

DRAMATURGIA LUI ION DRUȚĂ ȘI IMPACTUL EI ASUPRA GENULUI DRAMATIC

*Membbru corespondent
Nicolae BILEȚCHI
Institutul de Filologie al AȘM*

DRAMATURGY OF ION DRUTA AND ITS INFLUENCE ON THE DRAMA GENRE

Summary. In April 1952, the Pravda newspaper, by its article Let's stop the lag behind of drama started a fierce struggle against the false theory of the lack of conflict. The main reason for the decline of the genre was properly formulated – the practically total lack of the reflection in plays of the inner world of characters. The fervor of the article was reduced to the appeal of the dramatists to plenary approach it in their works.

The drama *Casa mare* of Ion Druta has reviewed the conflict between good and better and replaced it with the Blaga conflict between the stylistic matrix of the nation and the so-called humanism dictated by the totalitarian ideology. It also has substituted the external action by the inner one establishing new relationships between text and subtext, thus returning to the secular traditions of the drama and to the substantial regeneration of the genre at that time of deadlock, as well.

Keywords: Pravda newspaper, drama, external conflict, inner conflict, text, subtext, theatre, character, structure, composition.

Rezumat. În aprilie 1952, ziarul „Pravda” prin articolul „Să oprim rămânerea în urmă a dramaturgiei”, pornea o luptă aprigă împotriva falsei teorii a lipsei de conflict. Principalul motiv al căderii genului a fost formulat just – absența aproape totală în piese a reflectării lumii interioare a personajelor. Patosul articolului se reducea la chemarea dramaturgilor s-o abordeze plener în operele lor.

Apărută la scurt timp după cunoscutul articol, drama *Casa mare* de Ion Druță a revizuit conflictul dintre bine și mai bine și l-a înlocuit cu conflictul blagian dintre matricea stilistică a neamului și așa-zisul umanism dictat de ideologia totalitaristă, a substituit acțiunea exterioară prin cea interioară, stabilind noi relații dintre text și subtext și revenind, astfel, la tradițiile seculare ale dramaturgiei și la regenerarea substanțială a genului ca atare aflat la acea dată în impas.

Cuvinte-cheie: ziarul „Pravda”, dramaturgie, conflict exterior, conflict interior, text, subtext, teatru, personaj, structură, compoziție.

Ion Druță, după cum rezultă din însemnările sale, debutează în dramaturgie cu piesa *Casa mare* în 1959. Dar, după cum ne mărturisește tot scriitorul în eseu *La umbra cuvântului*, drama era scrisă încă la 1956, ba chiar și refuzată de a fi publicată de către revista „Nistru”. Nu aș intra în aceste amănunte, dacă evenimentul nu ar fi fost unul care va avea un destin aparte în evoluția genului dramatic din literatură, cum o numeam pe atunci, „sovietică multinațională”, și dacă el nu ar fi avut o importanță aparte pentru debutul în dramaturgie al scriitorului nostru.

Vorba e că apariția dramei lui I. Druță, în cazul în care admitem anul 1956 și ținem cont de faptul că scrierea ei a mai „furat” un an-doi, s-a produs în vecinătatea imediată cu un alt eveniment care privea destinul dramaturgiei – publicarea la 7 aprilie 1952 a articolului redacțional din ziarul „Pravda” cu titlul semnificativ *Преодолеть отставание драматургии* (*Să depășim declinul dramaturgiei*). Acum întrebați-vă: cum în 1952, an când încă trăia „tătucul tuturor popoarelor”, Iosif Stalin, care nu admitea niciun declin, niciun regres în niciun domeniu al vieții economice, sociale sau culturale, a putut să apară acest articol și ce efect urma el să aibă într-o țară cu o ideologie totalitară?

Efectul trebuia să fie unul neașteptat: genul dramatic ajunsese într-o situație atât de tristă, încât puterea sovietică, pentru a-l salva, a fost nevoită, învingându-și propria stare de triumfalism, să-și recunoască înfrângerea și să se întrebe cum pot fi îndreptate lucrurile.

Imediat după apariția articolului, a fost întrunită, cum era obiceiul, secția de dramaturgie a Uniunii scriitorilor din URSS. Pricina căderii genului fusese formulată just și unanim – absența aproape totală în piese a reflectării lumii interioare a personajelor. A fost oferită și soluția – dramaturgii să fie chemați s-o abordeze intens în operele lor.

Nu știu dacă, fiind în Moldova, Ion Druță cunoștea această stare de lucruri. Știu însă bine că prin piesa sa de debut *Casa mare* și-a adus contribuția la revigorarea dramaturgiei. Nu întâmplător, deși respinsă la Chișinău, *Casa mare* a fost acceptată la Moscova, de către Teatrul Armatei Sovietice, ca una care corespundea cerințelor înnoitoare ale vremii.

Casa mare a revizuit situația falsă a dramei bazate pe conflictul dintre bine și mai bine. Triunghiul conjugal tradițional de ordin exterior – el, ea și altcineva – a fost înlocuit cu conflictul de tip blagian dintre matricea stilistică a neamului și așa-zisul umanism dictat de ideologia totalitaristă și de urmările războiului, concretizat de concluzia Vasiluței din final: „Păvălache, eu n-am să pot fi și mamă, și bunică în ace-

eași vreme... Este o rânduială a pământului, și dacă încalc eu și rânduiala asta, ce-mi mai rămâne?”

Piesa lui Druță a înlocuit fabula omniscientă cu posibilitățile inefabile ale subiectului, acțiunea exterioară prin cea interioară, concluziile vechii dramaturgii, bazate pe dogmele unei vieți pretins cunoscute, cu aluziile despre o viață care urmează să fie descoperită. A ridicat la înălțimi nebănuite prestigiul cuvântului, stabilind noi relații dintre text și subtext și astfel revenind la tradițiile seculare, ce e drept, dintru început nu cele naționale, ci acele cehoviene. Era un curs al dramaturgiei cu totul nou, cel chemat, cum am spus, de spiritul timpului, care, evident, nu putea coincide nici cu acela proclamat de indicațiile partidului, pe atunci complet compromise, nici cu acela din literatura noastră clasică, aflată în totală dizgrație. În această situație, I. Druță l-a ales ca mentor spiritual și poetic pe marele Cehov care, după cum ne relatează în eseu *Zâmbetul lui Cehov*, a fost unul decisiv.

Ajunsă, după apropierea nepermisă din punct de vedere etic de Păvălache, Vasiluța se simte străină în propria casă mare, izolată de consăteni care-i amintesc de pilda amară, dar foarte aluzivă, a unui om „... care și-a luat sac drept veșmânt”, respinsă de natura din jur, unde, e convinsă ea, „... fiecă frunzișoară de amu știe ce vrei să-i spui, și te crede, și te jelește, și este de partea ta”, dar, în cazul dat, se arată a fi, în pofida esenței sale dintotdeauna, cu totul alta. Deși sentimentele îi dictează o anume ieșire din situație, Vasiluța înțelege că există un ceva care o împiedică să procedeze altfel. Acest ceva e largul umanism, înalta demnitate cetățenească, altruismul și forța creatoare a românului moldovean – calități care se contrapun forței distructive a războiului. Numai războiul poate să fure anii, dragostea, fericirea oamenilor. Vasiluța nu-i poate prăda în acest mod pe Păvălache și Sofica. Dimpotrivă, conform rânduiei pământului, ea le dă ca amintire dragostea, fericirea, cele „... patru viori și perinița lor, fără început, fără sfârșit, dar, totuși frumoasă”, „... cerul... senin cu toate păsările lui”, „... pământul cu tot ce crește, cu tot ce o să crească vreodată pe dânsul...”.

Așa, credem, arată mesajul dramei *Casa mare* pentru care Ion Druță a găsit forma cea mai adecvată de exprimare – lirismul. Aici totul vorbește, în toate palpită viața. *Casa mare* – simbolul fericirii dar și al deznădejdiei – zâmbește când se termină războiul, se întristează când vine știrea despre moartea lui Andrei, e credincioasă acestui soldat chiar și atunci, când Vasiluța îl așteaptă pe altul.

Astfel privită, *Casa mare* a fost nevoită să-și verifice nu numai mesajul, nu numai aspectul exterior, ci și cel interior. Scriitorul a început-o de la cuvânt.

Altfel nu se putea într-o literatură care „era încă fără Negruzzi, fără Creangă, fără capodoperele secolului XX” (I.C. Ciobanu. *Cuvânt despre Ion Druță// Ion Druță. Scrieri*, V. I.-Chișinău, 1989, p.5), adică lipsită de moștenirea clasică. Cântărindu-i cuvântului forța de expresie, I. Druță observă că întreaga literatură de până la 1952 mizează pe entropie – pe cantitatea de informație pură a cuvântului, ceea ce e cu totul insuficient, că el simte nevoia suportului inimii, căci, așa cum subliniază G. Ibrăileanu „... limba e mult mai săracă decât sufletul” (Garabet Ibrăileanu. *Studii literare*. -București, 1962, p.88). De aici apare în *Casa mare* lirismul druțian cu largi posibilități de potențare a materialului de viață.

Peste fabula dramei ușor vizibilă și, ca valoare artistică, cum am spus, insignifiantă, se așterne voalul subiectului bogat în valențe sugestive. De aici aluziile, despre care vorbeam că vin cu noi descoperiri ale lumii și ale interiorului sufletului uman al personajelor, și subtextul multiplan din subsolul frazei care lărgeste posibilitățile restrânse ale fabulei, toate urmărind, după propria apreciere a lui I. Druță, ca mesajul operei „să ajungă întreg și rotund la cititor”. În fond, în punctul de trecere de la fabulă la subiect opera devine cu adevărat artă a cuvântului.

Acest întreg e conceput după modul scriitorului de a vedea lumea, după felul de a-i da expresie, după înțelegerea și gustul lui, arătând că pe materialul dezbătut pune stăpânire anume el și nu altul, adică demonstrând prin tot și prin toate stilul lui propriu de zămislire a realității artistice. Să nu uităm că în latină cuvântul stylus înseamnă condei, compoziție, adică construcția conturată de stiloul tău. „Stilul, constată teoreticianul N. Ghei, e rezultatul punerii stăpânirii pe materialul de viață, al iscusinței de a-l supune, de a-l face să exprime un conținut cu mult mai bogat decât pot comunica cuvintele care constituie opera. Aducerea elementelor dispersate într-un sistem conținutist începe de la stil. El e prima treaptă în urcușul de la stihia izolată de cuvinte spre unitate, momentul principal în calea înfăptuirii sistemului artistic” (Н.К. Гей. *Искусство слова*. -Москва, 1967, стр.170). Acum, fără a ști scriitorul și opera, auzind un fragment din *Casa mare*, vom putea afirma cu siguranță că e din I. Druță.

În această muncă de regăsire de sine prin intuirea stilului personal, de însușire a artei compoziționale care să poarte pecetea manierei individuale, experiența dramei *Casa mare* era deosebit de instructivă în sensul că ea constituia un laborator cu ușile deschise și pentru alți dramaturgi chemați să miște înainte genul aflat, cum am spus, în înapoiere.

Sub pana lui Ion Druță, *Casa mare* apare ca un

loc al unui simpozion, unde națiunea își discută toate bucuriile și durerile, își pune la cale modul de existență al poporului, devine un început, dar și o perspectivă de a duce la bun sfârșit toate problemele lui importante, căci, zice el în spectacolul dramatizat *Horia*, „Sfârșitul împreună cu începutul sunt cele două fețe ale existenței noastre. Și pentru a ști un adevăr întreg, trebuie să le știm pe amândouă.”

Nimic deosebit, dacă ținem cont de faptul că I.Druță e un scriitor de concepție și dacă luăm în calcul faptul că asemenea scriitori, deși scriu zeci de cărți, în fond scriu o singură carte în care își spun un adevăr mare despre viață. Astfel întreaga dramaturgie druțiană vine, după tematică și structură, din *Casa mare*, tot așa cum nuvelistica rusească vine din *Mantaua* lui Gogol.

Compozițional, dramaturgia druțiană în totalitatea ei mizează pe conceptul unui prezent oglindit în matricea stilistică a neamului. În *Casa mare* acesta poartă denumirea de rânduială a pământului. Continuare firească a dramei *Casa mare*, casa din cea de a doua dramă a lui I.Druță e, după fina observație a lui Mihai Cimpoi, „...și casa sufletului lui Tudor Mocanu” din *Doina*, „... însă fără porțile pe care e tentat să le construiască între el și lume”, adică între prezentul cariat de principiile filistinismului și practicisimului ce țin de totalitarism și lumea bazată pe ceea ce el numește demnitate, ba chiar îi și formulează definiția: „Demnitatea e ca și cum ai duce o farfurie pe un vârf de deget, și atâta ești om, cât e plină farfuria”. Porțile dintre el și lume, despre care vorbea Mihai Cimpoi, sunt acel perete care urmează să despartă probitatea de necinste, virtutea de viciu, demnitatea de nevrednicie, onestitatea de josnicie, spiritul practic sănătos de rațiunea filistină.

Izolarea lui Tudor Mocanu prin porți se soldează cu destrămarea familiei. Tudor Mocanu, care își trădează soția pentru a-și croi, după propria expresie, cale mai ușoară spre nomenclatură, Tudor Mocanu, care, pentru a prospera în viață, merge la grave compromisuri cu demnitatea, devine până la urmă un prosper din punct de vedere material, dar un ratat sub aspect moral. Veta, soția lui, nu rezistă presiunii nomenclaturiştilor și, atunci când aceștia pângăresc icoanele, își iese din minți, fiind nevoită, pentru a se calma, să aleagă toată viața niște fasole.

Tipul filistin, apărut ca o excrescență pe corpul etosului popular, sau, cum mai zicem noi în stil blagian, a matricei spirituale a neamului, are șansa de a prolifera stereotipuri. Perspectiva copiilor lui Tudor ne convinge. Descurcarea Anton, după toate posibilitățile, va fi o copie fidelă a lui Tudor. Aspirantul ipocrit Fima, care caută spirit optimist în bocete,

pentru a prospera, nu se va sinchisi să prezinte conducătorului științific, de rând cu concluziile sale în materie de folcloristică, și vreo două tone de poamă. Tânărul abil Ionel, care-l întreabă pe Tudor „... cât îmi dai mata dacă întru la învățătură?” e mai mult decât posibil că va merge pe urmele lui Fima.

Cei ce vor în această atmosferă să rămână cinstiți își văd lipsa de perspectivă. E cazul Mariei, care încearcă să dezaprobe situația din casa lui Tudor, dar nu reușește, și a fratelui ei, Mihai, care e nevoit să se dezică de numele acestuia, acceptându-l pe cel al mamei, compatibil cu idealurile lui.

Fixând și discutând aceste grave neajunsuri umane, pe Ion Druță începe să-l preocupe problema: când și cum au apărut ele, cine e vinovat că persistența lor e atât de activă? Principalul vinovat pentru Moldova e considerat de el Războiul al Doilea Mondial, care a adus cu sine nu numai o serie de atrocități mai înainte necunoscute, o lume denumită nouă, dar și un om supranumit tot nou. Omul de până la acest moment de cotitură e considerat ca unul ce și-a păstrat albia etică tradițională, iar cel ce a venit după el – ca unul care își caută una nouă. „Războiul, spune mătușa Ruța din noua sa piesă *Păsările tinereții noastre*, bazată și ea pe *Casa mare*, s-a sfârșit demult, da lumea se tot frământă, nu se poate aduna napoi în albiile sale”.

În căutarea sensurilor acestor albi, oamenii sunt „ajutați” de principiile filozofiei totalitariste, care dicta că trecutul trebuie să fie zugrăvit numai decît ca întunecat, iar prezentul – în mod obligatoriu ca luminos. În acest sens toate personajele își fac retrospectiv câte un proces de conștiință. Mătușa Ruța îi mărturisește lui Pavel, aflat pe patul morții, de ce a fost, ba a și rămas, nu un personaj pur și simplu al trecutului, ci numai decît o victimă a lui, așa cum îi aranja pe totalitariști: în trecut, zicea ea, „...la împărțirea pământului, tat-to m-o bătut cu opritorile. O fost ca și cum m-ar fi ucis cu totul, că după bătaia ceia nici nu m-am putut mărita, nici copii n-am putut naște”. E, precum vedem, un trecut întunecat care nu știe ce e aceea fericire.

Cu totul alt tablou îl observăm în destinul lui Pavel Rusu, reprezentantul nomenclaturii din prezent. La întrebarea imaginară a Domnului Dumnezeu dacă și-a trăit viața cinstit, dacă s-a simțit fericit, Pavel răspunde: „Nu știu dacă am trăit-o chiar atât de cinstit, dar știu că de muncit am muncit destul... Și dacă a trăi cinstit înseamnă în primul rând a munci, ași vrea să cred că mi-am trăit și eu viața cinstit... Împreună cu consătenii mei am scos satul dintr-o mare sărăcie, am întors pământurilor mana care le-a fost hărăzită, am dărâmat casele vechi și am ridicat

altele noi, mult mai bune și mai frumoase. Am ușurat însuși felul prin care plugarul își câștigă, de mii de ani, bucata lui de pâine, și poate de aceea deseori mă trezea în zori din somn acel fior dulce al sufletului cărui îi mai zicem „fericire”.

Pavel Rusu și mătușa Ruța simbolizează mersul vieții pretins tumultuoase înainte și rămășițele trecutului, cum au fost ele botezate de către sistemul totalitar sovietic, rămășițe care mai însoțesc această mișcare triumfalistă. Vrând să zboare și având, ambii, același ideal – „semănături proaspete... , cer senin..., zare largă”, în virtutea situației, ei își aleg păsări diferite care i-ar întruhipa: Ruța – cocostârcul, ținut ca și ea mai mult de cuibul său; Pavel – ciocârliă, care urcă spre înălțimi necunoscute și descoperă zări senine. Din acest motiv, când ciocnesc ultimul pahar, fiecare închină pentru pasărea tinereții lui. Sunt frământările poporului de după război în căutarea noii alții etice impuse de către sistemul totalitar, alții care, dacă ne referim la matricea spirituală a poporului, conduc mai mult la înstrăinare decât la unire.

Personajele dramatice, ca și operele înseși, sunt sfâșiate de aceste două tendințe caracteristice pentru perioada postbelică: una ce reflectă realitatea matricei stilistice a neamului – centripetă, coagulatoare a elementelor răzlețe într-o compoziție încheșată, și alta ce ține de realitatea întruchipată de filozofia totalitaristă – centrifugă, deusolatoare, de esență, de obicei, postmodernistă, care, așa cum susține cercetătorul Matei Călinescu „pune sub semnul întrebării unitatea și atribuie valoare părții în detrimentul întregului” (Matei Călinescu. *Cinci fețe ale modernității*. -București, 1995, p.259).

Cum pot fi tratate tendințele demolatoare pentru destinul personajului dramaturgiei și al operelor ce țin de acest gen, mai concret – cum poate fi susținută în aceste condiții contradictorii integritatea matricei stilistice a neamului? Abordând astfel problema, I. Druță, pare-se, i-a găsit, ca și în cazul precedent asemănător, răspunsul – prin sporirea forței integratoare a cuvântului. „Cuvântul, constată el în romanul *Povara bunătații noastre*, oricât de plat, oricât de banal ar fi, este, în fond o minune purtând în sine pecetea unui suflet care contribuie și el cum poate la acel schimb de energii și informații ce se numește matca spirituală a unui neam”. Pentru a contribui la împlinirea acestei matrice spirituale a neamului I. Druță găsește și folosește din plin diverse surse: cuvinte-lianți, modalități ale muzicii și ale picturii, ridicarea transfigurării până la atingerea densității mitului, dublete caracterologice, transsubstanțierea lirismului până la atingerea poeticului și a.

Spre deosebire de dramele timpului, care, ela-

borate în temei sub formă de cronici, respectau fidel succesivitatea în timp și spațiu a evenimentelor, I.Druță folosește în *Casa mare* un procedeu care îi permite să stabilească rânduiala apropiată de mit a pământului, adică de matricea spirituală, de care se conduce în acțiunile sale Vasiluța în cele mai variate și mai îndepărtate de subiect momente. E vorba de cunoscutul procedeu al scrisorii lui Andrei pe care Petre îi tot amintește că i-ar fi dat citire. Adunată integral din fragmentele ei și citită în afara contextului, ea apare privată de multe sensuri. În context, în conexiune cu trăirile caracterelor literare, fragmentele respiră cu întregul, leagă spații diverse, înlănțuie timpuri îndepărtate, adună sensuri dispartate, coagulează părți aparent autonome și le face să se reverse în albia ideii generale.

O funcție asemănătoare în *Casa mare* are și liantul muzical cu numele de Perinița.

În *Doina*, liantul muzical și cel pictural mișcă drama în comun și au în fond aceeași funcție integratoare. Se știe că Ion Druță își conturează, în locul regizorului, singur decorurile. Și aceasta pentru că procedeu pictural nu e un decor în sens tradițional al cuvântului, ci un element consubstanțial dramei cu largi posibilități de potențare a materialului de viață. Îngână gingaș în curtea lui Tudor Mocanu doina, cad grațios petalele de măr și de vișin, călătoresc imaginar pe undele melodiei personajele dramei. Dar, la un moment dat, se înfioară de ceva doina, se grăbesc undeva fulgii și, alarmat, cititorul nu mai înțelege: cad florile sau ninge aievea.

Larma e plină de sens. Cititorul e invitat în subtextul operei, unde își dă seama că ninsoarea, care se revarsă din melodia Doinei, fie de petale de flori, fie cu fulgi de nea se răsfrânge asupra dramei în întregime, cade chiar în sufletul omului. Dacă sufletul va fi troienit de petalele gingașe ale florilor, el va aparține matricei spirituale. Dar dacă se va întâmpla că peste el va ninge aievea cu teoriile totalitarismului – va rezista el frigului spiritual?

Pe lianții muzicali și picturali se sprijină întreaga construcție a dramei. Nu întâmplător, inițial drama *Doina* se numea *Semănătorii de zăpadă*, după cum nu e întâmplător nici faptul că la remarcă autorului că „... tot ninge cu flori de măr, cu flori de vișin. Fulgi albi și moi se aștern pe pământ, pe masă, pe haină, pe creștetul omului”, Tudor Mocanu răspunde cu replica-i tăioasă și semnificativă: „Închideți, bre, odată rabla ceea, că-s sătul de atâta cântec, sătul de atâta zăpadă”.

Când se vede în situația să caute noi posibilități de comasare a elementelor conflictului dramaturgiei sale – acelea caracterizate de noi ca fiind opoziția

dintre matricea stilistică a neamului și conștiința demolatoare a sistemului totalitar – I. Druță exploatează cu o deosebită abilitate cuplurile caracterologice: rânduiala pământului – Vasiluța (*Casa mare*), *Doina*, simbol al etosului – Tudor Mocanu (*Doina*), mătușa Ruța – președintele de colhoz Pavel Rusu (*Păsările tinereții noastre*), Horia care vine să afirme suflul, împropățător al istoriei – Baltă, „omul statului, omul puterii”, care îl încalcă în mod flagrant (dramatizarea *Horia*), Călin Ababii, „rămas cu munca în colhoz”, dar păstrând intactă etica de veacuri – Gruia, urcând până în vârful scării sociale, „ajuns om de vază cu posturi importante în cadrul guvernului” dar pierzând semnificația matricei stilistice a neamului (*Frumos și sfânt*), Țurcanu, directorul unei școli de elevi cu capacități mintale reduse, care luptă pentru o etică populară sănătoasă – membrii unei comisii care pun oamenii, în stilul teatrului absurdului, să distingă după un tablou ce reprezintă o mârțoaică un frumos cerb divin (*Cervus divinus*).

Compoziția schițează configurația concepției. Aceasta din urmă rezultă din sensurile confruntărilor manevrate de compoziție. Cu cât acestea sunt mai profund gândite, mai original concepute, mai bine lucrate, cu atât operele apar mai concise și mai șlefuite din punct de vedere artistic. Așa se face că dramaturgia druțiană devine un adevărat model de artă, ridicând lirismul până la rang de poetic, fapt care, după concisa apreciere a lui M. Cimpoi, „atenuează fragmentarismul” și „recuperează precaritatea motivărilor psihologice” (Mihai Cimpoi. *Disocieri*. -Chișinău, 1969, p.87), știe să țină întreaga construcție dramatică pe o unică respirație.

Care e motivul că, așa cum zicea W. Shakespeare, s-a rupt al timpurilor legământ? La această întrebare par să răspundă personajul Horia din dramatizarea omonimă, Mihai Gruia și Călin Ababii din *Frumos și sfânt*, mecanizatorul Talpă, pietrarul Ghiță și Țurcanu, directorul unei școli de elevi cu capacități mintale reduse, din *Cervus divinus*. Răspunsurile rezidă în încălcarea principiului istorismului, susține Horia din prima piesă, în dilema înaintării pe scara socială respectând regulile matricei stilistice a neamului sau urcarea până în vârful pe aceeași scară, dar ținând cont întocmai de legitățile doctrinei comuniste, răspund personajele celei de a doua, în îndeplinirea servilă a dogmelor sistemului totalitar care pun omul, ca în teatrul absurdului, să identifice un minunat cerb divin în tabloul unei mârțoaice cu clopoței.

Sunt principii absolut juste interpretate de către Ion Druță încă în *Casa mare* la un nivel artistic demn de invidiat, dar, după cum vedem, și de urmat. Orice încercare de revedere și de restructurare

a lor în alt mod nu poate conduce la altceva decât la sensuri ambigue. Din păcate, de astfel de încercări nu a fost scutit nici I. Druță. Ajungând în lunga și dureroasă sa luptă cu apucăturile sistemului totalitar la concluzia că socialismul nu poate fi nici suportat, nici schimbat, I. Druță acceptă o idee de compromis – cea a unui socialism cu față umană – ce îl conduce la unele cedări de poziție.

Așa apare brigadierul Tudor Mocanu din *Doina* în raport cu președintele de colhoz Pavel Rusu din *Păsările tinereții noastre*, făcând ca operele, într-un fel, să se contrazică. Adaptându-se sistemului totalitar, brigadierul Tudor Mocanu din *Doina* devine, cum am spus, un parvenit sub aspect material, dar și un nenorocit în plan spiritual. Nu întâmplător, încă fiind tânăr, el deseori e trezit din somn de dureri aprige de inimă: „Iaca așa mă prinde prin somn un val de năbușeală, mă trezește, iar cum m-am trezit mi se face lănced, mi se face lehamite de toate. Și mă scol, ies din casă, vin sub cortul ista și tot stau până se luminează de ziuă... Inima”.

Președintele de colhoz Pavel Rusu din *Păsările tinereții noastre*, deși reprezentant al aceluiași sistem totalitar, dimpotrivă, e trezit noaptea de palpități de inimă izvorâte din preaplinul fericirii. „Am ușurat, zice el, cum am văzut de acum, însuși felul prin care plugarul își câștigă, de mii de ani, bucată lui de pâine, și poate de aceea deseori mă trezea în zori din somn acel fior dulce al sufletului căruia îi mai zicem *fericire*.” Aparent veritabilă, ideea ilustrează triumfalismul socialist al muncii care, în perspectiva timpului, s-a soldat cu un faliment total, opera rămânând astfel frustrată de realismul râvnit.

Așa apare același Pavel Rusu, de acum de unul singur, în *Păsările tinereții noastre*, când vine să substituie realismul obiectiv prin scheme motivaționale subiective, menite să justifice socialismul cu față umană. Aici el pune astfel de plăgi ca furtul, beția, minciuna, sustragerea de la muncă și lașitatea nu pe umerii sistemului totalitar, cum dicta situația obiectivă, ci pe voința subiectivă a unui om de la conducere de care, chipurile, depinde totul:

„*Pavel Rusu*:... da ia să-mi spui tu – cum pot eu pătrunde în sufletul omului atunci când sufletul cela suferă și, nedreptățit, părăsit de Dumnezeu și de lume, se molipsește de patima paharului? Cu ce să sting eu patima ceea?”

Ostașul: A trebuit să te gândești înainte de-a fi primit să fii starși peste noi.

Pavel Rusu: Da cine m-a pus, bre, starși, ce-o tot ții una și bună?

Ostașul: D-apoi, mladși litinant... în ziua când ne-am dus în recunoaștere...

Pavel Rusu: Și ce adică-o viață întreagă am să tot umblu eu starși?

Ostașul: O viață întreagă...”.

Risipa morală pe care o vede acest om îl interesează acum pe scriitor nu atât pentru că semnifică o abatere gravă de la matricea ființei umane, cât pentru că vine în contradicție cu idealurile care au însuflețit poporul în cel de al Doilea Război Mondial ce a salvat vremelnice socialismul. Trecutul în acest context temporal grandilocvent pare lipsit de semnificație. Pe fundalul satului înnoit casa mătușii Ruța care, împreună cu stăpâna, simbolizează valorile etice ale trecutului, apare oarecum stingheră: „Bietul omuleanul ceta de la gazetă, constată Andron, o jumătate de zi s-a chinuit ca să facă panorama satului fără să se vadă casa matală.” Acum interesează panorama ce are menirea să illustreze realizările socialismului, desigur, iluzorii.

Așa, în sfârșit, apare și Mihai Gruia din drama *Frumos și sfânt* în deliberările lui I. Druță privind societatea totalitaristă, pe care acum nu o mai acuză, ci o scuză, încercările lui de a promova ideea de trecere a responsabilității de tot ce se întâmplă de pe sistemul administrativ, ca organizator ai istoriei, pe om, ca subiect interpretator al ei, cu toate repercusiunile lor nefaste asupra coerenței concepției și a coeziunii compoziției. Protagonistii dramei – Mihai Gruia și Călin Ababii – s-au născut într-un sat care, după L. Blaga, întruchipează veșnicia. Viața însă îi postează la poluri diferite. Mihai Gruia înaintează pe scara administrativă. Urcând până în vârful ei, el, la fiecare treaptă, pierde câte ceva din ființa neamului, ajungând pe punctul de a degrada complet. Călin Ababii, dimpotrivă, rămâne la treapta de jos, păstrându-și astfel matricea ființei moștenită din străbuni. Discuțiile dintre ei, care au loc de fiecare dată când evoluția socialismului pune în pericol temeliele satului, ne readuc la vechiul procedeu compozițional de oglindire a prezentului în matricea lui stilistică.

Concluzia scriitorului însă, acum e alta, una mai mult decât naivă: poporul își poate educa conducătorul sau – mai larg – învățămintele matricei noastre stilistice pot șlefui într-atât socialismul, încât să-i redea o față umană. Gruia, sub influența lui Călin, a Mariei, a concetățenilor părăsește postul de membru al guvernului, ba chiar renunță și la perspectiva de a fi avansat la conducerea fostei Uniuni Sovietice, și revine la matricea spirituală a satului în care s-a născut. E aici ceva neverosimil.

Un socialism cariat de totalitarism, așa cum a fost el construit în fosta U.R.S.S., nu poate avea o față umană. Cineva a comparat totalitarismul cu un ou, căruia nu poți să-i dai altă formă fără să-l strici. Restructurarea socialismului, fără a-l distruge, pro-

pusă de M. Gorbaciov și împărtășită de I. Druță, nu a avut, cum se știe, sorti de izbândă. Destinul lui a putut fi doar destrămarea.

Concepțional, teza aceasta, certificată de istorie, nu mai necesită vreo confirmare suplimentară. Compozițional, demonstrarea ei ar constitui un nonsens: ce rost ar avea prezentarea unei schelării, oricât de perfectă ar părea, dacă ea sprijină un fals?

Evident rămâne altceva – ezitățile concepționale ale lui Ion Druță conduc la dezarticulări compoziționale în opera lui. Ilustrată, credem, convingător de întreaga creație druțiană, teza necesită, totuși, o precizare de rigoare: dincolo de orice condiționare obiectivă sau subiectivă a mesajului operei se impune și poziția scriitorului, care trebuie să fie una sinceră. Atâta timp cât Ion Druță a crezut, în mod cinstit, că societatea socialistă nu putea fi nici suportată, nici schimbată, căutările lui concepționale și compoziționale în socialismul cu fața umană apar totuși oarecum firești, chiar dacă, de la înălțimea zilei de azi, ele pot trezi unele îndoieli. Anume despre o atare constituire sinceră a gândurilor și a rândurilor amintea G. Ibrăileanu când vorbea despre compoziție ca despre „...o muncă sfântă”.

În condițiile în care însă socialismul sovietic de esență totalitaristă a demonstrat că nu mai poate avea – nici în imaginație! – față umană, perseverarea lui I. Druță în aceste idei, de acum depășite, ca și în cele ale moldovenismului primitiv și ale creștinismului ajustat la modelul rusesc (M. Cimpoi), devine un act creativ lipsit de sinceritate cu implicații sinuoase în arhitectonica operelor. În astfel de condiții, rămânând pe pozițiile unei atitudini binevoitoare și constructive, critica nu poate face altceva decât să-i amintească scriitorului spusele aceluiași G. Ibrăileanu că aceste opere au „... alt fel de „compoziție”, o compoziție care nu are nimic sfânt...” (Garabet Ibrăileanu. *Studii literare*. -București, 1962, p.90).

Spusele marelui critic referitoare la compoziția operei literare și, evident, la concepția ei ar trebui să constituie pentru Ion Druță un prilej de profunde meditații. Să sperăm că acestea nu vor întârzia.

Acum, să revenim la ideea de la care am început acest articol – la starea dramaturgiei de la mijlocul secolului XX și la rolul lui Ion Druță în destinul ei.

Folosind cu pricepere totală și cu dăruire pleneră modalitățile cehoviene de renovare a dramei – în primul rând, cele ce țin de lirism – Ion Druță a mers, în *Casa mare* și în toate celelalte piese care, după cum am văzut, au coborât din această dramă, atât de departe încât s-a văzut neînțeleș de către reprezentanții prea credincioși sau chiar servili ai dramei de până la 1952. Iar de acești retrograzi, care nu cedau nimic din pozițiile lor, trebuie să recunoaștem, erau

marea majoritate. Din cauza acestora, drama *Casa mare* nu a avut acces în niciun teatru din Moldova mai mult de cinci ani.

În tot acest răstimp, piesa a avut o influență minimă asupra întregii dramaturgii din spațiul basarabean. Or, în condiții normale, impactul ei urma să fie unul decisiv. Gheorg Wilhelm Friedrich Hegel spunea că dramaturgia e „...o îmbinare conciliatoare a principiului epic și liric al artei” (Gheorg Wilhelm Friedrich Hegel. *Prelegeri de estetică*. -București, 1966, p. 558). Iar Ion Druță, prin liricizare, a știut în *Casa mare* să ajungă pentru prima dată la un echilibru sănătos al principiilor epic și liric.

Nu a avut un destin mai fericit la apreciere drama nici în critica de la Moscova. După lectura piesei *Casa mare* cercetătorul I. Vinogradov, de exemplu, se întreba, neînțelegând nimic din ea în afară de decalajul de vârstă dintre Vasiluța și Păvălache: „Ce anume în raporturile dintre personaje, în caracterelor lor a făcut ca diferența anilor să devină într-adevăr o piedică de neînving?” („Novii mir”, 1960, nr.11, p.259). Un alt critic, Iu. Zubkov, se arăta și mai nedumerit: „Indiscutabil! Semnificația socială și morală a unei opere niciodată nu poate fi exprimată și epuizată numai de către fabulă. Totuși, ce se ascunde după fabula *Casei mari*?” („Sovietskaia cultura”, 1961, 18 aprilie). Întrebările și nedumeririle vădesc o lipsă totală de pătrundere în sufletul omului, caracteristică, așa cum a specificat ziarul „Pravda”, dramaturgiei de până la 1952.

Deși puține, aprecierile corecte totuși nu au lipsit. „Cuvintele „natura artistică a operei”, raportate la *Casa mare*, scria criticul moscovit N. Krâмова, capătă un sens direct și concret. Această dramă are natura ei, armonia ei firească, aida unei plante la care totul – și frunzele, și rădăcinile, și mlădițele se supun unei legități unice. (De aceea și denumirea e imposibil s-o schimbi – e ca o floare pe ram: *Casa mare*...)”

Dacă teatrul a avut norocul să aibă în repertoriu o asemenea operă dramatică, apoi sarcina lui, în pofida tradiției înrădăcinate de a modifica, se reduce la ceea ce e mai simplu (ori poate mai complicat): să înțeleagă totul, să nu retușeze nimic, s-o păstreze întocmai” („Literaturnaia gazeta”, 1961, 18 martie).

Piesa lui Ion Druță a fost recunoscută ca o dramă-model pentru teatrele ce urmau să se restructureze pentru a depăși declinul despre care scria ziarul „Pravda” din 1952.

Casa mare s-a văzut în foarte scurt timp pusă în scenă în peste 100 de teatre din Uniunea Sovietică și din alte țări ale lumii. A fost o perioadă când la Moscova dramele lui Ion Druță erau jucate concomitent în 5-6 teatre. Un atare succes nu a cunoscut nici un dramaturg rus din toate timpurile! L-a cunoscut românul moldovean Ion Druță, care a știut într-un moment de grea criză, cum a fost cel semnalat în 1952 de ziarul moscovit „Pravda”, să reanimeze genul dramatic. E un moment de-o semnificație artistică incontestabilă despre care încă urmează să se scrie.



Tudor Zbârnea. *Ritual*, u/p, 800 × 000 mm, 2011