FORME ALE TEATRALITĂȚII ÎN PROZA LUI ION DRUȚĂ

Doctor în filologie, conferențiar universitar **Ana GHILAȘ**
Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM

FORMS OF THEATRICALITY IN ION DRUTA'S PROSE

Summary. Ion Druta's artistic discourse is characterized by the interference of the epic with the lyrical, dramatic and other forms of artistic communication. A feature of his artistic vision is theatricality as a way of valuing social reality and cultural phenomena and which involves the relationship between play and theatricalization. The article analyses the forms and structures of theatricality in I. Druta's prose, having as reference the two narrative modalities of the discourse - narration and representation. The role of dialogue, gestuality, landscape, the type of psychologism etc. are revealed in this context.

Keywords: I. Druta, prose, drama, theatricality, dialogue, stage directions, interference of arts.

Rezumat. Discursul artistic al lui Ion Druță se caracterizează prin interferența epicului cu liricul, a dramaticului cu alte forme de comunicare artistică. O trăsătură a viziunii sale artistice este teatralitatea ca mod de valorizare a realității sociale și a fenomenelor culturale și care implică relația dintre joc și teatralizare. În articol sunt analizate formele și structurile teatralității în proza lui I. Druță, având drept reper cele două modalități narative ale discursului – relatarea și reprezentarea, fiind relevat, în acest context, rolul dialogului, al gestualității, al peisajului, al tipului de psihologism ș.a.

Cuvinte-cheie: I. Druță, proză, dramaturgie, teatralitate, dialog, didascalii, interferența artelor.

Imaginarul artistic al lui Ion Druță se caracterizează prin interferența mai multor tipuri de discursuri: narativ, dramatic, liric, publicistic, religios, fapt ce creează posibilitatea valorificării textului din diverse perspective, inclusiv din cea a relației epic – dramatic, în special a teatralității. Dramatizarea narațiunii prin intermediul dialogului, al suspansului, gestului, detaliului artistic sau al peisajului constituie doar câteva particularități ale modalității teatrale de exprimare artistică a vieții în proza acestui autor. De la toposul lumii ca teatru la spectacolul vieții – constante culturale ce țin de diegeză, în creația druțiană se configurează și o gândire teatrală a subiectului creator, relevând și accentuând estetic ceea ce N. Evreinov numea „instinct teatral" sau „simțul teatralității" [1], care în discursul artistic se realizează printr-o anume structură a înlănțuirii faptelor, a dramatismului situațiilor, a tipologiei personajelor, a relației eu – celălalt ș.a.

Teatralitatea ca mod de apreciere, de valorizare a realității sociale și a fenomenelor culturale implică relația dintre joc și teatralizare. Ludicul presupune o acțiune liberă, dezinteresată sau interesată, incluzând în acest proces subiectul și obiectul jocului, aspect ce relevă în fapt esența multor fenomene ale vieții. Cealaltă noțiune, teatralizarea, se referă la o acțiune regizată (de societate, de artist etc.) și, respectiv, prezența unui actant (actorul) – cel care joacă și a spectatorului – cel pentru care se joacă (gr. „theatron – theao" – „a vedea, a asista"). La confluența acestor două acțiuni sau modalități de manifestare și de relaționare a omului cu Celălalt – jocul și teatralizarea – se află teatralitatea.

Concept amplu și polivalent, teatralitatea constituie, la etapa actuală, obiectul de cercetare al mai multor științe: antropologia, teatrologia, semiotica, sociologia, filosofia, psihologia, filologia. În sens larg, noțiunea desemnează prezența modalităților de expresie specifice teatrului fie într-un spectacol, fie într-un text literar, fie într-un mediu social etc. ori, după Anne Ubersfeld, teatralitatea se manifestă atunci când „putem repera în schimburi vorbite prezența de jocuri de rol" [2]. Ca fenomen artistic, teatralitatea exprimă, în primul rând, viziunea autorului asupra lumii, iar textul său se caracterizează prin scenicitate – transmite ideea unei posibilități de înscenare, de lucru sau fapt reprezentat, arătat, un rol important revenindu-i privirii/perspectivei ca modalitate de structurare a textului. Teatralitatea delimitează aria literaturii artistice de cea a teatrului prin structura dialogală a discursului teatral, prin tehnicile de înlănțuire a replicilor (buclajul perfect, buclajul strâns, falsul buclaj, buclajul demolat etc.), prin formele specifice dialogului teatral (sticomitia, polilogul, falsul dialog etc.) și ale monologului (tirada, solilocviul, aparteul), prin didascalii și prin gestualitatea, mimica, tăcerea actantului. Multe dintre aceste trăsături specifice teatralității textului dramaturgic și spectacolului se manifestă în textul

BDD-A29261 © 2016 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:49 UTC)

literar narativ, precum dialogul și monologul, dar și prin intermediul descrierii (peisaj, tablou, interior, portret), prin detaliul artistic, figuri retorice sau prin psihologism ca o categorie estetică.

La analiza operei epice din perspectiva teatralității se impune deosebirea dintre *relatare* (nararea evenimentelor) și *reprezentare* (dialogul, punerea în scenă a evenimentelor prin intermediul personajelor) ca două modalități narative ale discursului, dar care la unii autori interferează în mod original, în funcție de propriul sistem de reprezentare (vizuală, auditivă sau kinestezică). Or, reprezentarea este treapta de trecere de la senzație la gând și relevă astfel tipul psihologic, viziunea artistului, refulările sau defulările lui etc.

În discursul narativ al lui Ion Druță toate aceste tipuri de reprezentare, de cele mai multe ori, formează imagini complexe ca viziune, stare, idee, contribuind astfel și la diversificarea formelor teatralității în structura demersului artistic. O demonstrează și descrierea lirico-meditativă, dramatică, cu funcții artistice ample în proza și în dramaturgia autorului, în special în didascalii și mai puțin în dialogul personajelor [3]. În același timp, chiar daca naratorul din proza sa pare a fi omniscient și omniprezent, rolul lui se obiectivează, de multe ori însă el se contopește cu personajul, vorbește în numele lui.

Cu alte cuvinte, în termenii lui G. Genette, tipul autodiegetic de narațiune se îmbină cu cel mimetic, iar toate aceste particularități discursive, transpuse într-un text dramatic, ar constitui discursul didascalic sau textul secundar, după R. Ingarden. Având în vedere că formele teatralității din textul dramatic – didascalii, dialogul, monologul personajelor, gestualitatea – sunt susținute în discursul teatral de jocul actorului, „omul viu trăind în alteritate", de limbajul corporal al actantului, dar și de un spațiu de joc, de cadrul plastic, în textul epic acestea interferează și formează un tot integru în limbajul specific convențiilor discursului narativ. În același timp, ele accentuează caracterul dublu al unei asemenea comunicări: literaritatea și teatralitatea/ privirea cinematografică, relatarea și reprezentarea.

La etapa actuală, teatralitatea, ca o categorie estetică, este abordată din perspectiva structurii și a funcțiilor ei în discursul dramaturgic, în cel teatral, dar și în cel narativ sau chiar liric. Cercetătoarea V. Fedorenco, de exemplu, a interpretat textul dramatic al lui I. Druță din perspectiva teatralizării realității de către personaje [4], iar viziunea cinematografică a aceluiași autor constituie obiectul de studiu al Anei-Maria Plămădeală într-un articol vizând filmul *Ultima lună de toamnă*, scenariul aparținând scriitorului [5]. Ambele cercetătoare evidențiază relația dramatic–epic–liric, psihologic, spiritual–etnic în viziunea teatrală și cinematografică a lui I. Druță. În discursul narativ al acestui autor teatralitatea, de asemenea, se manifestă prin interferența dintre epic, dramatic, liric, cum am menționat anterior, ca și prin varietatea și structura dialogului, alteori și prin oralitatea narării, toate reliefând o anumită artă a reprezentării, dar și arta comunicării a subiectului creator.

De cele mai multe ori, discursul narativ al lui I. Druță se constituie din scene, tablouri, secvențe evenimențiale, prezența naratorului ca organizator al textului și, totodată, ca intermediar între personaj și receptor sau chiar ca „umbra", dublul personajului. De aici și anumite invariabile ale teatralității în acest tip de discurs: în paralel cu scena, tabloul, mai semnalăm varietatea dialogului, monologul – mai mult în forma stilului indirect liber, corul (în ipostaza populară „gura satului"), personajul ca expresie a unei tipologii psihologico-morale, spirituale, sociale ș.a. La transformarea prozei lui Druță în discurs teatral un rol important îi revine și psihologismului, ca o categorie estetică.

Sorgintea folclorică a viziunii autorului, exprimată printr-un stil oral al narării, prin intertextualitate de tip folcloric sau prin tipologii ale personajelor, a condus la crearea unor scene pline de viață și de autenticitate în imaginarul său artistic. Personajele construiesc în jurul lor un spațiu al umorului, al vivacității spiritului popular, cum e badea Cireș din nuvela *Bătrânețe, haine grele*, descris mai mult de narator și de gesturile personajului, relatate și reprezentate. Autorul demonstrează că omul este o individualitate și o personalitate complexă nu doar în forme de expresie epică amplă, cum este romanul, ci și în nuvelă, în care naratorul, cum se știe, surprinde esența unei individualități printr-un moment din viața acestuia. La realizarea artistică a unei asemenea idei participă masca, un indice al teatralității.

Personajul principal din nuvela sus-numită e prezentat prin stările lui de spirit autentice, fiecare cu masca ei: badea Cireș glumețul, badea Cireș vierul, badea Cireș, cap de familie. Stilul oral al narării, caracterizarea realizată de narator prin îmbinarea descrierii cu elementul liric, prin simbol și metaforă schițează portretul unui om ajuns la bătrânețe, plin de voie bună, oricând „cu gluma pe buze", dar care nu poate scăpa totuși de moarte. Deși naratorul este unul omniscient și omniprezent, cele expuse de el nu s-ar preta în totalitate textului secundar (didascaliilor) din discursul dramatic. Detaliul artistic, gestul, comparația, umorul creează imaginea unui actor care își joacă bine rolul în orice circumstanțe ale vieții: și atunci când se întâmplă să vină băut acasă, și când stă la vorbă cu sătenii, și când se simte tânăr la vederea tinerei vecine. Badea Cireș, stăpânul casei, „Cum numai pășește pragul, de-

BDD-A29261 © 2016 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:49 UTC)

vine vajnic, de parcă numai ce a semnat o lege nouă. Dacă totuşi e nevoit să scoată o vorbă, o spune rar şi încet, de parcă n-ar sta el de vorbă cu mătuşa lui, ci o epocă i-ar vorbi unei clipe. (…) Şi când simte că mătuşa şi-a descărcat inima, dar se grozăveşte, fiindcă nu se poate opri, o întreabă trăgând pălăria pe ochi: - Fa Ilincă! Şi adică, ce interes ai avea tu să mă scoţi din fire?"

De altfel, în clipe de felul acesta, Cireş-glumeţul se vâră destul de des peste Cireş, capul de familie [6]. Am asistat la o scenă în care fiecare gest, vorbă, suspansul, comparaţia hiperbolizată şi sugestia psihologică, expusă metonimic de narator în ultima frază, prezintă o caracteristică a personajului într-o formă teatralizată. Aici palpită parcă orice clipă, fiecare acţiune e încetinită, gestul, tăcerea unuia şi vorba continuă a celuilalt participant la (un posibil) dialog, cu remarca ce se cere a fi în didascalii „mătuşa şi-a descărcat inima, dar se grozăveşte, fiindcă nu se poate opri" creează, de fapt, imaginea vizuală, auditivă, caracterologică a personajului. Iar stările de spirit ale actantului sunt surprinse prin jocul celor două măşti, Cireş glumeţul şi Cireş, cap de familie.

Masca devine un atribut al manifestării teatralităţii şi în alte texte druţiene, ea comportă semnificaţii sociale ori psihologice, relevând însă un aspect esenţial – dorinţa şi necesitatea de a relaţiona cu altul, cu celălalt – sinele, supraeul – în tendinţa omului de a se cunoaşte, de a fi el însuşi, dar şi de a fi înţeles de cei din jur. Astfel îi recunoaştem pe moş Mihail – gospodarul casei şi omul de creaţie (*Sania*), pe Mircea Moraru, ţăranul şi brigadierul, omul puterii (*Povara bunătăţii noastre*), Potiomkin, omul, feldmareşalul dornic de noi cuceriri teritoriale şi amantul (*Biserica albă*) ş.a. Fiecare caz este unul aparte, măştile traduc disimularea, dar şi dorinţa omului de a fi el însuşi, chiar dacă îi reuşeşte sau nu; de fapt, este ceea ce C. G. Jung numeşte „umbra" şi „persona" ca arhetipuri. Asemenea aspect al teatralităţii conduce spre un conflict interior, psihologic, spiritual în creaţia lui Ion Druţă şi, evident, spre o anume tipologie a personajului.

În crearea spectacularului, a atmosferei, la caracterizarea personajelor, în discursul druţian un rol important îi revine naturii ca mod de existenţă a omului în lume. În textul epic ea contribuie la structurarea incipitului, ceea ce în plan teatral ar echivala cu „deschiderea" acţiunii scenice; totodată, natura realizează trecerea de la o scenă sau de la un subiect la altul, face posibilă trecerea de la o idee la alta, se armonizează cu stări de suflet ale naratorului (în didascalii – ale auctorului) şi ale personajelor. Amintim spectacolul ninsorii din incipitul romanului *Povara bunătăţii noastre*, un peisaj liric, în care domină albul imaculat ca temelie şi esenţă a luminii şi a curăţeniei sufleteşti a omului şi care prezintă astfel spaţiul desfăşurării acţiunii. Tot natura e cea care deschide şi închide părţi, capitole în acest roman, având funcţie premonitivă, de creare a atmosferei şi de sinteză ori legătură, trecere la celălalt capitol, funcţionalităţi care în textul dramatic se regăsesc, în special, în didascalii ca forme ale teatralităţii [7].

Se poate vorbi şi de o poetică a psihologismului la crearea teatralităţii în discursul narativ al lui Ion Druţă. Gestul, mimica, tăcerea (numită de narator sau sugerată prin suspans), detaliul artistic, peisajul devin elemente ce transmit ori sugerează stări, emoţii ale personajelor, cu precizarea că primele trei sunt mărci ale teatralităţii în discursul dramatic şi în cel teatral.

Vom exemplifica aceste aspecte, manifestate în sinteza lor de creare a teatralităţii în nuvela *Malul de piatră*. Incipitul prefigurează aici atmosfera acţiunii, constituind, totodată, în planul textului dramatic, didascalia: „S-a întors noaptea, pe la trei. A încercat uşurel să deschidă uşa, dar era încuiată. A venit la fereastră. A bătut de câteva ori, dar nu i s-a răspuns. A mai aşteptat o vreme, după care a rostit cu glas de copil obijduit: Tată!"[8]. Enunţurile scurte, verbele ce traduc în plan teatral gesturile actantului, conjuncţia adversativă „dar", ce răstoarnă cele afirmate sau, în cazul dat, cele dorite, sugerează un dramatism ce se amplifică în continuare prin conotaţia cuvintelor ce prefigurează o răsturnare de situaţie, un conflict: „Era ceva *straniu*… De patru ani, de când a început a veni în *ospeţie* la părinţi, niciodată *n-a bătut să i se deschidă*. Ichim o aştepta totdeauna. Ichim avea un somn fugar, iepuresc. Ichim o cunoştea după felul cum deschide portiţa..." Prin mijlocirea repetiţiei anaforice, receptorul intuieşte şi relaţia specială dintre tată şi fiică, care era mândria lui, dar şi o posibilă „răceală", opunere dintre ei. Din nararea acţiunii şi din descrieri se prefigurează, din punct de vedere al teatralităţii, borne didascalice, cu rolul lor de a aduce mai multă informaţie privind locul, spaţiul, timpul desfăşurării acţiunii, stările personajului.

În nuvelă se manifestă pregnant tipul de reprezentare kinestezică şi cea vizuală a autorului, astfel încât psihologismul domină printre modalităţile de caracterizare a personajului şi de susţinere a acţiunii interioare, a mişcării stărilor, trăirilor, sentimentelor. Tatăl, Ichim, aproape că nu vorbeşte pe tot parcursul acţiunii, dar el este totuşi protagonistul. Elemente de portret fizic ale acestuia se regăsesc pe parcursul dezvoltării acţiunii, construind prin gest, mişcare, tăcere şi atitudine a naratorului imaginea unui om harnic, hotărât în acţiuni, dar şi neputincios în faţa „trădării" de către fiica cea mai dragă a lui. Urmărim, de fapt, printre scena gălăgioasă şi apoi tot mai liniştită a spectatorilor veniţi să vadă ce se întâmplă în familia şi în curtea lui Ichim, o altă scena – cea principală – tăce-

BDD-A29261 © 2016 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:49 UTC)

rea și chinurile moral-psihologice ale tatălui. „A fumat tăcut țigară după țigară, până a răsărit soarele. A însemnat locul unde a răsărit, a despicat cu privirea cerul în două, socotind în mintea lui drumul pe care urma să-l facă soarele în ziua ceea, și-a măsurat grijile pe care le avea cu calea asta lungă a soarelui, pe urmă, strivind cu călcâiul ultimul muc de țigară, și-a plecat fruntea și a rămas nemișcat". Este o scenă tăcută, plină de dramatism, transfigurată artistic prin mijloacele specifice psihologismului (descrierea gesturilor, a mișcărilor personajului, ce sugerează stări, mișcarea gândului), care implică anumite caracteristici ale teatralității: actorul, corpul, gestualitatea, interpretarea.

Personajul când intră în acțiune (în scenă) se autocaracterizează prin tăcere ori prin zgomot, prin imagini vizuale, dinamice sau auditive. Fiica „a încercat ușurel să deschidă ușa (…), a bătut de câteva ori în geam..". Intrarea în acțiune a Ilenei, ruda lui Ichim, care venea să-și vadă neamurile „abia atunci când se abătea vreo nenorocire peste capul lor", e pregătită prin imagini auditive și dinamice: „Un glas vesel de femeie, ce părea că aduce în casa asta un car de pace și trei de bucurii, a strigat de la poartă: - Ce mai faci, vere Ichime?

Grasă și voinică, cu obraji proaspeți și rumeni, IIeana venea voinicește spre dânsul, hotărâtă să capete cu orice preț răspuns la întrebarea ei veche și banală – ce face omul, șezând pe o piatră".

Imaginea „zgomotoasă" și dinamică, plăsmuită prin modalități stilistice expresive („glas vesel", „a strigat"), elemente de portret „grasă și voinică, cu obraji proaspeți și rumeni", aliterația „**ven**ea **v**oi**n**iceș**t**e **spr**e **d**â**ns**ul, ho**t**ă**r**â**t**ă.." , impun/propun actorului un anumit tip de joc teatral în crearea tipologiei psihologice și a stării de spirit a personajului.

Starea de culpă a fiicei și trăirea/contopirea durerii ei cu cea a mamei este transfigurată artistic printr-o imagine cinematografică, încetinită, a intrării în scenă a fiicei și a mamei, care aici sunt prezentate de narator ca o singură ființă: „Frumoasă și sprintenă, într-o bluză ungurească de lână subțire, ea pășea ușurel în pantofi cu tocuri înalte, iar în urma ei venea, ca o umbră, lelea Anica – venea amărâtă, venea fericită, venea îngrijorată, cum nu se mai poate. Ochii ei căprui rugau lumea din jur să fie cât mai îngăduitoare cu domnișoara asta frumoasă, că nu de alta, da îi e fiică. E singurul dintre copii ce seamănă grozav cu mamă-sa …". Teatralitatea acestei scene este susținută de vestimentația și mersul fetei, care implică, presupun, finețea (bluza „de lână subțire"), tinerețea, frumusețea, dar și sentimentul vinei față de întreaga familie pentru nereușita ei. Iar privirea personajului, „decodificată" de narator prin explicații (o modalitate a creării psihologismului în textul epic), în textul dramatic sau, mai degrabă în film, are un teren amplu de expresie și, în funcție de talentul regizorului și al actorului, ar necesita și un anume timp, accentuând dramatismul momentului, polifonia sentimentelor, a stărilor.

Stilul oral al expunerii și prezența naratorului (în diferite ipostaze) în textul epic druțian se traduce într-o formă a teatralității numită *ad spectatorem*, o convenție scripturală ce constă în adresarea directă a personajului către spectatori (câteva cuvinte sau fraze, ori poate constitui o întrerupere mai lungă a acțiunii). În proza lui I. Druță asemenea forme ale teatralității ce subliniază caracterul convențional al discursului artistic sunt cuvântul autorului/naratorului, cu diverse funcții: comunicativă, moralizatoare, cognitivă ș.a. În romanul *Biserica albă*, de exemplu, naratorul, într-un stil cronicăresc, accentuează prin inversie și interogație retorică esența celor expuse, invitând receptorul la dialog și meditație: „Ci întrebatu-te-ai vreodată, cititorule, de ce sărbătoarea nașterii Mântuitorului vine odată cu primii fulgi și noi o sărbătorim în pragul marilor friguri, când totul zace zgribulit, înțepenit? Gânditu-te-ai de ce oare Atotputernicul, dintre atâtea zile senine și calde ale anului, a ales-o pe cea posomorâtă, pentru venirea unicului Său fiu pe pământ? Miratu-te-ai pentru ce vestirea unei asemenea mari minuni, precum e nașterea Domnului, a fost lăsată pe sama copiilor? Dar las că judecata sănătoasă a plugarilor s-a dovedit a fi și de astă dată plină cu har, căci e greu de găsit pe lume ceva mai mișcător, mai curat, mai înălțător decât cântarea copiilor" Inversia cu care încep frazele, ca și sensul lexical al verbelor („întrebatu-te-ai", „gânditu-te-ai", „miratu-te-ai") presupun în jocul actorului o anumită melodie a tonului, un stil expresiv reflexiv și liric, totodată, dar și întrebări, răspunsuri pentru sine ale spectatorului. Alteori, cum e în romanul „Clopotnița", dialogul personajelor este structurat astfel încât discursul despre relația istorie - moralitate al lui Horia, de exemplu, are și valoare de caracterizare a personajului, dar și funcție ad spectatorem[9].

Constatăm, astfel, că relatarea (nararea evenimentelor) și reprezentarea (dialogul, punerea în scenă a evenimentelor prin intermediul personajelor) interferează în mod original în discursul narativ al lui Ion Druță, fapt ce relevă, în special, reprezentarea vizuală a individualității creatoare. Scenicitatea și spectaculozitatea, formele teatralității specifice viziunii sale artistice (gestualitate, tăcere, masca, ad spectatorem ș.a.) se manifestă prin modul original de structurare a textului, în principal prin arta plăsmuirii incipitului și a dialogului, prin polivalența peisajului sau prin forma indirectă (exterioară) a psihologismului ca modalitate de transfigurare a realității.

BDD-A29261 © 2016 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:49 UTC)

BIBLIOGRAFIE

1. Евреинов Н.Н. Демон театральности. Москва, С. Петербург: Летний сад. 2002.

2. Ubersfeld Anne. Termeni cheie ai analizei teatrului. Traducere de Georgeta Loghin. Iaşi: Editura Institutului European, 1999, p. 89.

3. Ghilaş Ana. Funcţionalitatea didascaliilor în discursul dramatic al lui I. Druţă. În: Akademos. 2013, nr. 3, p. 133-136.

4. Fedorenco Victoria. Problema teatralităţii în dramaturgia lui Ion Druţă. În: Opera lui Ion Druţă: univers artistic, spiritual, filozofic. În două volume. Vol. 1. Chişinău: CEP USM, 2004, p. 282-293.

5. Plămădeală Ana-Maria. Opera lui Ion Druţă: ipostaza cinematografică. În: Opera lui Ion Druţă: univers artistic, spiritual, filozofic. În două volume. Vol. 1. Chişinău: CEP USM, 2004, p. 298-306.

6. Druţă Ion. Scrieri. În patru volume. Vol. 1. Chişinău: Literatura artistică, 1986, p. 283 - 284.

7. Ghilaş Ana. „Pictura verbală" – mod de comunicare în discursul dramatic. În: Arta. Seria Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema. Serie nouă. Volumul XXIII, nr. 4. AŞM, Institutul Patrimoniului Cultural. Chişinău, 2014, p. 111-116;

8. Druţă Ion. Scrieri. În patru volume. Vol. 1. Chişinău: Literatura artistică, 1986, p. 205.

9. Druţă Ion. Scrieri. În patru volume. Vol. 3. Chişinău: Literatura artistică, 1987, p. 99.



Mihail Grecu. *Toamnă aurie,* partea dreaptă a tripticului *Anotimpurile.*1984, pânză, tempera, 120 × 120 cm

BDD-A29261 © 2016 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:49 UTC)