

## DESTINUL INTELECTUALILOR BASARABENI ÎN TRE REFUGIU ȘI EXIL

*Dr.hab. Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ*

### BASARABIA INTELLECTUALS BETWEEN REFUGE AND EXILE

*The article is dedicated to the unsolved problems of the report "refuge-exile". The phenomenon is debated in the overall Romanian context, focusing upon regional aspects.*

*Using the multi-disciplinary approach, the author refers to multiple aspects: historical, artistic, psychological. However, the psychoanalytic perspective becomes axis mundi of exegesis, highlighting an exceptional state of mind. The main categories of the method allowed eluding the stunning transformations in artistic and civic consciousness of exile. It suggests the biographies of Druta, Ungureanu, Loteanu, Doga, Dolgan, Mursa to emphasize the devastating consequences of the failure in the cultural process of its best representatives. On the other hand, there is discovered the immanence of the identity crisis of the Basarabia migrants within perverse conditions of oriental exile.*

*In conclusion, the author refers to the vital necessity to include the spectrum "refuge-exile" in the study of the art, for an in-depth knowledge of the unique complexity of the artistic trends in RSSM.*

Despre exilul românesc și cel basarabean s-a vorbit în diverse aspecte. Niciodată însă exilul, ca o problemă-cheie a culturii românești, în general, și a celei basarabene, în special, nu a devenit obiect autonom de studiu. În cazul monștrilor sacri de talia unui Eugen Ionesco, Mircea Eliade, Constantin Brâncuși, Emil Cioran, fenomenul numit de cele mai multe ori „emigrația” a fost evocat doar prin intermediul unor memorii. Nu cunosc lucrări analitice, în care problema enunțată să fi fost abordată global întru evidențierea repercusiunilor plecării din Țară a acestor somități din sfera filozofiei și artei. Nu s-a dezvăluit nici impactul infiltrării ideatico-estetice a spiritului ancestral românesc în cultura universală, schimbându-i landsaftul.

Dan Mihăilescu atestă tranșant că marii emigranți ai culturii române „decenii la rând nu au făcut altceva decât să țese din ghemul de lână adunat acasă în lucrări, bineînțeles mai subtile, mai expresive, mai dense ori mai impunătoare, amplificând moștenirea livrească și reflexivă din anii debutului” [1]. Nu s-a mers mai departe în vederea dezvăluirii dimensiunii românești a mesajelor avangardiste ale unui Ionesco

sau Brâncuși, Eliade sau Cioran. Indubitabil, ei au cucerit lumea europeană în urma fructificării unor viziuni originare ale fondului românesc spiritual (vezi geneza mioritică a filozofiei eșecului lui Cioran, structura arhetipală a teatrului absurdului ionescian, semantica cosmogonică a *Coloanei infinitului* și a *Păsării măiestre* a lui Constantin Brâncuși, cristalizarea de către Mircea Eliade a noilor exegeze în teoria mitului universal prin spectrul mitologiei etnice etc.).

Mândri ori supărați de succesul conașionalilor, românii n-au cutezat să se întrebe: îmbogățind cu nuanțe ancestrale românești cultura universală, acești directori de conștiință nu au văduvit, în același timp, propria cultură, condamnată la înstrăinarea de revelațiile prorocilor săi? Dialogul dintre corifeii expulzați și țara silită să orbecăiască în haosul comunist a fost întrerupt pentru decenii. Or, astfel se explică că nu s-a întâmplat conștientizarea destinului celor plecați în spațiul duplicitar al refugiului-exil.

După ferma mea convingere, invidia și rachiuna a împăianjenit ochii celor rămași, care nu au fost capabili să înțeleagă că celebrii emigranți nu au fost scutiți nici ei de angoasele stării de exil. Dimpotrivă, „libera alegere” a determinat o și mai profundă frământare interioară. Persistența muștrărilor de conștiință s-a soldat cu instituirea de către Mircea Eliade a unui veritabil mit al diasporei românești (poate e cazul să inaugurăm un asemenea mit și al diasporei moldovenești de la Moscova anilor 70-80).

Mircea Eliade își găsește justificarea în esența ontogenetică a emigrației care ar fi, după părerea lui, „prelungirea transhumanței păstorilor români” și, prin urmare, conține un argument întru autoconsolare, deoarece „ruptura” exista deja în trecut. Cert lucru că drama „rupturii” este trăită de el ca o moarte inițiativă, filozoful religiilor lumii accentuând că „probele inițierii, printre care cea mai tulburătoare este cea a copacului fără rădăcini – nostalgie, suferințele, pericolul pierderii identității, găsesc unica rațiune în creație” [2]. Astfel, Eliade plăsmuiește mitul dimensiunii creative a exilului, ignorând latura tragică a imanentei refulări în subconștient a propriei patrii, culturi, limbi. Despărțirea inerentă de sinele ființial semnalează imanența metamorfozei dramatice – niciunul dintre celebrii emigranți români nu au găsit până la urmă în acel refugiu decât un exil. Nici Cioran, nici Eliade, nici Ionesco, nici Brâncuși nu au putut să se elibereze în subconștient de obsedantele teme identitare, niciodată nu au mai simțit alinarea solitudinii existențiale, mult mai pronunțată în străinătate.

Obsesia paradisului pierdut al copilăriei – o stare

arhetipală a sufletului etnic îngrozit de părăsirea Centrului lumii – întrepătrunde filozofia lui Cioran, melancoliile moldovenești îl însoțesc toată viața pe raționalul Mircea Eliade, soldându-se cu efervescența operelor sale de romancier (*Maitreyi, Nunta în cer*), singurătatea sihastrică a „întunecatei renunțări” devine modus vivendi al lui Constantin Brâncuși, iar refuzul rostului existențial în teoria absurdului ionesciană izvorăște din stratul dionisiac al mitologiei românești. Toate aceste conștiințe excepționale polemizau cu înverșunare până la sfârșitul vieții cu propria patrie. Dar aducându-i reproșuri dure, blestemând-o, o deplâneau și-i cereau iertare. Spre sfârșitul vieții (vezi neapărat *Convorbiri cu Emil Cioran*[3], dar și interviurile lui Ionesco, jurnalul lui Mircea Eliade), în profunzimea „nu”-urilor celebrilor emigranți se ascunde tot mai pronunțat sentimentul unei vinovății irecuperabile.

Obținând în lumea civilizației europene mult râvnita libertate, care le-a favorizat împlinirea în calitatea lor de oameni de cultură, ca persoane umane au fost urmăriți de păcatul renegării propriilor origini. Din acest punct de vedere, cei plecați benevol prezintă o categorie poate și mai dramatică, fiind privați de justificările elocvente ale celor forțați să părăsească vetrele strămoșești. Indubitabil, recunoașterea mondială le-a adus emigranților români nu numai o enormă bucurie și sentimentul îmbătător al cuceririi lumii, dar și acutizarea sentimentului culpabilității față de țara ce le-a inoculat forța zborului imaginației și creației.

Repet, nici ei nu au fost scutiți de omniprezența stării de exil cu dezolantele ei incertitudini ale unor orfani părăsiți într-o lume străină și care trăiesc viața altora, prefăcându-se că e a lor proprie. Deoarece, cum s-a confesat recent Norman Manea, „Exilul este o experiență extremă. Nimeni nu a plecat în exil pentru că e foarte fericit acasă... În exil ești deposedat de tot. Ești un anonim, ți se ia limba, ți se iau prietenii, cărțile din bibliotecă, e o dislocare în necunoscut...”[4]. Or, parafrazându-l pe un alt mare exilat, Iosif Brodski, omul exilului este invariabil obsedat de trecut, „alergând de-a-ndărătelea, mai ales cu gândurile și visele”, acolo unde se simte în „teritoriu sigur” [5]. De aici instaurarea imanentă în forul interior al emigranților a complexului izgonirii din rai ca a unui dat imuabil, chiar și în cazul evadării din iadul în care se prefigurează de cumplite catastrofe istorice baștina devastată. Totuși, exilul occidental, spre deosebire de cel răsăritean, cum vom căuta să demonstrăm în cele ce vor urma, nu-l expune pe intelectual unor necruțătoare crize identitare, integrarea într-un nou context etnocultural fiind absolvită de imperativul renunțării la originea etnică.

Am insistat să raportez oximoronul „refugiul-exil” la contextul general românesc. După o meditație îndelungată, am descoperit imuabilitatea inversării ecuației, refugiul transformându-se irecuperabil într-un exil. Este ceva fatal în această prefigurare dramatică. Ca și cum pășești în zona grandioasă și ezoterică a tragediei grecești, eroii căreia întotdeauna cutezau să-și amăgească destinul care, irevocabil, îi ajungea din urmă.

Am putea presupune că anume dispersarea categoriilor refugiului și exilului a condus la o confuzie ideatică de fond. Cei refugiați erau considerați sub aripa ocrotitoare a țării adoptive, fără să fi conștientizat faptul că mai devreme sau mai târziu vor îmbrățișa și ei condiția vitregă a unor exilați. Doar alăturarea acestor stări de spirit aparent oximorone și antonimice, ne facilitează accesarea la esența interdependenței. Răsturnând ordinea tradițională, vom putea demonstra filiația contrariilor.

Complexitatea și insuficiența teoretică, filozofică și psihologică a abordării corelației „refugiul-exil” ne absolvă din start de tentativa conturării exhaustive a problemei și elaborării unor concluzii persuasive. În momentul de față este mult mai important să semnalăm fenomenul, evidențiind orizonturi metodologice ce s-ar preta specificului joncțiunii interioare a opozițiilor. Principiile istorico-comparative fiind indispensabile, conștientizăm prioritatea demersului psihanalitic, dat fiind faptul că axis mundi a ecuației ține de categoriile refulării și sublimării. Considerând că pentru un veritabil creator viața prezintă, de fapt, un exil din patria artei, nu avem cum să nu conștientizăm că cei ce au luat (forțat ori benevol) drumul pribegiei, sunt sortiți la un exil dublu, deci trăiesc stările exemplare ale psihanalizei la o cotă maximă.

A fost să fie ca anume fosta RSSM să conțină niște argumente elocvente în vederea cunoașterii complexității acerbului fenomen. Ponderea coeziunii „refugiul-exil” în spațiul nostru impune necesitatea dezvoltării legităților și excepțiilor, devierilor și disociațiilor unor aspecte istorice, artistice și psihologice în totalitatea manifestării lor. Fără acest sondaj preventiv nu avem cum să elucidăm nu numai specificul evoluției artei din ultimele decenii ale secolului XX, ci și paradoxurile estetice și spirituale ale generațiilor mai tinere. Or, poate că anume acea marea confuzie de valori, determinată de particularitățile unice ale genocidului cultural în RSSM, le-a și inoculat postmoderniștilor instinctul evazionist din fața unor drame existențiale și naufragii sociale.

La sfârșitul anilor 60 - începutul anilor 70, încheind într-un mod dramatic îmbătătoarea epocă

a „renașterii etnice”, se înregistrează un exod al oamenilor de cultură din RSSM, fără precedent în contextul fostei URSS. Cauza este bine cunoscută: după înăbușirea „primăverii din Praga”, favoritul lui Leonid Brejnev, Ivan Bodiul a obținut în sfârșit mâna liberă de a-și satisface rachiuna față de dușmanii săi de clasă – intelectualii basarabeni. Instaurarea instantanee prin revenirea la cenzura atroce a dictatului ideologic a condus la schimbarea la față a tematicii și mesajului artei naționale. În acest context, pentru cei mai reputați oameni de cultură nu exista nicio altă cale de supraviețuire decât imperativul exilului, fie al celui forțat, fie al celui autoimpus, fie al celui interior (vezi tipologia lui Dorin Tudorean) [5]. Avangardiștii anilor '60 (cu excepția lui Mihai Greu) Ion Druță, Emil Loteanu, Ion Ungureanu, Eugen Doga, Mihai Dolgan, Mihail Kalik nu aveau alternativă, Moldova anilor '70 pentru veritabilii artiști devenind o țară a înfrângerilor.

Desigur, se proliferază din start două tipuri de exilați, două categorii distincte care, până la urmă, se dovedesc totuși similare la nivelul destinelor creatoare. Din prima categorie fac parte cei izgoniți din țară prin metode administrative. Astfel s-a procedat cu Ion Ungureanu, demis din postul de regizor-șef al teatrului „Luceafărul”, cu Mihai Dolgan – conducătorul ansamblului „Noroc”, desființat în 1970, cu Leonid Mursa, concediat din postul de director al studioului „Moldova-film” prin litera de lege a Hotărârii Biroului CC al PCM. Toți trei au fost învinuiți de „promovarea tendințelor burghezo-naționaliste”. De filiație română, bineînțeles.

În cealaltă categorie se înscriu toți acei care din instinct de conservare au ales evadarea din climatul obscur instaurat de Ivan Bodiul la începutul anilor '70. „Opurile” acelei perioade, care nu mai aveau nimic comun nici cu arta, nici cu sufletul uman, ci satisfăceau fără jenă ambițiile revanșarde ale guvernanților comuniști din RSSM, mărturiile de arhivă strigătoare la cer ale vremurilor de restriște semnaleză fără echivoc imposibilitatea supraviețuirii în aceste condiții a elanului creator. Nu numai Ungureanu, Dolgan și Mursa, dar și Doga, Druță, Loteanu, hărăziți de talent, nu aveau cum să se înscrie în paleta agroindustrială a acestei perioade devastatoare. Toți erau sortiți să se avânte în aventura pribegiei. Îi păștea fatalmente imperativul exilului răsăritean, drumul fiind jalonat de hotarele fostei URSS. Astfel, Moscova, într-adevăr, le-a deschis orizonturi artistice incitante, imposibil de închipuit în atmosfera dezoxigenată a Moldovei epocii de stagnare în cea mai cruntă dintre posibilele variante, cea bodiulistă.

Însă ce s-a întâmplat cu toți cei care au cutezat (ori au fost forțați!) să-și schimbe destinul creator,

adaptându-se unui nou mediu etnic și cultural; ce impact a avut această despărțire de plaiul natal asupra identității spirituale a artiștilor consacrați când s-a produs mutația ontologică în urma căreia refugiul s-a transformat în exil – toate aceste probleme cultural-psihologice complexe nu au fost conștientizate ca niște situații-limită atât pentru artiștii respinși de Patria lor, cât și pentru cultura patriei rămasă fără Artiști.

Or „golurile” și „rupturile” în evoluția procesului cultural din RSSM în urma expulzării celor mai talentați, deci și celor mai „vinovați”, a facilitat demolarea unor cetăți spirituale cum ar fi literatura, cinematografia, teatrul, în mare parte și muzica. Fără rebelii care au luat drumul pribegiei era mult mai ușor să-i subjugi pe cei rămași, silindu-i să accepte misiunea rușinoasă de a se preface în artiști angajați de putere, în artiști de curte. Jubilau în această atmosferă irespirabilă nu numai cerberii ideologici, dar și tagma impostorilor în ale artei, care au „recuperat” cu râvnă vidul format.

În RSSM bodiulistă animozitatea înverșunată față de intelectuali, în general, și artiști, în special, nu se poate compara cu nicio altă republică ex-sovietică, prigoana, cum ne demonstrează mărturiile selectate din arhiva de partid, luând forme dintre cele mai perverse și perfide. În urma acestor lupte crâncene ale puterii sovietice cu artiștii exponențiali s-a ajuns la rezultatele scontate: decapitarea cinematografului (în urma emigrării lui Kalik, Loteanu, Derbeniov), a teatrului (văduvit de un dramaturg de talia lui Ion Druță și de un regizor înzestrat cum este Ion Ungureanu), a muzicii de estradă (în urma plecării lui Eugen Doga și reîntoarcerii în Siberia a lui Mihai Dolgan, născut acolo de părinții deportați).

Începe o perioadă halucinantă prin paroxismul paradoxurilor cultural-artistice. Centrul căutărilor artistice în albia demersurilor ancestrale românești se mută din Chișinău la Moscova, memoria ripostând uitării. A urmat aproape un deceniu când flacăra românismului lumina din metropola sovietică prin piesele lui Ion Druță, montate de Ion Ungureanu, prin muzica inspirată a lui Eugen Doga la filmele „rusești” ale lui Loteanu, dar și din Siberiei de gheață se revărsa plânsul chitarelor lui Mihai Dolgan. Astfel, diaspora moldovenească reușea ceea ce cei din RSSM nu aveau cum s-o facă – să asigure continuitatea procesului artistic basarabean.

În acei ani, din Moscova venea o gură de aer proaspăt, o speranță de supraviețuire, în pofida seismelor istorice, a virtuților sufletului etnic. Nu a putut să dureze însă la nesfârșit existența acestor lumi culturale paralele, a celei adevărate la Moscova și a celei contrafăcute la Chișinău, emigranții persistând în promovarea arhetipurilor spiritualității române,

cei din RSSM fiind supuși unei mancurtizării violente și excelând în fabricarea filmelor propagandiste cu un pronunțat iz publicitar. Aceste două universuri nu se întâlneau, nu se întrepătrundeau, ci, mai degrabă, în condițiile cenzurii moldovenești, se respingeau reciproc. Astfel s-a și produs o înstrăinare dintre „ai săi” și dintre deja „străini”, care nu va mai fi recuperată niciodată.

Cu timpul însă, în conștiința emigranților se produce o inevitabilă ruptură de solul natal. Or, spre deosebire de exilul occidental, unde artistul nu este constrâns să se afilieze unei alte ierarhii de valori precum și ideologiei oficiale, exilul răsăritean, chiar dacă se maschează în hainele refugiului, se soldează mai devreme ori mai târziu cu imperativul răscumpărării. Cruzimea situației constă în faptul că această întorsătură dramatică a destinului îi paște atât pe cei care au plecat la „liberă alegere” din patrie, cât și pe cei siliți să părăsească plaiul natal și care, în condițiile istorice date, nu aveau unde să se aciuze în afară de Moscova.

Pătrunzându-mă de acest adevăr trist, nu am cum să urmez sfatul lui Andrei Strâmbeanu și să nu-i pun pe toți emigranții „într-o oală” [7]. Identitatea tuturor a fost supusă unor încercări insurmontabile, ceea ce a condus la o dedublare a harului artistic, la o debusolare a personalității creative silite să oscileze între două tipuri distincte de cultură – cea slavă și cea de filiație latină. Pentru Emil Loteanu această „răsădire” a codului artistic într-un sol străin s-a răsfrânt cel mai devastator, generând sfâșierea eului artistic, dar și la Ion Druță a condiționat, până la urmă, pierderea originalității viziunii asupra lumii prin spectrul catarsisului mioritic. Alte pericole îl pășteau pe Ion Ungureanu – o superstiție în vederea intrării de două ori în același râu, care l-a și motivat să prefere legământul tăcerii în sfera creației teatrale, dezvăluind, de fapt, o necruțătoare exigență morală față de sine însuși. Cu părere de rău, moartea lor artistică nu a fost să fie una pe plai, aidoma păstorului mioritic, dar și a lui Călin Ababii, ci una cauzată de irosirea sinelui interior pe drumurile vitrege ale pribegiei.

A. Strâmbeanu îi poziționează pe emigranții noștri în două tabere opuse: în cea a martirilor și în cea a profitorilor. Susținând, pe bună dreptate, că „demiterea din fruntea studioului „Moldova-film” a lui Leonid Mursa a însemnat sfârșitul secolului de aur al cinematografului noastre, precum și demiterea lui Ion Ungureanu din fruntea teatrului „Luceafărul” a însemnat pierderea unei comori naționale ce nu va mai fi găsită niciodată” [8], Andrei Strâmbeanu nu acceptă, în ruptul capului, că și pierderea unor Loteanu, Doga, Druță, Dolgan s-a răsfrânt la fel de devastator asupra peisajului artistic național. Chiar

dacă exilul lor a fost autoimpus, nu după bani și onoruri au plecat, ci din spaima eternă a artistului de a-și pierde lira. Vom căuta să demolăm această gradare superficială, considerând că și aceste personaje se înscriu în categoria martirilor, deoarece au plătit cel mai necruțător tribut dintre cele posibile, devenind străini sie înșiși.

Ion Druță, datorită excepționalei sale intuiții a dezvrăjit, el primul, mitul supraviețuirii sufletului etnic nealterat în cadrul exilului răsăritean. Presimțirile itinerarului dramatic al propriului destin condiționează o schimbare radicală a mesajului său artistic. O nouă etapă în creația druțiană semnaleză piesa *Doina*, unde seninătatea contemplativă a universului său monologic este spintecată de instaurarea unui dialog antinomic. Și dacă compasiunea autorului față de oponentul eroului liric *Doina* – Tudor Mocanu – este abia perceptibilă, ea se manifestă însă mai pregnant față de Pavel Rusu și Mihai Gruia, marcând dedublarea conștiinței scriitorului prin dislocarea din eternitate în istorie. Simplificând lucrurile se poate spune că oponentii sunt, de fapt, fiecare în parte, purtătorii unor adevăruri: primii – ai „homo naturalis”, cei de-ai doilea – ai oamenilor „sub vremuri”. Faptul că Ion Druță se regăsește mai degrabă în credo-urile unui Pavel Rusu și Mihai Gruia denotă o desacralizare a propriilor valori, care s-a produs după câțiva ani ai exilului răsăritean, prefigurând sâmburele său creativ. În *Sfânta sfintelor*, desolidarizându-se involuntar de sinele său, Druță depozitează motivele sale biografice, dar și starea sa de spirit în virtuțile lui Mihai Gruia, nu în cele ale lui Călin Ababii.

Ion Ungureanu mărturisește că spectacolul nu prindea viață până ce regizorul nu a situat în prim-plan, în calitate de erou liric, pe omul de stat Mihai Gruia. Prin acest act intuitiv Ion Ungureanu a scos în vileag o complexă stare de spirit a scriitorului Ion Druță – un ostatic, par excellence, al exilului răsăritean. Identificarea cu Mihai Gruia s-a dovedit copleșitoare. Or, ca și Mihai, Ion Druță a părăsit copacul copilăriei – salcia, ca și Gruia, scriitorul este împovărat de consătenii săi de misiunea eroului justițiar, ca și Gruia, se detașează tot mai iremediabil de plaiul natal, fiind ademenit de fervoarea culturală și socială a vieții marelui megapolis. Avalanșa de examene de conștiință la care este supus Mihai în urma acțiunilor „trăsnete” ale lui Călin semnaleză, de fapt, criza artistică și umană a autorului, determinată de răsturnarea propriei ierarhii de valori. Prin extinderea și aprofundarea prezenței scenice a oponentului lui Călin Ababii – Mihai Gruia, regizorul Ion Ungureanu involuntar îl obligă pe demnitarul de stat dar, tangențial, și pe Ion Druță să-și asume responsabilitatea pentru dezastrul antiuman al regimului comunist.

Actorul Igor Ledogorov – interpretul lui Mihai Gruia, denotă un rafinament psihologic mai rar întâlnit, descoperind cu disperare în actele de rebeliune ale lui Călin niște adevăruri uitate și niște precepte morale pierdute de el în iureșul carierei politice. Gruia, deși îl probozește pe Călin, înlăuntrul său rămâne perplex și fără replică în fața curajului consăteanului de a dezavua caracterul pervers al mascaradei sovietice, la care mai ieri participa și el. Druță îi rezervă cu generozitate lui Mihai Gruia ispășirea păcatelor. Când moare Călin, Mihai demisionază din înaltul post, înțelegând că fără Călin se pierde justificarea activității sale în înaltele sfere. Însă dacă eroul său rătăcitor Mihai Gruia prin acest gest își rezervă mântuirea, Ion Druță în această piesă, își ia, de fapt, adio de la fațeta idealistă a harului său, întruchipată în inspirata cântare a inocenței unui suflet neimplicat în compromisurile timpului, aceea, care-l motiva pe vremuri să se regăsească în spațiul arhetipal și paradigmatic al eroilor spirituali. Ambițiosul Druță nu-și mai poate însă permite, aidoma personajelor sale sihastru, existența într-o lume ce vine în contrasens cu cea reală, înrolându-se cu fervoare în viața culturală a metropolei, mai târziu și în cea politică din fosta URSS.

*Sfânta sfințelor* s-a dovedit a fi nu numai o spovedanie a lui Ion Druță, ci și una a regizorului Ion Ungureanu și a compozitorului Eugen Doga. Moldova părăsită, întruchipată succesiv de Doina, mătușa Ruța, Călin Ababii, rămâne pentru ei o icoană, un spațiu sacru, însă în subconștient ei își dau deja seama că o privesc cu ochii unui Pavel Rusu ori Mihai Gruia, adică din exteriorul efemer, nu din interiorul peren. Excepționala expresivitate în redarea zbuciumului interior al personajelor titulare accentuată de Ion Ungureanu până la dimensiunile unei tragedii, ascunde în subtext drama celor trei coautori rupți de baștină. Și un Ungureanu, și un Doga, aidoma lui Druță, îi extrapolează protagonistului spectacolului, spre abolire, unele stări de spirit de esență hamletiană. Ei încă nu știu că nu vor mai găsi drumul de întoarcere, cum s-a întâmplat cu Mihai Gruia, la Șălcuța copilăriei. Or, Druță își ispășește (în creație) vina față de țara lăsată de ei (în realitate) de izbeliște... Sentimentul vinei, chiar dacă nu sunt vinovați sau se cred nevinovați, sălășluiește și în sufletele celorlalți doi coautori.

Cu timpul, Druță se înstrăinează definitiv (ultimul popas fiind în 1984 în „Toiagul păstoriei”) de rebelii săi eroi care puneau diagnosticele necruțătoare regimului sovietic. Nu-l mai interesează problemele naționale, mai târziu nici cele sociale, Druță îmbrățișând o formulă cât se poate de vicleană: „de naționalitate sunt creștin”.

Existența între două culturi și două istorii se

soldează inevitabil prin imanența optării în favoarea uneia dintre ele. Inițial, Druță depune un efort considerabil de a-și altoi creația la confluența a două universuri etnoculturale. Acest spectru dublu se reliefează în povestirea *Întoarcerea lui Tolstoi*, scrisă de Ion Druță la sfârșitul anilor '60. Tolstoi, în viziunea lui Druță, apare ca un înțelept blând, o personalitate ce și-a depășit etapa moralizatoare a ultimelor scrieri, accedând în sfera superioară a opțiunilor spirituale. Fără să exagerăm, am putea conchide că introducerea în cultura rusească a criteriilor spirituale și a modalităților metaforice și simbolice ale desfășurării subiectului, precum și a filozofiei naive a sufletului etnic, produce un efect uimitor. Or, făptura lui Tolstoi, în viziunea druțiană se relevă în ipostaze nebănuite și manifestări nemaiîntâlnite.

S-ar putea presupune că Ion Druță, prin parabola lupului hăituit, regăsește coordonatele dintre destinul geniului rus și cel al basarabeanului exilat, accentuând condiția eternă a artistului pribeag. O asemenea pătrundere în spațiul altui suflet etnic prin intuițiile și revelațiile proprii spiritualității nu se vor mai repeta însă. În romanul *Biserica albă* nu mai există întrepătrundere a două lumi, ci un flagrant contrapunct dintre ele. Și, deși descrierea satului Sălcuța și conturarea făpturii Ecaterinei mici este marcată de virtuozitate stilistică, mesajul romanului rămâne eclipsat de ponderea temelor, dar și a personajelor din spațiul rusesc. Totuși, aici mai există o fărâmă de dialog între două lumi și două culturi, o punte de legătură întru înțelegerea unor virtuți eterne.

Mistuirea definitivă a scriitorului în focul necruțător al exilului răsăritean se reliefează în operele sale, dar și în atitudinile civice ale ultimelor decenii. Am atestat aceste metamorfoze covârșitoare în studiul „Ion Druță: Vicisitudinile destinului creator” [9]. Aici aș dori să accentuez mutațiile ontologice ale creației druțiene ce ne deschid un orizont mai profund și mai complex al evaluării repercusiunilor întâlnirii a două tipuri de conștiință.

Problema discordanței de fond ține de binecunoscutul etnocentrism al culturii ruse și esteticocentrismul spiritualizat al celei românești, în varianta basarabeană. Or, Constantin Noica atenționează: „Cei care au văzut morala acolo unde era spiritualitate n-au înțeles nici ce este, nici ce poate fi înlăuntrul lumii românești, cel puțin pe linia prelungită în cultură a orientării noastre țărănești și populare” [10]. Indubitabil, Ion Druță după Sadoveanu este cel mare adânc implantat în tiparele originare ale dimensiunii mitofolclorice a discursului artistic național. Din acest punct de vedere, etapa moldovenească a lui Ion Druță (dar și a

lui Emil Loteanu, Eugen Doga, Ion Ungureanu etc.) se raportează exemplar acestei legități ancestrale, deoarece ei sunt nativ fascinați de soluția mioritică a restabilirii armoniei, nu de cea a „rupturii” obsedante în cultura rusă.

Fenomenul druțian este plămădit pe acest sol estetic-spiritual. În celebra dramă *Casa mare* tratarea inedită a unei probleme morale a produs o adevărată revoluție în dramaturgia sovietică. Extrapolând situația duplicitară din sfera polemicilor moraliste în cea a virtuților spirituale, Ion Druță a dezvăluit soarta umană în coordonate ontologice revelatorii.

Întru argumentarea ideii noastre – fiind implementată preponderent în dimensiunea spirituală, nu și în cea morală, cultura română are o deschidere mai pronunțată spre etern și cosmic, – îl cităm pe marele filozof rus Mihail Bahtin care propune o delimitare de esență între moral și spiritual. Astfel, filozoful atestă: „Principiile spirituale (libertatea interioară, ponderea umanului, conștiința, dreptate) sunt categorii universale și imuabile... *Spiritualitatea* se cristalizează întotdeauna în interiorul personalității, reprezentând principiul și modalitățile existenței indispensabile de conținutul „eului”. *Moralitatea* însă ține întotdeauna de interese de grup (naționale, religioase, de clasă, de breaslă)..., reprezentând un sistem închis de norme și reguli, adus din exterior, care limitează libertatea opțiunii” [11-subl.n.-A.-M.-P.].

O idee la fel de sugestivă a aceluiași Mihail Bahtin consolidează concepția noastră referitoare la simbioza inedită a tipologiei eroului druțian, care îmbină manifestările unui marginal cu aspirațiile nobile ale eroului spiritual. Astfel, Bahtin relevă următorul paradox: „A reacționa în concordanță cu morala existentă înseamnă a fi bine adaptat societății. A acționa în funcție de criterii spirituale înseamnă adesea a fi condamnat de societate, a fi într-un permanent pericol de a pierde libertatea, uneori chiar și viața” [12]. Aname marginalii lui Ion Druță – Ruța, Călin, Simion, Ecaterina mică, păstorul sunt, cu adevărat, ființe libere, împlinindu-se ca personalități. Tudor Mocanu, Pavel Rusu, Mihai Gruia, urmând morala timpurilor vitrege, vor rămâne însă pe veci spirite rătăcitoare. Aname răsturnarea temerară a valorilor, în urma căreia eroii proclamați de sistem se transformă în antieroi, iar antieroi blamați de regim în eroii salvatori ce trec bariera efemerului, încadrându-se în „marele timp” (M. Bahtin), a însemnat enorm în reabilitarea eternului omenesc în cel mai inuman sistem politic. Când însă scriitorul a hotărât definitiv să „coboare din căruța națiunii” pentru a se încorpora „în ritmul vertiginos al troikăi rusești” [13], dominantă spirituală a fost

sfârtecată de cea moralistă (în special, de factură religioasă), ultimele piese druțiene semnaland anihilarea valențelor artistice.

O altă paradigmă a raportului „refugi-exil” reprezintă destinul creator al sculptorului temperament cinematografic care a fost Emil Loteanu. Regizorul izgonit din Moldova nu de jure, ci de facto a cutezat să-și amăgească condiția de exilat, descoperind afinitățile ideatico-estetice în creația tânărului Gorki și tânărului Cehov (Cehonte). Aderarea la etapa romantică a acestor somități ai culturii ruse le-a permis lui Emil Loteanu și lui Eugen Doga, coautorul fidel al discursului filmic, să îmbrățișeze speranța utopică de a trăi o a doua tinerețe artistică în albia firească a entității ancestrale. Și dacă în filmul *Șatra*, dar, mai ales, în *Dulcea și tandra mea fiară* se semnalau unele inconveniențe între conținut și formă, ele erau eclipsate de o rară pasiune în tratarea trăirilor personajelor și o dezlănțuire fascinantă a polifoniei cinematografice. Or, în aceste filme s-au și epuizat resursele de fuziune între două culturi.

Când Emil Loteanu a cutezat să cucerească un teritoriu mult mai complex și enigmatic, aderând la unul dintre cele mai importante mituri ale neamului – mitul geniului, s-a și produs acea „cădere” care i-a și marcat subita degradare. Or, în *Ana Pavlova*, greșeala fatală în nerealizarea imposibilității tratării mitului ontic al unei etnii în cadrul altei mentalități conduce la pierderea desăvârșită a intuiției artistice – calitate forte a personalității lui Loteanu. Ignorând în corpore toate enigmele sufletului slavon, regizorul se aventurează în spectaculozitatea turistică a turneelor genialei balerine.

Intervine însă și un alt motiv al disocierii dezolante. Angajându-se, după părăsirea Moldovei, în activitatea Asociației Experimentale din cadrul „Mosfilm”-ului, Emil Loteanu îmbrățișează cu ardoare modelul filmului comercial, renegând mesajul estetic și spiritual al filmului de autor. Entuziasmul s-a dovedit a fi de moment și are o explicație prin faptul că Emil Loteanu a nimerit la studioul „Mosfilm”, cel mai important studio al filmului sovietic rusesc. A fost silit să caute o nouă formulă pentru a face față concurenței crâncene. Asta cu atât mai mult cu cât Asociația experimentală se baza pe sistemul occidental al autogestiei. În filmul *Ana Pavlova* ambițiile de a rivaliza cu supraproducțiile gen Hollywood au eclipsat aspirația majoră a cunoașterii sufletului uman.

Pierzând totalmente în această feroare comercială forța de interiorizare proprie demersului ființial, în următorul său film *Luceafărul* regizorul nu mai reușește, fiind vlăguit de experiența filmului comercial, să mai renască din propria cenușă. În

această peliculă sesizăm cu stupeoare că destinul atât de cutremurător al lui Mihai Eminescu i-a servit un prilej de a-și ostoi obsesia revanșardă față de gloata inamică care i-a respins filmul *Ana Pavlova*[14]. Căzut pradă acestor resentimente, pe Loteanu, trecut prin prea multe încercări și decepții pentru firea-i exaltată, maximalistă, l-a doborât totuși „deceniul negru” – anii ‘90, când exilul autoimpus din patrie s-a suprapus cu exilul forțat din artă. Deși, cum a remarcat nu o dată, și în primul exil nu se mai scria poezii, în cel de-al doilea, decepționat de obscuritatea timpului pragmatic, ce devora cu voluptate idealurile romantice, el a pierdut unica șansă de supraviețuire și împăcare cu lumea și cu sine prin catharsisul creației...

Repercusiunile grave în sfera creației ale exilului răsăritean se dublează cu cele politice și psihologice. Cei care erau constrânși să-și părăsească patria erau considerați pe vremuri niște disidenți cu pronunțate aspirații românofile. Infinitele reveniri cu misiuni apostolice ale lui Ion Druță și persistentele reîntoarceri ale lui Emil Loteanu cu idei revoluționare ale renașterii din scrum a cinematografului național, nu mai trezeau entuziasmul scontat din partea intelectualității. Și nu numai din considerente reacționare și conformiste. Nici unul, nici altul nu au reușit să-și păstreze nealterat imaginea unui veritabil erou național, amândoi îmbrățișând doctrina moldovenismului și cea a unor incurabili nostalgici ai URSS. Reîntoarcerea fiilor rătăcitori s-a soldat de fiecare dată cu o situație psihologică cumplită: o nerecunoaștere reciprocă dintre cei reveniți și cei ce au trăit în așteptarea lor. De fapt, și cei refugiați, și cei rămași în temnița bodiulistă au întârziat la trenul destinului, culturii basarabene fiindu-i aduse răni mortale.

Or, nihilismului total al tinerelor generații, obsesiilor vis-a-vis de „terenul viran” al artei din RSSM, reproșurilor dure față de ținuta morală a predecesorilor li se poate contraargumenta doar prin dezvăluirea complexității, paradoxurilor și inconsecvențelor flagrante ale destinelor artiștilor răsădiți în solul searbăd al exilului răsăritean. Și chiar dacă în acest sol au apărut niște flori de o nemaîntâlnită frumusețe, ele au fost imediat strivite de înghețurile timpurii.

P.S. Îmi dau perfect seama că am atins doar vârful aceluși aisberg cultural, care într-o mare măsură ne-a afectat evoluția artistică a ultimelor decenii. Au rămas neacoperite nu numai întrebările fără răspunsuri, dar și o serie de răspunsuri fără interogații. Din acel morman de ițe încurcate și evidenția doar un singur aspect-cheie. În ghemul basarabean al relației „refugiu-exil” te șochează

cel mai mult caracterul tragic și, în același timp, pervers al acestei relații. Or, toți acei care s-au refugiat în capitala URSS au cerut adăpost în cadrul unui sistem ce a adus pe meleagurile natale înrobirea sovietică. Oare în subconștient nu au simțit imanența concreșterii odioase a martirilor cu călăii? Este adevărat, străinii i-au salvat de ai săi. Dar ai săi nu au fost oare pervertiți de directivele venite de la aceiași străini?

P.P.S. Niciodată, scriind studiile mele, nu am cunoscut un asemenea zbucium interior, o asemenea balansare între înțelegere și incertitudine, sentimentul dezolant că îmi scapă tocmai esența unui fenomen, prea complicat și controversat să-l pot dezvălui și analiza. În subtextul acestor frământări se ascunde însă întrebarea sacramentală: am sau nu am dreptul să-i judec pe acești oameni năpăstuiți, care au avut neșansa să se nască în Basarabia – țara fatalei neîmpliniri istorice. Într-un moment de maximă tensiune am înțeles de ce aș avea acest drept moral: părinții mei Vladimir și Valentina Plămădeală au avut un destin asemănător, refugiindu-se în 1948, în preajma noului val de represalii din RSSM, la Moscova. Aici m-am născut la sfârșitul următorului an. În exil.

### Referințe bibliografice:

1. Mihăiescu, Dan. *Dulcile chingi ale libertății // Idei în dialog*, 2008, nr.11, p.7.
2. Eliade, Mircea. *Literatura diasporei*. Craiova, 1996, p. 7-9.
3. *Convorbiri cu Cioran*. București, 1993, p.35.
4. Manea, Norman. *Pledoaria exilului // Idei în dialog*, 2009, nr. 18, p. 16.
5. Citat după: Cimpoi, Mihai. *Istoria deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996, p. 17-18.
6. Idem, p. 21.
7. Strâmbeanu, Andrei. *Discurs rostit cu ocazia conferinței titlului de Doctor Honoris Causa actorului, regizorului și omului de cultură Ion Ungureanu // Literatura și arta*, 2009, 28 mai, nr. 21, p.3.
8. Idem
9. Plămădeală, Ana-Maria. *Ion Druță: vicisitudinile destinului creator // Arta 2007*, Chișinău, Bussines-Elita.
10. Noica, Constantin. *Pagini despre sufletul românesc*, București, 1991, p. 94.
11. Бахтин, Михаил. *Философия поступка*. Севастополь, 2002, p. 11.
12. Idem, p.13.
13. Plămădeală, Ana-Maria. *Ion Druță: vicisitudinile destinului creator // Arta 2007*, p. 91.
14. Vezi argumentarea mai detaliată a acestei idei în *Emil Loteanu – destin de viață lungă*, Chișinău, Cartea Moldovei, 2008.