepotrivit este să ne vădăm dragostea față de națiunea noastră minimalizînd pe reprezentanții altor popoare. Și la dumneavoastră, această greșală apare, și apare cu atît mai flagrantă cu cît mijloacele folosite sînt destul de ieftine. Credeți că romîncea Ana este pusă într-o lumină favorabilă odată ce ea își pune mîntea cu niște interlocutori semi-imbecilizați? Străduindu-se să-și minimizeze niște adversari cu inteligențe minime, implicit rezultă că ea însăși... Iar umorul pe care îl practica ea spre a-și zdrobi adversarul se întoarce în primul rînd asupra-i: pasajele cu „Herr Mitrovsky von Pirlitovsky”. „Ich liebe deine scăfirlie de la pălărie”. „spanac (...) întărește (...) balamale de la balamuc”, „Herr von Zdring-Zdrang-Zdring” etc. sînt total nefericite.

Este de asemenea greșit ca un dramaturg al zilelor noastre să poate crede că, punînd personajele neromâne să vorbească stilcit românește ar obține efectul de haz. Procedul — folosit îndeosebi în creațiile primilor noștri dramaturgi (și chiar atunci folosit cu bun-simt) — este cu totul depășit astăzi și ca fond, și ca formă. Or, la dumneavoastră, asemenea mijloace supraabundă.

La fel de primitiv (și de inadecvat) ni se pare azi procedul înrudit: „istetul” nostru conațional, beneficiind de faptul că străinul nu stăpînește limba română, îi proferează insulte sau ironii pe care, apoi, trezită fiind bănuiala interlocutorului, i le explică eronat, chipurile, favorabil.

Legată de *Vocea lui Antonio*, o paranteză: vorbirea personajelor se efectuează într-o babilonie extremă. Dacă ați fi avut prudența să porniți de la o convenție (aparent forțată, dar perfect posibilă odată ce creatorul are latitudinea de a decide coordonatele universului operei sale) — și anume că nu țineți seama de limba personajelor —, totul ar fi fost bine, și vocabularul ar fi fost uniform-românec.

Așa, dumneavoastră scotînd amintitele efecte — defecte, socotite umoristice —, ați pus personajele să vorbească românește, nemțește (ortografia germană a manuscrisului este catastrofală), plus în acel peticit jargon româno-german. Rezultatele sînt deplorabile. Odată ce ați făcut demarcația limbilor naționale, v-ați vîrît într-un labirint dîn care nici o Ariadnă nu va

reuși să vă mai salveze. Este greu de presupus că, într-o închisoare situată într-un oraș ceh sub stăpânire austriacă, partenerii — o româncă, un român semi-maghiarizat, un grefier maghiar, două italience și câțiva germani — vor vorbi... românește. În piesă, italiencele practică perfect limba română, iar nemții și maghiarul — cu opinteli și stilciri! Este normal ca Ana, „studentă în medicină la Milano” să fi vorbit italienește Carolei și Marianei Cenci; în același timp ni se pare neverosimil să-i vedem pe reprezentanții notabili ai stăpînirii austriece chinându-se să vorbească românește cu o deținută pe care o disprețuiau. Este de presupus ca discuția lor cu Ana să se desfășoare în germană (limba maternă a respectivilor demnitari, limba oficială a aceluși stat exclusivist, limbă cunoscută Anei după atîția ani de învățatură în școlile germane) și nu în limba unui popor care nici măcar nu era recunoscut ca atare, o limbă care nici nu avea de unde fi cunoscută de către respectivele personaje rezidînd în regiunile Moraviei.

Pasajele în care neamțul Porst folosește interjecția rustică neaș românească „fă”, sau numeralul, în forma coruptă, „unșpe”, în care von Vogel și grefierul maghiar vorbesc cu „noa”, sau auzim pe von Vogel exclamînd „șmechera bambina”, iar pe Carola „Asta să i-o spui la (sic) mutu” — sint la fel de dubioase.

O altă scădere pe care o găsim în textul dumneavoastră — greșeala este frecventă și la alții — ține de o insuficiență cunoaștere a mediului pe care doriți să-l reflectați și, în consecință, facilitează apariția unor inadvertențe.

La dumneavoastră, inadvertențele sînt ■enumărate și de obirșii foarte diferite. Să spicuiam cîteva :

În această temniță austriacă de la 1848 cele două „studente în medicină” devin utile avînd posibilitatea să facă „injecții” celorlalte deținute.

Aflăm (scena 3, actul I) că ne găsim în „marele imperiu cezaro-crăiesc”, deși noțiunea și titulatura aveau să apară mult mai târziu, cînd, după excluderea imperiului austriac din Confederația germanică, în urma înfrîngerii de la Sadowa (1866), apare monarhia dualistă (1867—1918) prin care habsburgii deveneau împărați ai Austriei și regi ai Ungariei.

În aceeași scenă se comentează „halebardele lui Atila”, ignorîndu-se că asemenea armă a apărut doar la un mileniu după ■vazia hunilor.

Este greu de presupus (scena 4, actul I) ca trogloditul Porst să poată vorbi despre „sex-apil” (sic).

Este imposibil (scena 4, actul II) ca Ana să amintească despre David Copernic (sic) odată ce în acel timp nici Dickens însuși nu ar fi fost în stare să o facă: pe bunul motiv că în 1848 cartea nu fusese scrisă!

Nu este normal ca ardeleanul Borbat să aprecieze la acea dată greutatea unei pîini în kilograme (scena 8, actul II).

„Casa de odihnă” este o noțiune acreditată doar în timpul nostru (scena 3, actul III), după cum și noțiunea „condiția umană” apare prematur în discuția dintre Carola și Ana (scena 4, actul III, imediat după pasajul „Asta să i-o spui la mutu”).

În sfîrșit, replici ale lui Porst: „O conduc personal pe Dona Carola del Monte, cu trăsura mea, pînă la Brunn”, și „Le conducem la Brunn și așteptăm acolo, sau la Viena” sună bizar, sugerînd o distanță apreciabilă între Spielberg și Brunn. Dar Spielbergul nu este o localitate, ci doar o fortăreață, chiar, la acea dată, în interiorul orașului Brno (pe atunci oficial denumit Brunn). Pe dumneavoastră, probabil, v-au furat însemnările lui Silvio Pellico, dar ele se refereau la o perioadă mai veche cu un sfert de veac. Tot din aceeași operă probabil că ați extras și numele lui Mitrovsky, von Vogel și Schiller — personaje aflate pe cele mai diverse trepte ale ierarhiei austriece; dar cum putem crede că ele și-ar fi păstrat timp de zeci de ani funcțiile (cu atît mai mult cu cît ineseși însemnările lui Silvio Pellico ni-l arată murind pe octogenarul paznic Schiller).

Ne puteți argumenta că mulți autori moderni semnează opere pline de inadvertențe. Da, dar acelea nu înseamnă „scăpări” ale lui Shaw, ale lui Anouilh, Brecht ș.a., lipsuri de atenție sau documentare, ci o modalitate deliberată, prin care autorii declară implicit că nu-și vor textul țintuit de o anumită materialitate strictă, ci încearcă să abordeze planuri mai generale, mai abstracte sau mai lirice decît cele legate de detaliile realismului cotidian. Scriînd *Anton Pann*, Blaga știa că eroul nu a stat decît foarte puțină vreme la Brașov (și nu ani și ani cum apare în piesă), oă nu a murit acolo, ci la București și cu zeci de ani mai târziu, că pe fiica sa nu o chema Gabi, ci Tinca, că nu a avut o singură soție, adorată, ci vreo trei (toate viespi) și nici una Ioana — cum este numită eroina piesei, că nu trece munții fugind de la Tirgoviște, ci de la Rimnicu Vilcea, că volumele i-au apărut în cu totul alte împrejurări decît cele înfățișate în lucrarea dramatică. Dar Blaga a cultivat ostentativ aceste abateri

de la istoriografie, spre a ne întări convingerea că *Anton Pann* nu este o simplă biografie fidelă, ci o tentativă de a nimba un mit (continuând ideea lui Eminescu „Pan, finul Pezelei cel isteț ca un proverb” — deci un individ cu identitate precisă transformat în personaj al mitologiei populare și comparat cu o noțiune abstractă).

Deci „inadvertențele” unui text efectiv literar nu dovedesc lipsuri în documentare și în înțelegerea epocii de către autor, ci, dimpotrivă, o asemenea stăpînire a tuturor acestor elemente încît autorul se poate ridica deasupra lor și, în consecință, le poate părăsi drept inutile.

Or, contextul piesei dumneavoastră ne arată că, din păcate, în cazul de față nu despre asta este vorba.

TRAIAN LUNGU: Vă rugăm să ne mai trimiteți o copie spre a vă face *pe text* cîteva propuneri de detaliu — sau, în caz că aveți vreun drum la București, veniți direct la redacție.

DORIN DRAGOSTIN: O fatalitate: aproape toate piesele istorice (în versuri) ce le primim sînt ecouri la momentul Alecsandri (dacă nu chiar Bolintineanu). Se omite faptul că anii noștri au adus un spor însemnat în înțelegerea istoriei; cît despre materialul dramatic (de la tramă, caracterologie și pînă la specificitatea replicii în versuri), și el se cuvine să oglindească o altă etapă decît cea depășită încă de acum multe decenii.

Regretăm că *Țara fără primăvară* se înscrie în această categorie întirziată, deși cuprinde pagini de emoție autentică.

Este drept, evitați greșeala comună de a-i prezenta pe romani ca pe niște invadatori abjecți, aflați într-un conflict ireductibil cu dacii: tenebrosul *legatus pro pretor Augusti*, deși latinofon, are de fapt sorginte asiriană; Traian revocă demnitarul abominabil și, în schimb, îl promovează pe dacul Vuc Vuer la rangul meritat; momentul „soldaților” romani de obîrșie dacă comportă, de asemenea, o semnificație pozitivă.

Pe de altă parte, mutațiile conștiinței dace în contact cu „lumea romană” sînt reflectate palid; iar episodul „muribunzilor romani” — „neam rău”, „haită spurcată de stricați” care „cu poftă redeștep-tate și-au încolăcit brațele în jurul trupului fecioarei și toți năvălesc și o acopăr cu mușcăturile lor” pînă ce-și omoară binefăcătoarea — ne trezește stupefac

și reprobarrea (nu atît față de ei, cît față de dramaturg).

Anecdotica ține de un anumit tipar, în-tîlnit în două-trei lucrări consacrate și abundînd în piese rămase obscure: un potentat de limbă latină rivnește o fată dacă; se interpune, ocrotitoare, dragostea bruscă a unui june neroman; stăpînul desfășoară toată gama posibilităților — de la ademeniri la violență (în cazul de față, nici mai mult nici mai puțin decît incendierea codrilor carpatini). Inutil: virgina își va păstra neîntinarea.

Cu o asemenea schelărie cunoscută, construcția dv. păcătuiește și prin fisuri în unii pereți. Este greu de presupus că (tabloul 1) Vuc Vuer și cu Dafina pot fi lăsați fără pază în pădure imediat după ce au fost osîndiți. Episodul asasinării Dafinei este păgubitor nu numai ca optică asupra propriilor noștri străbuni, dar nu este nici măcar plauzibil. Moartea lui Vuc Vuer — și mai ales cea a lui Traian — iată o hecatombă inutilă, neadecrentă desfășurării piesei.

Prezența lui Vuc Vuer numai la extremitățile textului este neeficace artistic — cu atît mai mult cu cît prima apariție nu este suficient de personală.

Unele tirade sînt supradimensionate și alunecă în afara genului dramatic. Monoloagele (tabloul 2, actul I, tablourile 2—3, actul II) ne-au captivat printr-o percepere sensibilă a naturii montane: dacă tehnica versului ar fi fost ceva mai nouă, satisfacția ne-ar fi fost deplină.

Lexicul piesei este variat, sugestiv, propriu. Nu scotim însă potrivite dacilor expresiile olteneste („stai mereu” în sensul dialectal „stai liniștit”), iar proliferarea cuvintelor legate de noțiunea „haiduc, haiduc” este improprie, fiind legată de o accepție care avea să apară cu cinci-sprezece secole mai tîrziu.

Abuzul de diminutive năclăiește siropat unele pasaje, altfel frumoase, și ne amîn-tește de manile poezilor minori din secolul trecut. Stă foarte rău ca într-o singură tiradă să întîlnim „pășarele”, iar „pășarele”, „nucute măruntele”, „iepurași”, „șoricel”, „bordeiașul”, „semincioare”, „pomișori”, iarăși „pășarele” — mai ales cînd sînt emise de o gură bărbătească.

Metafora mare a piesei este eficientă: ipoteza Dafinei ca pasăre cîntătoare, semnificația coliviilor și a incendierii pădurilor și apoi a regenerării finale ne-au cîștigat pentru text. Regretăm că materializarea numără atîtea neîmpliniri.

Mihai Dimiu