

NICOLAE BILEȚCHI

Institutul de Filologie
(Chișinău)DEBUTUL LUI ION DRUȚĂ ȘI IMPACTUL
SĂU ASUPRA LITERATURII

Abstract

The study *Ion Druta's Debut and His Impact upon Literature comes* with a new opinion regarding the works of the Moldovan writer and playwright. Being analyzed as works produced by a writer of concept, his prose and plays reveal original features, new perspectives and implications on literature. They are: the evolution of the narrative epic into a novel epic, the characters-doublets, turning of the lyrical into poetic as a way to keep the narration on a single breath. At the same time, the researcher provides judicial observations when these searches, in fact fruitful, are pushed to extremes.

Clară, la prima vedere, noțiunea de debut, ca „începutul cuiva... într-o profesiune, într-o activitate (artistică, literară etc.” (*Dex*), raportată la titlul acestui articol, necesită totuși unele precizări de rigoare: avem dreptul să numim debut orice început, fiecă încercare publicată prima dată sau, pentru aceasta, mai e nevoie de niște delimitări suplimentare?; ține această noțiune doar de începutul activității literare sau poate îngloba în sine și o perioadă ceva mai întinsă, când scriitorul își acumulează toate detaliile din care poate fi asamblată mai apoi o operă artistică veritabilă?

Dacă ținem cont de afirmația cunoscutei române „Că nu e om să nu fi scris o poezie” și de celebra declarație a lui V. Alecsandri că „românul e născut poet”, apoi termenul debut capătă o amploare aproape de necuprins și ne pune în încurcătură când încercăm să-l folosim cu precizie la modul concret. Aceasta mai ales azi, în condițiile presei așa-zise libere, când toate efemeridele, încercându-și puterile în poezie, se consideră poeți, și când toți condeierii, antrenându-și pana în narațiuni epice, se cred prozatori. Ce e drept, derivatul noțiunii – *debutant* –, ca „persoană care se găsește la începutul unei *carriere* (artistice)” (*Dex*), subl. noastră – *N.B.*) vine cu o precizare importantă în sensul că, raportată la întreaga activitate a scriitorului, adică vizând în final un artist al cuvântului într-adevăr format, ea se îngustează considerabil, căpătând pe această cale contururi concrete. Anume în sensul de început corelat în imaginație cu întreaga creație a scriitorului, când acesta s-a regăsit, noțiunea de debut va fi aplicată la analiza operei lui Ion Druță.

Referitor la durata debutului, problema e mai discutabilă, dar, fixată în perimetrele ei naturale, – și mai productivă. Sunt scriitorii care, de la debut, intră în categoria de consacrați. Unii dintre ei, pentru a fi receptați în mod normal, au chiar nevoie de anumite invenții care ar camufla impresia de afirmare mult prea incredibilă a debutului. E cunoscutul caz al lui G. Coșbuc, privind plagiatul, despre care vorbește C. Dobrogeanu-Gherea în articolul *Poetul țărănimii*. Dar sunt și scriitorii care, de la începutul debutului și până la capătul lui, trec un drum anevoios de acumulare

a experienței, de sintetizare a valorilor și de constituire a unei opere cu trăsături personale bine definite. Printre aceștia e și Ion Druță.

Despre el știm că își încearcă pana de prin anul 1950, că debutul editorial ține de anul 1953, când a publicat prima carte de nuvele *La noi în sat*, care ne dă toate temeiurile să deducem că debutul particular s-a realizat pe parcursul pregătirii cărții, dar nu cunoaștem care ar fi fost cea primă piesă cu care scriitorul, îndrăznind să iasă în lume, ar fi putut afirma că a debutat.

Și chiar dacă am admite că aceasta e *Problema vieții*, scrisă în 1950, dar publicată de revista *Octombrie* în 1951, cum s-a afirmat, încă nu avem suficiente motive să-l credem pe Ion Druță scriitor nu de ocazie, ci de concepție, că anume ea, această lucrare, se cuvine considerată drept una de debut particular. Deci nu știm nici locul unde am putea înfige întâiul capăt al arcului voltaic al debutului, nici cel de al doilea capăt al aceluiași arc ce ar semnifica sfârșitul debutului, adică ne-ar spune că I. Druță a reușit, cum zicea metaforic filozoful german H. Keyserling, să străbată calea „de la sine la sine însuși”, cale care nu e rectilie, ci, conform propriei lui aprecieri, „...trece prin ocolul pământului” [1, p. 322] și necesită, cum preciza P. Valéry, ca creatorul să fie „înarmat până în dinți” [1, p. 329] cu toate atributele unei opere artistice veritabile, ce ține de un scriitor de concepție.

Așadar, debutul unui scriitor ocazional și cel al unui scriitor de concepție se deosebesc în mod radical. Care ar fi criteriile de stabilire a diferențelor și ce impact au ele asupra operei scriitorului? Să încercăm să ne dumerim.

* * *

Drept repere în căutările noastre la tema dată ne vor servi unele idei deosebit de constructive din lucrarea savantului rus N. K. Ghei *Искусство слова* [2] (*Arta cuvântului*), care reprezintă serioase investigații privind relația *cuvânt-imagie* și deschid largi posibilități de studiere a lucrării artistice până la momentul când creatorul ar putea spune că a realizat debutul, și din *Teoria literaturii* a cercetătorilor americani René Wellek și Austin Warren [3] care propun studiul intrinsec al literaturii prin viziunea: *cuvânt-imagie-metaforă, simbol-mit*, adică la nivelul când opera, încheind căutările de început, exprimă deja un stil al ei, care poartă pecetea vocii inconfundabile a autorului, ceea ce ne spune la sigur că scriitorul s-a regăsit pe sine. Să urmărim deci prin această prismă primele publicații ale lui Ion Druță încercând să stabilim care lucrare din această perioadă s-ar învrednici de titlul de debut particular, căci în privința celui editorial, pare-se, ne-am lămurit.

Primele nuvele druziene, apariția cărora coincide cu începutul anilor cincizeci, sunt de o construcție liniară. Mișcarea gândului în ele are loc de la cuvânt la cuvânt, de la fragment la fragment. Fiecare unitate compozițională nouă vine cu un spor de informație față de cele precedente, adunând pe acest traseu gândurile într-o concluzie care, doar cu aproximație, poate fi numită ideea lucrării.

Să luăm, spre exemplu, nuvela *Gospodăritul* (1951). Ea relatează despre destinul tragic al țaranului Nichifor Bejenaru și e construită după tipicul nuvelor timpului consacrate trecutului care nu putea fi altfel decât unul întunecat. Silit să gospodărească într-o societate nedrept întocmită, Nichifor schimbă, din cauza nevoilor, o pereche de boi pe o iapă albă, „... iar cu banii rămași și-a mai astupat din cele datorii...” Mica bucurie a astupării datoriilor îi trece însă în scârbă, când, ieșind la arat, iapa îi piere pe brazdă. Nenorocitul țaran „... și-a băgat capul în șleau, a prins oiștea la subțioară și a pornit să-și ducă sărăcia spre casă”.

„Roțile se mișcă încet, abia-abia, ca vai de dânsule. Băietanul vine în urma căruței cu mâinile înfipite în fundătoare și împinge, împinge întruna. Marea năpastă abătută peste casa lor l-a zgduit, l-a maturizat într-o singură zi, și acum nu mai era copil. Era și el un țăran – un mic țăran peste care, iată, s-a abătut o mare nenorocire”.

Energia estetică a acestei idei generale se adună, rectiliniu, din vigoarea cuvintelor, frazelor, fragmentelor, ele fiind, ca sens, aproape identice cu sine. Doar la joncțiunea lor vine un mic spor de sens care, până la urmă, conturează gândul final citat, aidoma moralei pregătite de elementele fabulei. Și totuși ideea din final conține ceva mai mult decât acea concluzie moralizatoare ce s-ar desprinde, ca în fabulă, din elementele nuvelei. Faptul se datorează tabloului pictural din final care reprezintă carul tras de tată și de fiu. El emană, ca și, să zicem, tabloul lui F. Reșetnikov *Din nou nota doi*, o gamă de gânduri și sentimente ce depășesc cu mult posibilitățile cuvintelor care l-au concretizat. Pe fundalul acestui tablou, titlul *Gospodăritul* apare oarecum șters, inexpressiv, departe de a exprima sugestiv conținutul lucrării. Nuvelei i-ar sta mai bine cu titlul *Un mic țăran peste care s-a abătut o mare nenorocire*.

În punctul de pornire al debutului I. Druță, cum se vede, încă nu are o idee clară privind concordanța dintre începutul și sfârșitul operei. Nu exprimă concis ideea nuvelei *Gospodăritul*, așa cum o cere logica lucrurilor, nici epigraful ei „Iapă albă-ți trebuia?” Ba dimpotrivă, sensul său primar persiflator vine în contradicție cu ideea pregătită de desfășurarea părților constituente ale nuvelei, idee ce reclamă compasiune.

Neconcordanța dintre conceptul propus și materializarea lui în ideea din final vorbește despre faptul că autorul era conștient de adevărul că opera literară trebuie să aibă o structură unitară, dar încă nu o putea realiza. Din acest motiv ideea din final este expusă, în principiu, ca o morală a unei fabule. Destinul personajului este supus derulării fabulei, posibilitățile subiectului fiind reduse la minimum.

Deficiențele numite sunt proprii și altor nuvele din perioada de început a scriitorului: *Problema vieții* (1950), *Furtuna*, *La fete*, *Sacul mătușii Irina* (1952), *Portița*, *Socoteală*, *Așteptare* (1953).

Privite în plan comparativ cu creația de după 1953 și 1955, ani, după cum vom vedea mai târziu, de cotitură radicală în creația lui I. Druță, ele se încadrează în contextul căutărilor generale ale literaturii timpului, care, în lipsa acțiunii tradițiilor, se dezvoltă, cum constată M. Cimpoi, „... pe cont propriu” [4, p. 153-154].

Dezvoltarea literaturii „pe cont propriu” înseamnă constituirea unor lucrări prozaice, adică a unor scrieri alcătuite conform relației de la cuvânt la cuvânt, fără subtilități simpatetice deosebite sau revelații subtextuale remarcabile. Calitatea întregii proze din anii cincizeci e, în acest sens, un exemplu ilustrativ, cu excepția totuși a unor opere ale lui I. Druță. E vorba, în primul rând, de lucrările bazate pe subiecte folclorice și de cele care, ca stil, se orientau spre oralitate. Unele dintre ele – *La fete*, *Sacul mătușii Irina*, *Socoteală*, *Bobocul* au la bază niște anecdote, altele – *Bădiceni*, *Portița*, *Necaz* imită situații și expresii populare. În ambele cazuri, autorul mizează pe niște modele constituite, îndelung prelucrate, bine șlefuite de către popor. Puse la baza nuvelor sau luate ca prototip de fabulație și expresie, aceste modele se prezentau în fața scriitorului ca un serios laborator de creație cu ușile deschise. Anecdota, zicerea populară strălucesc prin coerența părților întregului, prin orientarea lor spre un final neprevăzut, prin precizie și spirit eliptic. În drumul ei spre unitatea compozițională, atât de râvnită, nuvela avea stringentă nevoie, înainte de toate, de atare calități. Și Ion Druță, folosind intens aceste surse folclorice, nu putea să nu le asimileze, depășindu-și, astfel, propriile posibilități.

În contextul literar al anilor cincizeci, care se caracteriza printr-o percepere primitivă a timpului și spațiului, printr-o aranjare cronicărească a materialului de viață, printr-o expunere a lui liniară, căutările acestea ale lui I. Druță în sfera folclorului și a oralității erau deosebit de importante. Ele puteau constitui o lecție instructivă și pentru ceilalți prozatori ai timpului, dar aceștia, împinși de teoria așa-zisului realism socialist, care preconiza zugrăvirea, în teme, a noii realități încă „neșezate”, le neglijau în mod ostentativ.

Asimilând modalitățile folclorice, Druță, evident, devenea mai atractiv în expresii, mai inventiv în arhitecturile compoziționale, mai elocvent în aplicarea tehnicilor narative, dar încă nu și mai... Druță în materie de elaborare a unor modele poetice proprii, care ar fi dat de înțeles că în literatură debutează o individualitate creatoare capabilă să croiască un drum nou pentru sine și pentru confrății de condei. Aceasta fiindcă talentul lui nativ, care, fără discuție, palpita, era apăsător de realismul socialist, osificant, de anturajul literar primitiv, de lipsa păgubitoare a tradițiilor, de mediul jurnalistic la care Druță pe atunci robotea în calitatea lui de colaborator al ziarului *Țăranul sovietic*.

Majoritatea nuvelor lui I. Druță apărute între anii 1950 și 1953, inclusiv chiar *Problema vieții*, cu care, se zice, ar fi debutat, nu pot susține rigorile debutului unui scriitor de concepție. În schimb, fiecare dintre aceste nuvele susțin din plin rigurozitățile unui debut ocazional. Druță încă nu era... Druță, dar, prin una din nuvelele lansate în răstimpul despre care e vorba, se apropia totuși de actul regăsirii lui.

Cu riscul de a fi învinuit de subiectivism, îndrăznim să afirmăm că cu cât scriitorul era mai în literatură, cu atât deficiențele acesteia îl obsedau mai apăsător, și, dimpotrivă, – cu cât el se sustrăgea din acest mediu, cu atât devenea mai liber în manevrele de compoziție literară. Lupta aceasta dintre sufletul scriitorului dornic de afirmare poetică și mediul de viață refractar artisticului trebuia odată și odată să erupă. Erupția se va produce, după cum vom vedea, în nuvela *Rubanca* (1953).

Se știe că ea a fost inițial concepută ca schiță publicistică, că la baza ei stă un caz concret, luat din realitatea imediată, ceea ce, cum am arătat cu altă ocazie [5, p. 100-101], pentru Ion Druță, pasionat în acel timp, în principiu, de tematica trecutului și de problematica general-umană, era un caz rar. Aplecarea, pe teren, asupra cazului concret din viață l-a făcut pe I. Druță să se simtă parcă în afara literaturii. Modelarea lui însă l-a apropiat de ea dintr-o perspectivă estetică mai largă decât cea existentă acolo. Schița publicistică a evoluat într-o nuvelă veritabilă. Întru justificarea tezei vom analiza lucrarea în cauză prin prisma traiectului propus de cei doi savanți americani Wellek și Warren: *cuvânt-imagie-metaforă-simbol-mit*, care traiect ne va demonstra că opera a reușit să încheie căutările ce țin de debut, iar scriitorul s-a regăsit pe sine.

Pe teren, scriitorul începător, pe atunci jurnalist la ziarul *Țăranul sovietic*, s-a ciocnit de un caz interesant, demn de a fi relatat într-o schiță publicistică. *Rubanca*, personajul presupusei schițe publicistice, păzește girezile de paie ale colhozului. Cutreierând cu mintea satul în nădejdea de a intui cine ar îndrăzni să vină la furat, ea ajunge la gândul că acest pas l-ar putea face doar vecinul ei, Toader. Vorba e că în tinerețe, la vreme grea, *Rubanca* l-a văzut furând un sac de cartofi. „*Rubanca* n-a spus nimănui. Nu i-a zis nimic nici lui Toader. Dar din ziua ceea Toader și-a pierdut obrazul față de dânsa pentru totdeauna”. Mare însă îi este mirarea când, spre zori, ea îl vede pe același Toader apropiindu-se de girezi, iar apoi îndepărtându-se de ele, fără a fura nimic. Motivul presupus de *Rubanca*: „cine să-ți vie cu frânghia la girezi? Toți colhoznicii au primit paie. Nu se plânge nimeni că-i trebuie”, apoi explicația lui Toader: „*Lele Nastasie* (*Rubanca – N.B.*), știi, Paraschița

mi-a făcut un băiet!... Mi-au telefonat din Drochia. Au spus să vin dimineață la opt... Da-încă devreme. Să mă întorc – nu vreau. Văd paiele și zic în gândul meu: ia să mai stau de vorbă cu lelea Nastasia”, creează, în opoziție cu părerea anterioară, o poantă admirabilă pentru o schiță publicistică.

Dincolo de această osatură a schiței, Druță-publicistul a intuit o energie estetică latentă, pe care numai Druță-prozatorul ar fi putut-o declanșa. Și ea, această energie, declanșându-se, a conturat nuvela artistică, fără ca scriitorul să fi recurs la peripeții de fabulă suplimentare. Prozatorul a folosit în acest scop doar posibilitățile subiectului, doar sursele latente ale artei compoziționale.

Ion Druță trece accentul de pe fabulă pe subiect, de pe poanta ce mizează pe surprindere pe ideea ce se bizuie pe motivarea psihologică, de pe înșirarea rectilinie pe construcția multiplană. Spre deosebire de osatura posibilei schițe publicistice, în care toate elementele sunt aranjate astfel încât să scoată în relief dezamăgirea din final, subiectul nuvelei rânduiește părțile constituente într-o ordine aptă să profileze o idee mai largă – aceea a echivalenței demnității umane cu prestigiul numelui personajului.

Nuvela începe cu fraza: „În tot satul lumea ca lumea. Numai Toader acela, bată-l crucea...” Pe parcurs observăm că fraza în cauză, la anumite intervale, se repetă cu regularitate, că ea, dând o unică respirație întregii nuvele, devine laitmotivul ei. Procedul atrage atenția cititorului asupra ideii centrale. Totodată, el ne mai sugerează ideea că această sentință gravă din laitmotiv are o preistorie a ei. Urmează apoi o serie de exemple de comportare bună a lui Toader, care ar fi trebuit s-o facă pe Rubanca să-și schimbe părerea de cândva. Ea însă nu cedează: „Putea să scape Toader satul de pojar, putea să înfieze toți copiii orfani de pe lume – pentru dânsa el rămânea hoț”.

Avem în față un conflict, dar nu unul simplu, de natură publicistică, ci unul complex, de esență artistică, capabil să țină pe respirația sa întreaga construcție epică. Pe baza argumentelor de cinste ale lui Toader și a perseverenței Rubancăi în părerea că acesta e totuși hoț, gradăția lui crește, iar apoi „se descarcă” prin dejucarea dovezii ce urma să fie baza ideii principale din schiță. După teza și antiteza conflictului, conform teoriei lui Hegel, trebuie să urmeze sinteza. La anumite intervale, pe măsura creșterii intensității idealului de cinste întruchipat de Rubanca, a complinirii lui cu sensuri general-umane, sinteza aceasta, menită să acrediteze teza percepției numelui ca un act de adevărată cinste și să discrediteze antiteza înțelegerii lui ca un act rușinos, devine, în funcție de măiestria cu care scriitorul întreprinde dislocările compoziționale, cerute pentru a-l concretiza, din ce în ce mai persiflatoare, ajungând până la desființarea semnificației celei de a doua componente a dialogului. O serie de alte caracteristici ale Rubancăi, plasate în diferite locuri, luminează parcă din diferite perspective conflictul, dezvăluie mai larg psihologia personajelor.

Peste fabula ușor vizibilă a schiței publicistice se așterne, în rezultatul manevrelor compoziționale, voalul subiectului bogat în potențe sugestive. În fond, în punctul de trecere de la fabulă la subiect opera devine cu adevărat artă a cuvântului. Cercetătorul rus V. Kojinov menționează, în acest sens, că „... în momentul nașterii artei cuvântului, nararea faptelor, fabula, practic se transformă în subiect. Scheletul evenimentelor capătă forma corpului viu” [6, p. 435], a unui organism în care fiecare detaliu are menirea să contribuie la mișcarea întregului.

Primul semn al întregului în nuvela *Rubanca* e finalul ei, care, ca tehnică narativă, e stereotip cu începutul. Între fraza de început „În tot satul lumea ca lumea. Numai Toader acela, bată-l crucea” și cea din final „De, nume ca multe altele. Zi-i Toadere...” se realizează

un destin (subl. noastră – *N.B.*). Repetându-se la anumite intervale, fraza-laitmotiv de la început se descarcă treptat de încărcătura depreciativă, acumulând, în schimb, stări de spirit care duc la saltul calitativ, apreciativ, din final: prenumele Toader se identifică cu entitatea celui care-l poartă. Finalul stopează povestirea, dar nu încheie narațiunea, aceasta – prin chipul copilului născut – continuând să ne sugereze gânduri noi.

Mizând pe relatările fabulei și deschiderile subiectului, *Rubanca* este nuvela prin care I. Druță experimentează, mai pregnant decât oriunde până la acea oră, trecerea faptului crud de viață într-unul transfigurat artistic. Intrat în nuvelă prin intermediul laitmotivului, prenumele Toader, pe măsura înaintării narațiunii, iese din cadrul lui singular, adăugându-și pe întregul parcurs, semnificații din ce în ce mai variate. În lucrările bazate pe construcții rectitudinii sensurile se adaugă, după cum am spus, de la cuvânt la cuvânt, fără ca acesta să mizeze pe anumite valențe plurisemantice și fără a avea sentimentul întregului. Finalul pictural din *Gospodăritul*, despre care am pomenit, se prezintă, în acest sens, mai degrabă ca o găselniță sporadică, decât ca o situație de efect, pregătită de întreaga narațiune. Cu totul altceva se întâmplă într-o operă la nivel de metaforă globală, fie încă nedesăvârșită, dar totuși concepută astfel, cum e *Rubanca*. Aici cuvântul *Toader* simte nevoia suportului metaforei, care, conform opiniei teoreticianului Ezra Pound, realizează „...unificarea mai multor idei dispersate” [apud: 3, p. 247], apoi, dat fiind că începe să semnifice tot mai insistent idealul identității umane, simte și nevoia de cel al simbolului, urmând cu fidelitate traseul propus spre cercetare de savanții americani René Wellek și Austin Warren în a lor *Teorie a literaturii*: imagine-metaforă-simbol-mit, ajungând pe această cale să se identifice cu destinul personajului și să poarte, cum constată în astfel de cazuri N. Ghei „...pecetea întregului” [2, p. 28] text.

Ultimul nivel mitul-nuvela îl atinge în punctul ei culminant, când Druță pune față în față concepția primă despre Toader („În tot satul lumea ca lumea. Numai Toader acela, bată-l crucea”) și cea nouă („– De, nume ca multe altele. Zi-i Toadere...”): „Deodată *Rubanca* se oprește, scoate mănusa dreaptă, ridică îmbroboditura de pe frunte și-și face semnul crucii, în semn că un om nou născut și-a primit numele lui și ea, Anastasia Ruban, a luat parte la săvârșirea acestei taine”. Nu e greu să identificăm în această taină două crâmpie de mit – unul din mitul nașterii și altul din cel al primirii numelui. Laitmotivul nuvelei capătă, în urma implicațiilor miturilor pomenite, importanța unui adevărat crez artistic: să te porți așa ca numele să-ți aducă stimă, să te înalțe ca om, să cultive și altora o demnitate umană veritabilă.

Pentru anii de debut ai lui Ion Druță, când literatura „... era încă fără Negruzzi, fără Creangă, fără capodoperele secolului XX” [7, p. 5], când, din cauza lipsei tradițiilor, prozatorii nu rareori includeau în operele lor detalii de viață aproape în stare naturală, această încercare de a trece din sondajul publicistic în sfera artisticului era, fără îndoială, meritorie.

Laitmotivul nuvelei ridică, precum am văzut, ideea operei la rang de viziune generală și acest fapt pune cuvântul în relații cu totul noi față de întregul ei. „Viziunea, Constată cercetătorul Ștefan Dima, se impune conștiinței poetului și tinde să-i cuprindă întreaga ființă. Ea devine prototipul unui adevărat organ de creație în care cuvintele sunt atrase ca în jurul unui nucleu”. [8, p. 35]. Constatarea, ce e drept, se referă la rolul viziunii în poezie, dar ea vizează, în egală măsură și proza, mai ales când e vorba, ca în *Rubanca*, de o formă epică scurtă și, pe deasupra, de una de factură lirică.

În scrierile preponderent cronicărești, cum era aproape întreg contextul literar din perioada debutului lui Ion Druță, cuvântul nu prea avea aceste funcții integratoare.

În acest sens căutările rodnice ale lui I. Druță aveau să aibă o influență benefică asupra întregii literaturi din spațiul dintre Prut și Nistru.

Ridicarea ideii operei la rang de viziune generală contribuie în mod substanțial la obiectivizarea caracterului literar. Datele biografiei Rubancăi, la prima vedere disparate, capătă prin prisma viziunii unitate compozițională, iar mitul din final le imprimă o credibilitate sporită. În momentul când proza încerca cuprinderea unei realități deosebit de fluide, apelul la mit avea darul de a-l corela pe om cu experiența istorică. „Mitul, constată în acest sens Mircea Eliade, îi garantează omului că ceea ce el se pregătește să facă a mai fost făcut, îl ajută să alunge îndoielile pe care le-ar putea avea în ceea ce privește rezultatul întreprinderii sale” [9, p. 132-133]. Totodată, cunoscutul teoretician al artei mai menționa: „S-ar putea spune, într-o formă sumară, că «trăind miturile», ieșim din timpul profan, cronologic, și pătrundem într-un timp calitativ diferit, un timp «sacru», deopotrivă primordial la infinit” [9, p. 8].

A descrie numele omului în *Rubanca* ca un act de adevărată demnitate într-o perioadă (totalitaristă), când acesta era supus unei devalorizări catastrofale, echivala cu o aventură fără sorți de a fi luată în serios. Și numai amintirea mitului că demnitatea de sine a fost dintotdeauna un atribut indispensabil al omului, când am dorit să-l ridicăm la rang de adevărată omenie și de veritabilă satisfacție sufletească, ne readuce credibilitatea că așa trebuie să fie și acum. Tot astfel, stabilind relații consubstanțiale cu mitul, narațiunea, conform aprecierii lui M. Eliade, capătă noi posibilități de abolire a înșiruirii cronologice și de revenire la respirația epică de densitate veritabilă.

Refuzul relatării cronologice mult prea încetățenite și recurgerea la dislocări compoziționale ingenioase i-au permis autorului să depisteze din mitul nașterii nu numai priveliști retrospective, ci și revelații de perspectivă. Începutul nuvelei și finalul ei – „De, nume ca multe altele, zi-i Toadere...” sunt, cum am văzut, întrucâtva stereotipe. Procedul, prin însăși tehnica sa, vine să ne sugereze tendința omului spre omenie, tendință în care realizarea unui eveniment e doar un element din pasiunea lui de o viață. Altfel zis, clipa are șansa circumscrierii în eternitate, din moment ce e stăpânită de o dragoste de omenie cu subtext mitic.

Finalul, deși încheie subiectul, îl lasă totuși deschis, parcă demonstrând că un laitmotiv bine structurat ar putea ține pe respirația sa nu numai încărcătura unei nuvele, ci și a unei pânze epice mai mari. Faptul e deosebit de semnificativ. Finalul nuvelei nu e, firește, identic cu poanta, aceasta din urmă, cu caracteru-i eliptic, sub pana unui veritabil talent, exprimă mult mai mult decât un simplu sfârșit.

E o trăsătură ontologică a formei scurte a genului epic, intuită cu acuitate de Ion Druță. Asupra ei, ca asupra unei calități de bază, insistă cunoscutul cercetător Ion Vlad când afirmă că „...povestirea se repetă în toate celelalte forme, se reeditează ca nucleu și structură activă în nuvelă sau roman” [10, p. 228].

În pofida tendinței generale a prozei din anii cincizeci spre o relatare întrucâtva cronicărească, nuvela lui Druță *Rubanca* tinde spre exprimarea unui univers finit, în care, după expresia lui Hegel, „...ideea este un întreg” [11, p. 117]. Esteticienii de mai încoace au numit astfel de opere *metafore globale*. O ochire retrospectivă asupra creației lui Druță de până la 1955 ne demonstrează că el a mers spre această înțelegere încet și anevoios, intuind, pas cu pas, tainele măiestriei compoziționale. Până la această dată scriitorul notează stări de spirit interesante, fără a reuși să le închege într-o concepție personală, practică un stil poetic care, deși original, încă nu trădează trăsăturile ce îl vor defini mai târziu. În *Rubanca* realitatea e recompusă conform concepției autorului asupra

actului de creație, iar părțile constituente, fie ele în proximă vecinătate, fie la distanță, sunt astfel montate, încât respiră cu întregul, un întreg care poartă pecetea arhitectului ideii, a talentului lui I. Druță.

În acest punct putem vorbi de un stil propriu al scriitorului, căci – să nu uităm, în latină cuvântul *stylus* înseamnă „condei, compoziție”. „Stilul, constată cercetătorul, 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” [2, p. 170]. Acum, fără a ști scriitorul și opera, auzind un fragment din *Rubanca*, vom putea afirma cu siguranță că e din Ion Druță, ceea ce nu am fi putut spune despre un crâmpoi din *Gospodăritul* ori din altă nuvelă din perioada începutului. De aici încolo, procedeul poate fi aplicat, fără a da greș, la orice operă a scriitorului.

Rubanca e lucrarea în care Ion Druță s-a regăsit pe sine, a intuit pentru prima dată specificul artistic al unei nuvele prin prisma: cuvânt-imagie-metaforă-simbol-mit, traiectul purtând pecetea caligrafiei lui, spre deosebire de celelalte toate de sorginte publicistică, editate anterior, marcându-și astfel debutul literar.

Actul debutului, așadar, s-a produs în 1953, anul apariției nuvelei. Cum rămâne atunci cu afirmația noastră de mai sus că I. Druță publică de prin 1950? Să nu aibă oare întotdeauna prima publicație cu care un scriitor îndrăznește să iasă în lume dreptul de a fi numită debut? Are și nu are acest drept – va fi răspunsul. Totul depinde de formația scriitorului. În cazul în care scriitorul e, în accepția lui Goethe, de esență ocazională, adică unul care scrie atunci când viața îi oferă o ocazie, propunându-i o temă demnă de a fi luată în discuție, acesta, ieșind prima dată cu ea în lume, are dreptul s-o numească debut, fiindcă întreaga lui carieră artistică de mai departe va alcătui un șirag – mai lung sau mai scurt?! – de astfel de ocazii, independente una față de alta din punctul de vedere al conceptului realizării artistice. Anume în acest sens larg, cunoscutul scriitor german vorbea de faptul că aproape întreaga poezie ar purta un caracter ocazional.

Ocazionale în acest sens putem numi toate lucrările lui I. Druță de până la 1953, căci în ele vom întâlni un condeier ce încă se caută pe sine și nu unul regăsit, ca în *Rubanca*, și persistent apoi, pe unda concepției, în întreaga creație.

Debutul lui, în *Rubanca* pornește de la un început de concepție particulară, concepție pe care toate lucrările lui de mai departe, fără a se abate de la ea, o vor completa. Scriitorul în acest caz se regăsește în concepția dată, respectând-o, ori se autodesfințează, încălcând-o. Opera deci va fi integrală, iar scriitorul integru, când vor ține gândul și rându-l pe o unică respirație, acea a ideii creației bazată pe concepția creatorului. Astfel concepută, nuvela *Rubanca* ne indică locul unde am putea înfige întâiul capăt al arcului voltaic al debutului lui I. Druță.

Aplicată la întreaga creație a lui I. Druță, această concepție s-ar putea să necesite, în unele segmente, anumite precizări – cum vom vedea pe parcurs că și se va întâmpla – când scriitorul va încerca să coreleze timpul artistic din nuvelistica apărută până la 1955, cu cel din pânzele epice de amploare (*Frunze de dor*) ori când va simți nevoia să accentueze mai reliefat unele găselnițe conceptuale mai înainte aflate în germene (*Rubanca*) spre deosebire de aceleași mostre realizate mai târziu în manieră cu adevărat artistică (*Sania*). Dar în aceste cazuri precizările de rigoare urmează să fie resimțite nu ca niște completări eterogene, ci ca niște compliniri organice ale aceleiași concepții.

S-ar putea de asemenea la un moment dat să avem impresia că, din cauza unui segment încă negăsit, concepția ar înceta să-și mai exercite cu aceeași tensiune funcția de corelare cu întregul. Dar lipsa acestui segment trebuie înțeles ca ceva vremelnic, ca ceva de tipul elementului mendeleevian despre care se știe că lipsește temporar în vestitul său tabel și că, odată descoperit, acesta își va ocupa locul care-l așteaptă. Impresia, în acest caz, nu trebuie să ne abată spre o iluzie, ci, în mod imperios, să ne amintească că trebuie să-i găsim explicația în aceeași concluzie.

Ca debut *Rubanca* reprezintă o canava artistică bine articulată de o concepție precis definită. Operele ulterioare o vor aprofunda-o și o vor perfecționa-o, intuindu-i fără prea mari greutate componente constitutive, căci nuvela e, în acest sens, specia epică poate cea mai ilustrativă pentru a-și deschide virtuțile intrinseci. În nuvelă, menționa scriitorul rus K. Fedin, „totul e vizibil – proporționalitatea părților, aliajul organic dintre caractere și subiectul lucrării, funcția fiecărui episod la conturarea conceptului general, al fiecărui detaliu – la schițarea întregului” [12, p. 350].

Intuită la nivelul formei epice scurte, modelarea canavalei urma să fie perfecționată și ajustată, dacă e să ne amintim de constatarea cercetătorului Ion Vlad, la dimensiunile formelor mari. Sarcina propusă nu era deloc ușoară, căci, după cum afirmă cercetătorul N. Ghei „...cu cât opera evoluează în mai multe planuri, cu cât ea redă conștiințele umane la mai multe niveluri... –, cu atât mai anevoioasă devine intuirea adevărului, cu atât mai necesari devin factorii de organizare a ei într-un sistem unitar de păreri, într-o concepție unică asupra lumii și a omului...” [2, p. 324].

Având la bază un model de nuvelă artistică atât de bine centrat și de corect articulată, cum e cel dezvoltat de noi în *Rubanca*, problema nu ni se pare insurmontabilă. Mai mult decât atât, el, exemplul lui Druță, putea avea un impact benefic nu numai asupra creației lui posterioare, ci și asupra evoluției întregii proze din spațiul basarabean, fie aceasta de dimensiuni mici, fie de proporții, căci, zicea cu multă acuitate cercetătorul Adrian Marino, „este de ajuns să apară o nouă personalitate ca literatura să adopte un alt curs” [13, p. 27].

Și totuși ceva reținea procesul de extindere fructuoasă a modelului druțian. Paradoxal, dar acest ceva era tocmai ceea ce trebuia să-l stimuleze – metoda de creație. Ne referim la realismul socialist a cărui concepție aprecia în mod deformat realitatea prezentului. La o analiză scrupuloasă a contextului debutului druțian, despre care vorbim, putem lesne observa că el era alcătuit din lucrări ce țin de o problematică a trecutului sau de una general-umană, prezentul socialist fiind aproape trecut cu vederea. Din cele aproximativ douăzeci de nuvele pe care Druță le-a publicat de la începutul carierei sale de creație și până la apariția romanului *Frunze de dor* (1955), roman care, așa cum am spus, însemna, împreună cu nuvela *Rubanca*, o cotitură în scrisul lui, doar în trei vom sesiza unele semne ale realității noi: *Sacul mătușii Irina*, *Sfadă în casă* și *Bobocul*. Dar și în acestea apar nu niște trăsături tipice ale prezentului, ci niște detalii întâmplătoare, niște impresii fugare punctate cu umor. Celelalte nuvele tratează teme ale trecutului, probleme general-umane, motive abstracte, subiecte cu iz de anecdotă.

Cum explicăm această sustragere a lui Ion Druță de la problematica prezentului și cum s-a răsfrânt ea asupra conceptului lui despre literatura timpului? În primul deceniu postbelic, când Druță făcea întâii săi pași, în literatură aveau loc prefaceri sociale uluitoare. Ieșită aproape distrusă din război, Basarabia intră într-o foamete ucigătoare, după care urmează un val de represii îngrozitoare și colectivizarea cu implicațiile ei păgubitoare. Fidelă principiilor realismului socialist de a zugrăvi realitatea conform unei dinamici

triumfaliste și într-o perspectivă revoluționară, literatura basarabeană s-a grăbit să cuprindă aceste procese în paginile ei. La acea dată A. Lupan scrisese *Sat uitat* și *Lumina*, apăruseră poemele colectivizării, semnate de Em. Bucov, B. Istru și G. Meniuc, dispuneam de unele lucrări, în teme false și ele, consacrate perioadei războiului.

Evenimentele cruciale erau în centrul literaturii, dar, în marea lor majoritate, interpretate în mod fals. Războiul era înfățișat ca un marș din biruință în biruință. Foametea, cauzată de calamitățile naturii, dar și adâncită în mod special de sistemul totalitar în scopul de a face poporul să uite de problemele sale de ordin etic și etnic, era abil mușamalizată. Colectivizarea era zugrăvită nu ca un act făcut, în principiu, cu forța, ci ca o campanie benevolă, în care reprezentanții satului primeau cu mare greutate de la activiștii raionului dreptul s-o înfăptuiască. Graba de a fixa meticolos semnele timpului, promovată în anii '50 ai secolului XX de către realismul socialist, a avut întotdeauna o influență păgubitoare. Ea a fost botezată cu mult înainte de către L. Blaga cu termenul *imediatomanie*. Druță n-a vrut s-o accepte, fiindcă venea în contradicție cu concepția sa care de la operă la operă se complinea.

Cronotopul literaturii timpului și cronotopul operelor lui Druță încep să se deosebească în mod radical. În timp ce, urmărind meticolos manifestările prezentului, literatura o rupea cu tradițiile și cădea în *imediatomanie*, Druță, abordând tematica trecutului și problematica general-umană, intra în mit, descoperind ceea ce același L. Blaga numea matricea stilistică a neamului.

În acest punct e acel „ceva” despre care ziceam că reține procesul de extindere fructuoasă a modelului artistic conturat de Druță în cadrul debutului cu nuvela *Rubanca*. Dar scriitorul mai înțelegea acum că nu se poate dispensa totalmente de cea de a doua față a timpului, că cititorul lui e omul prezentului și că el așteaptă răspunsuri la problemele care îl frământă anume la această oră.

Prezentul e resimțit deci ca acel segment din concepție despre care vorbeam că s-ar putea să lipsească, dar care, ca și unele elemente încă neidentificate din tabelul lui D. Mendeleev, știe că locul lui îl așteaptă. Și el îl va ocupa. Această față a timpului se cerea în mod imperios introdusă în creație și I. Druță face, prin romanul *Frunze de dor* (1955), prima încercare de a o introduce, complinind astfel concepția elaborată inițial în opera de debut.

Romanul constituie dovada unei nostalgice griji a autorului pentru tradițiile seculare puse de socialism sub semnul incertitudinii, dar și al unei certe pledoarii pentru aducerea prezentului în literatură. Satul Valea Răzeșilor, unde din primăvara până în toamna anului 1945 se consumă o frumoasă, dar și dureroasă dragoste între Gheorghe și Rusanda, e mișcat – altfel la acea dată nu se putea – de forța tradiției, dar și de tendința de a scruta prezentul. Puși, aidoma personajelor romanului lui L. Rebreanu *Ion*, să aleagă între glasul pământului și glasul iubirii, Gheorghe și Rusanda rămân, fiecare la scara sufletului său, niște predestinați pământului. Gheorghe – ca adept, Rusanda – ca jertfă a lui.

Neștiind în acel început de prezent socialist cum va evolua destinul învățătorului, oamenii, dimpreună cu Gheorghe și Rusanda, îl vedeau așa cum era el în trecut. Învățătorul era ieșit din rândurile claselor avute. Boierit, situat deasupra maselor, el, de regulă, nu se înrudea cu ele. Așa a văzut-o satul, așa s-a simțit și Rusanda din momentul îmbrățișării profesiei de învățătoare: „Și dacă ieșea afară, trecătorii își conteneau pașii drept poarta lor, parcă vrând s-o vadă ce o fi având așa grozav fetița asta, de-au pus-o învățătoare, și dacă intra în casă, lelea Catinca îndată îi pune un scăunel, ca să nu ostenească stând în picioare. Și a umblat ea toată ziua, căutându-și locul acela unde n-ar mai fi fost pentru

nimenea străină. Dar nu-l găsea, și când nu-ți găsești locul, nu te poți găsi pe tine, nimic nu te poate bucura”. Metaforic vorbind, locul căutat de personaj nu e altceva decât locul prezentului în corelația celorlalte fețe ale timpului. Așa – oricât ar părea de paradoxal – a văzut-o pe Rusanda și Gheorghe: „Gheorghe stătea pe gânduri. Era țăran născut în zodia țăranilor și visa să ia în căsătorie o fiică de țăran, dar învățătoare? Pentru ce-i trebuie lui învățătoare la casă? Și cum poți face căsnicie cu ea – tu cu plugul, ea cu creionul?”. Dragostea frumoasă se destramă.

Avem în față un conflict dintre așa-zisul nou socialist și o tradiție ce ține de un etos patriarhal, conflict care se soldează cu un gând deosebit de interesant pentru constituirea concepției lui Ion Druță: „... de câte ori va fi să se schimbe vremea, de atâtea ori ne tot vor dura rădăcinile”, dar și cu un avertisment pentru cazurile când această nouă corelație a timpurilor va fi greșit înțeleasă, avertisment care mai târziu va fi, spre regret, nu odată neglijat de I. Druță și care, cum vom vedea, va avea repercusiuni grave asupra concepției lui generale.

Scriitorul își dă acum seama că trecutul și prezentul nu pot fi privite doar într-o antiteză care ar ilustra netemeinicia primei fețe a timpului și perspectiva luminoasă a celei de a doua, cum se proceda, de obicei, în literatura basarabeană din anii cincizeci. El e conștient că între aceste fețe ale timpului există o legătură cauzală, aidoma celeia dintre climă și reumatic, că prezentul incert poate fi verificat doar în oglinda unui trecut viabil deci de o experiență certă. De aici și noul specific al concepției căreia Druță îi pune începutul în nuvelistică și o continuă în *Frunze de dor*, concepție la care, într-o măsură mai mare sau mai mică, se vor erija toate celelalte opere și care va fi, după cum vom vedea, atât una de acaparare a valorilor noi, cât și una de recuperare a calităților umane dispărute sau puse sub semnul acestui pericol.

Ajuns aici, în punctul când modelul nuvelistic elaborat în *Rubanca* și-a găsit și sprijinul concepțional intuit în *Frunze de dor*, Druță, în fond, indică locul unde a înfipt cel de al doilea capăt al arcului voltaic al debutului.

Sondând trecutul, Druță ieșea de sub tutela așa-zisei metode a realismului socialist și, în mod obiectiv, trebuia să intre în sfera de atracție a unui alt curent artistic. Acesta, grație platformei și idealurilor, în multe privințe similare cu cele pe care tindea să le promoveze scriitorul nostru, a fost sămănătorismul. Dar – lucru paradoxal – în timp ce în spațiul basarabean curentul în cauză, pus în luptă cu ideologia totalitaristă, trecea printr-un evident reviriment, în literatura română din dreapta Prutului, care avea la îndemână întreaga gamă de tradiții și care, pe deasupra, era deschisă spre căutările procesului artistic mondial, el era tot mai des revizuit, ajungând până la cădere în desuetudine. Paradoxul însă va dispărea de îndată ce ne vom aminti de obiectivele pe care le urmăreau scriitorii cinstiți nu numai din spațiul basarabean, ci și din toate republicile fostei Uniuni Sovietice, supuse teroarei totalitariste: recunoașterea istoriei ca oglindă a trecutului națiunii, respectarea datinilor ca o condiție a supraviețuirii neamului, aplecarea spre folclor ca o modalitate de reanimare a spiritului național, interesul pentru limbă ca un atribut al conștiinței de sine a poporului etc. Anume actualitatea calităților amintite au făcut ca însemnele sămănătorismului să apară chiar și în literaturile în care curentul în cauză nu a existat niciodată, aceste însemne purtând o nouă denumire – cea de *ruralism*.

Antrenat în formele epice scurte în care a reușit să atingă nivelul a ceea ce E. Lovinescu numea compoziție articulată și încropind modelul nuvelistic pe care l-am scos în evidență, Druță dezvăluie în continuare impactul lui asupra formelor mari elaborate de dânsul. Analiza atentă a *Frunzelor de dor* ne convinge că lucrarea reprezintă

un conglomerat de nuvele bine distincte. Liniile de subiect ce desemnează destinele lui Gheorghe și al Rusandei pot fi evidențiate ca două nuvele aparte. Scena primirii corespondenței de pe front, episodul morții fiului lui Badea Zânel, crâmpieul legat de dragostea năstrușnică a flăcăilor pentru nepoata lui moș Tropoțel – așijderea. Fragmentul privind peripețiile fratelui Dominicăi a fost resimțit atât de independent, încât editorii au găsit de cuviință să-l publice sub formă de nuvelă aparte, intitulată *Trofimaș*.

Procedeul descris e caracteristic pentru toate romanele lui I. Druță care au urmat după *Frunze de dor*. În cel de al doilea roman – *Povara bunătății noastre* –, care inițial se numea *Balade din câmpie*, toate baladele nu sunt altceva decât niște nuvele degizate. Asemenea nuvele pot fi ușor identificate și în ultimul, cel de al patrulea roman, *Biserica Albă*. Doar în cel de al treilea roman, *Clopotnița*, ele par să lipsească, impresia provenind de la faptul că nu au fost aranjate în mod tradițional, ci după principiul contrapunctului. Oricum, aparența nu schimbă esența și romanul reprezintă, ca și celelalte, un conglomerat de nuvele.

E, cum vedem, realizarea intuiției cercetătorului Ion Vlad că nuvela se reeditează, ca nucleu și structură, în formele mari ale literaturii pe care I. Druță, simțindu-i necesitatea, nu a întârziat s-o exploateze în concepția sa.

Înăuntrul lor, toate nuvelele urmează traseul de acum intuit de I. Druță: imagine-metaforă-simbol. Locul mitului, ca ultimă etapă în acest itinerar, îl ține etosul de esență patriarhală, în care prezentul se oglindește și care determină destinele personajelor.

De fapt, întregul roman postbelic din spațiul basarabean pornește de la formele narative scurte, fie că acesta „crește” dintr-o nuvelă, cum e cazul cu *Oameni și destine* de Ariadna Șalari, care a crescut din nuvela *Se întâlnesc pământurile ori Spulber* de E. Damian, care a evoluat din nuvela *Zbucium*, fie că a recurs la un conglomerat de nuvele ca în cazul romanului *Regăsirea* de Ana Lupan. O altă pânză epică a ei, *Lasă vântul să mă bată...*, e alcătuită din nouăsprezece capitole mici, care nu sunt altceva decât nouăsprezece nuvelete. I. C. Ciobanu introduce în romanul *Podurile*, aproape fără schimbări, unele nuvele din culegerea *Întâlnire cu eroul*. Pentru a-și caracteriza plenar personajul din romanul *Umbra comorilor*, Arhip Cibotaru folosește procedeul citirii de către acesta a unor nuvele, chipurile, găsite. Vladimir Beșleagă ne mărturisește că fondul romanului *Zbor frânt* poate fi ușor întrezărit în mesajul nuvelilor din culegerea *La fântâna Leahului*. Șirul de exemple poate fi prelungit.

Așa-zisa „nuvelizare” a pânzelor epice largi, rezultată din încercarea de a le încropi bazându-se pe modelul nuvelistic, poate fi observată și la plâsmuirea caracterelor românești. Zicând acestea, ne referim la personajele dublete – o parte reprezentând matricea stilistică, alta – realitatea încă fluidă a prezentului: Gheorghe și Rusanda (*Frunze de dor*), Onache Cărăbuș, plugarul secular ce se ține de principiul „ară și seamănă și vei avea dreptate” și Mircea Moraru, devenit jertfă a deștăranizării (*Povara bunătății noastre*), Horia, ca păstrător al ființei națiunii, și Baltă, ca ruinător al acestei ființe (*Clopotnița*), Ecaterina, țărancă din Ocolina ce se consideră oștean „chemat să apere vatra satului” și Ecaterina, țarina din Petersburg, care cheltuie totul în desfrâuri, împărțind ideea filistină „cât trăiești atât e al tău” (*Biserica Albă*), Serafim, ca reprezentant al etosului popular, și Anghel, ca exponent al prezentului de esență postmodernistă (*Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache) ș.a.

Ar fi, probabil, riscant să afirmăm că acest mod de construcție a romanului s-ar datora doar impactului direct al lui Druță, dar ar fi totodată greșit să nu-i recunoaștem în acest sens influența-i mare, aproape decisivă. Problema urmează să fie studiată de la caz

la caz. Aceasta cu atât mai mult, cu cât în problema sudării nuvelor într-un organism integral modalitățile găsite de I. Druță nu ne mai trezesc îndoieli că au fost folosite de toți romancierii noștri. În măsura înzestrării lor, bineînțeles.

Frunze de dor e în acest sens un exemplu concludent. Pe lângă condiționarea caracterologică a coerenței narațiunii, în roman mai există una ce ține de modul de expresie. E vorba de lirism. Liricizând, Druță merge atât de departe, încât atinge nivelul integrator caracteristic poeticului. Anume un atare proces – de trecere de la liricizarea obișnuită la poetic, ca posibilitate a ținerii narațiunii pe o unică respirație, – observă cercetătoarea Irina Mavrodin în proza lui M. Proust. Prozatorul, conchide ea, „...nu mai ascultă decât de acea logică subiectivă, căreia îi vor fi subordonate compoziția, personajul etc., și care face să explodeze unitatea obiectivă – unitatea exterioară a acțiunii, a timpului, a locului, a personajului etc. – a romanului tradițional” [14, p. 142]. O atare explozie a făcut-o romanul liric *Frunze de dor* în raport cu proza obiectivă a timpului. Calitatea aceasta a romanului – cu referire la posibilitățile ei de organizare compozițională în cel mai înalt grad – a fost observată de cercetătorul M. Cimpoi. „Cartea, scrie criticul, e lirică în spiritul ei general, nu în digresiuni lirice speciale sau în intervențiile autoricești voalate. Valul puternic de lirism *atenuează fragmentarismul, recuperează precaritatea motivărilor psihologice, a legăturilor cauzale între întâmplări și reacțiile personajelor*” (subl. noastră – N.B.) [15, p. 87].

Acest lirism integrator, numit poetic, ține pe o unică respirație toate componentele literare. Cuvintele, imaginile, metaforele, simbolurile, situațiile, caracterele sunt atrase de aceeași forță magnetică a ideii. Fiind, fiecare în parte, organe de sine stătătoare, ele se condiționează reciproc, aidoma organelor care alcătuiesc organismul viu. Un element sau altul al compoziției necondiționat de poetic e resimțit ca un acord fals într-o melodie. Tot astfel e resimțită și compoziția întregii opere a lui I. Druță în raport cu concepția bine articulată în perioada debutului său artistic. Dovadă grăitoare e întreaga operă a scriitorului editată până la 1970.

Emblematică pentru toate lucrările amintite e în acest sens drama *Casa mare*, editată cu mult înainte, unde concepția lui I. Druță ia forma rânduiei pământului („Este o rânduială a pământului, și dacă încalc eu și rânduiala asta, ce-mi mai rămâne”, zice personajul Vasiluța), iar compoziția – a unei plante biologicește simetric plăsmuită („Cuvintele «natura artistică a operei», raportată la *Casa mare*, scrie criticul moscovit N. Krâmova [16], capătă un sens direct și concret. Această dramă are natura ei, armonia ei firească, aidoma unei plante la care totul – și frunzele, și rădăcinile, și mlădițele – se supune unei legități unice. (De aceea și denumirea ei e imposibil s-o schimbi – ea e ca o floare pe ram: casa mare...”).

Am recurs de data aceasta la un exemplu din dramaturgie – în continuare menținându-mă în domeniul respectiv – pentru că I. Druță după 1970 se consacră aproape exclusiv acestui domeniu și, în consecință, toate realizările, dar și deficiențele ce țin de concepția elaborată în cadrul debutului se observă aici mai pronunțat.

Concordanța amintită dintre concepție și compoziție, care garanta zugerăvirea veridică a vieții, nu se putea încadra în metoda realismului socialist dat fiind faptul că ea, metoda, prin spiritul ei triumfalist, înfățișa prezentul nu în întreaga gamă de culori, ci, de regulă, doar în una, cea roză.

De aici au și pornit toate belelele autorului, care, conform idealurilor debutului, lupta pentru o zugerăvire veridică a vieții. Dramelor *Casa mare* și *Doina* li s-a interzis să fie prezentate pe scenele din Moldova. Ele au putut avea expresie scenică la început

doar în teatrele din Moscova. Colegiul redacțional al revistei unionale *Дружба народов* înaintează romanul *Povara bunătății noastre* la Premiul de Stat al U.R.S.S. La auzul acestei noutăți primul secretar al comitetului central al p.c.M. I. Bodiul face un demers adresat președintelui Comitetului pentru Premiile de Stat ale U.R.S.S. N.S. Tihonov prin care cere insistent stoparea procesului în cauză pe motiv că romanul „denaturează tabloul transformărilor socialiste din satul moldovenesc”. A biruit, desigur, nu științificul, ci, cum se obișnuia pe timpul totalitarismului, politicul. Opera lui I. Druță e acum blamată la toate întâlnirile cu cititorii pe câmpuri și la ferme. O scrisoare deschisă a lui I. Druță către colegiul de redacție al revistei *Kodra* prin care autorul se plângea de atitudinile denigratorii față de opera sa nu a avut un ecou pozitiv, ci mai degrabă unul demobilizator. De ceea ce s-a temut I. Druță, sustrăgându-se în nuvelistica timpurie de la zugrăvirea prezentului, de aceea nu a scăpat mai târziu când a purces la prezentarea lui veridică. Scriitorul, pregătit serios în cadrul debutului, ajunge pe parcurs, grație măiestriei, într-un impas evident.

Blocat, criticat cu orice ocazie și hărțuit la fiecare pas, Ion Druță decide, în 1969, să se mute la Moscova, sperând că metropola va fi mai îngăduitoare. Conștientizând însă foarte repede că democratismul aparent al metropolei nu era altceva decât o iluzie, I. Druță se vede nevoit să continue meditațiile chinuitoare privind destinul societății și al creatorului în perioada totalitarismului. În acest sens, apariția povestirii *Întoarcerea țărânei în pământ* (1969-1970), în care e zugrăvit destinul tragic al scriitorului L.N. Tolstoi și, – ca un ecou peste ani, cel al lui I. Druță – ni se pare deosebit de sugestivă.

Ațiunea povestirii evoluează în două planuri: real și imaginar, relevând ideea că și într-o societate, chipurile, nedrept întocmită (capitalistă), și într-o societate pretins echitabilă (socialistă) scriitorul care vrea să afirme adevărul, așa cum l-a intuit el în cadrul debutului, nu poate avea alt destin decât acela al unui lup hărțuit și încolțit. În acest punct Druță trage concluzia că societatea în care trăiește nu poate fi nici suportată, nici schimbată, că e aidoma lupului ajuns la ideea că „... de știut le știi pe toate, dar de putut nu mai poți nimic”.

Decepția lui Druță se soldează cu unele cedări de poziție, cu niște pactizări dubioase cu acei care, pentru pleoaria sa în fața sacrelor valori umane, l-au defăimat și marginalizat. Căutările unei soluții de compromis îl duc la o idee iluzorie, dar fatală pentru destinul lui, privind socialismul cu față umană, care, după înfrângerea idealurilor primăverii pragheze din 1968, plana în aer.

Dezaxarea concepției se soldează cu dezarticularea compoziției, cu apariția contradicțiilor dintre opere, lăsând să se vadă clar adevărul că, oricât de poetic ar îmbrăca o idee falsă, ori la câte manevre compoziționale ar recurge, pentru a o profila arhitectonic mai ademenitor, I. Druță nu face altceva decât să-i evidentieze caracterul înșelător, adică să se abată de la concepția elaborată atât de minuțios și cinstit pe parcursul debutului.

Operele încep să se contrazică. Erijându-se sistemului totalitar, brigadierul Tudor Mocanu din *Doina* devine un pricopsit sub aspect material, dar și un nenorocit în plan spiritual. Nu întâmplător, încă 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”. E lăncezeala și lehametea provocată de socialismul ajuns în etapa totalitarismului.

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 preaplînul fericirii: „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 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, dar, în schimb, premiată în cadrul concursului unional consacrat celei de a 50-a aniversări a formării U.R.S.S.

Substituirea realismului obiectiv prin scheme motivaționale subiective, menite să justifice socialismul cu fața umană, poate fi observată nu numai între opere, ci și în cadrul aceleiași lucrări. În *Păsările tinereții noastre* astfel de plăgi ca furtul, beția, minciuna, sustragerea de la muncă și lașitatea sunt puse nu pe umerii sistemului totalitar, cum dicta situația obiectivă a concepției, 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, ci fiindcă vine în contradicție cu idealurile care au însuflețit poporul în cel de al Doilea Război Mondial, ce a salvat temporar 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 cela 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 ilustreze realizările socialismului, desigur, iluzorii.

Deliberările desuete ale lui Ion 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 al istoriei, pe om, ca subiect interpretator al ei, cu toate repercusiunile lor nefaste asupra coerenței concepției și a coeziunii compoziției, s-au concentrat, ca universul într-o picătură de rouă, în drama *Frumos și sfânt*. Protagonistii ei – Mihai Gruia și Călin Ababii – s-au născut într-un sat care, după L. Bлага, 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 elaborat în timpul debutului. Concluzia scriitorului însă de data aceasta e alta, una mai mult decât naivă: poporul își poate educa conducătorul sau – mai larg – învățămintele matricei noastre stilistice pot șlefui socialismul într-atât, 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.

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, propusă de M. Gorbaciov și împărtășită de I. Druță, nu a avut, cum se știe, șansa izbânzii. Nu întru totul pot avea această șansă și operele lui I. Druță care, nevăzând, în mod sincer, la moment, o altă perspectivă, au susținut-o.

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 o idee dubioasă?

Asupra a două particularități compoziționale, chiar și în această situație, se cuvine totuși să medităm aparte. E vorba, în primul rând, de ceea ce am numi pericolul deteriorării dialogismului, care apare în astfel de cazuri și de care facem, de regulă, abstracție în analiza critică. La timpul său, pasionat de tehnica dialogului, M. Proust constata: „O idee puternică transmite oponentului ceva din puterea ei. Participând la valoarea universală a spiritelor, ea se inserează, se altoiește pe mintea aceluia pe care-l combate, pe ideile adiacente, cu ajutorul cărora, dobândind oarecare avantaj, o completează, o rectifică, astfel încât hotărârea finală este întrucâtva opera a două persoane ce discută” [1, p. 479]. Proust vorbește de o idee puternică, a cărei forță se poate defini doar prin dimensiunea adevărului ei. Ideile din lucrările lui I. Druță, menite să afirme concepția socialismului cu fața umană, sunt din start eronate și deci incapabile să susțină un dialog cu serioase suporturi compoziționale.

Semiadevărurile și falsurile concepționale au destins considerabil resorturile compoziționale ale unor opere ale lui I. Druță. În consecință, în ele se rânduiesc ansambluri arhitectonice bine articulate cu scene abia încheiate, momente perfect motivate cu elemente anodine, secvențe cu acțiune centripetă cu fragmente de orientare centrifugă. În *Păsările tinereții noastre* scenele în care personajele trec conștient răspunderea obiectivă pe explicații subiective dubioase sunt resimțite ca fiind lipsite de coeziune cu întregul. Interesante și coerente se prezintă nu atât dialogurile dintre Pavel Rusu și mătușa Ruța, cât monologurile rostite de aceștia privind, fiecare în parte, destinul său. În pânza dramei ele apar ca niște frumoase eseuri, cu care ne-am mai întâlnit în romanele scriitorului.

Drama *Frumos și sfânt* reprezintă o suită de monologuri-nuvele care ilustrează ascensiunea lui Mihai Gruia pe scara administrativă, nu și pe cea a valorilor umane, și eforturile disperate ale lui Călin Ababii, în aceleași condiții ale sistemului totalitar, de a evita eroziunea morală. Construite după statutul formelor epice scurte, ele pot fi mai multe sau mai puține, numărul lor depinzând nu de condiționarea monologurilor, care decurg după legi artistice obiective, ci de voința autorului de a aduce mai multe sau mai puține probe pentru a demonstra ideea, voință condiționată de legi subiective.

Tot astfel sunt resimțite și multele monologuri-nuvele din *Cervus divinus*, în primul rând, cele rostite de pietrarul Ghiță și de mecanizatorul Talpă care, după densitatea trăirilor și complexitatea meditațiilor, se ridică la rang de adevărate eseuri-mituri privind problemele grave ale existenței umane. Dar, într-o operă dramatică, cu cât acestea sunt mai bine lucrate, cu atât impresia generală de dezaxare concepțională și de descentrare compozițională a operei în întregime devine mai clară.

În rândul al doilea, ezitățile concepționale ale lui Ion Druță ce conduc la dezarticulări compoziționale impun, credem, o precizare privitoare la poziția scriitorului, de care iarăși

nu trebuie să uităm în actul critic. 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 apar întrucâtva firești, chiar dacă, de la înălțimea zilei de azi, ele pot trezi multiple îndoieli. Anume despre o atare constituire sinceră a gândurilor și a rândurilor amintea G. Ibrăileanu când vorbea despre compoziție ca despre „... o muncă sfântă” [17, p. 90].

Din momentul însă în care socialismul, dând semne tot mai evidente de totalitarism, a demonstrat că nu mai poate avea – nici în imaginație! – față umană, perseverența lui Ion Druță în această concepție de acum cu totul depășită, ca și în cea a moldovenismului primitiv și a creștinismului ajustat la modelul rusesc (M. Cimpoi), devine un act creativ lipsit de orice iluzie 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 lui Perpersicius că „adevărul, chiar penibil, fortifică; incertitudinea, chiar conciliantă, destinde resorturile [1, p. 18] și ale aceluiași G. Ibrăileanu că aceste opere – cu resorturi destinate – au „... alt fel de «compoziție», o compoziție care nu are nimic sfânt” [17].

Spusele amintite referitoare la concepția operei literare și, evident, și la compoziția ei ar trebui să constituie pentru Ion Druță un prilej de profunde meditații. Spre regretul nostru, din momentul de când scriitorul a început să pactizeze față cu ideologia agrariano-comunistă deficiențele relatate și-au lărgit aria de proveniență – venind nu numai din încălcările concepției operei, ci și din propriile mărginiri de poziție cetățenească. Criticii, printre care și autorul acestor rânduri [18, p. 107; 19, p. 166-176], au luat nu o dată atitudine față de aceste deficiențe concepționale și devieri de poziție cetățenească ale lui I. Druță. „În problema denumirii și esenței limbii vorbite la est de Prut, scrie cercetătorul Ion Ciocanu, se pronunță în chip echivoc: o numește «firește, limba română», dar își îndeamnă cititorul să nu discute despre aceasta «cu toți proștii» ori chiar îi spune că poate s-o numească limba de stat, limba noastră sau «natală» [20, p. 23]. „Demonul contradicției și spiritul dogmatic, constată alt cercetător, Mihai Cimpoi, lucrează adânc în ființa druțiană, împingând-o la acțiuni de apostolat, învăluite abil într-un aer creștinesc, dar având o foarte clară țintă politică. Nu întâmplător i-au oferit spațiu generos anume publicațiile ce au promovat și promovează așa-zisul «moldovenism» primitiv. «Epopoea» se transformă în cele din urmă într-o dramă cu înălțări și căderi etice, cu deschideri sincere spre istoria neamului, dar și cu atitudini conjuncturale...”

Împărtășind cu participare sufletească tot ce constituie cu adevărat un destin literar, în cazul lui Ion Druță, ne detașăm cu fermitate intelectuală de tot ce-i evaziv, cețos și eronat în demersul lui publicistic...

Druță trebuie, cu multă prudență, despărțit de... Druță” [21, p. 109-110].

E clar de la sine că se cuvine să-l despărțim pe Druță cel din ultimii ani cu devierile sale concepționale și dezarticulările compoziționale deșuchete, cu abaterile lui deșănțate de la poziția cetățenească ce poate fi doar una, cea cu adevărat umană, de Druță cel format în perioada debutului care i-a rotunjit frumos atunci și mai apoi o operă și i-a încropit o poziție scriitoricească ce i-au dus cinstea și faima în întreaga lume. Fără această separare gloria lui I. Druță se împuținează pe zi ce trece și poate ușor ajunge să depășească limita critică, dincolo de care, cum bine se știe, urmează pericolul degradării. În speranța că aceasta nu se va întâmpla, considerăm bine-venit să-i amintim autorului nostru avertismentul lui Victor Eftimiu că „gloria încetează în momentul în care ai uitat că ești un permanent debutant” [1, p. 38].

Paradoxal, dar incontestabil: acest adevăr, peste care I. Druță trece din ce în ce cu mai multă ușurință, este tot mai greu de suportat de către acei care-l îndeamnă la uitare. Aceștia din urmă, care întruchipează ideologia agrariano-totalitaristă, prin modalități de încurajare, una mai abilă și mai ademenitoare decât alta, caută, cu orice preț și cu fiecare ocazie, să-i mențină gloria, știind prea bine că fără ea Druță n-ar avea cu ce îi interesa. Facem aici abstracție de ele, știind că, fiind mult prea discutate în critica noastră, sunt cunoscute de toată lumea. Asupra uneia, care a făcut vârf la toate, totuși vom insista.

E vorba de felul cum au înțeles unii cercetători prea credincioși ideologiei totalitare să sărbătorească cei 80 de ani ai scriitorului. Pentru a evita orice discuții inutile, voi spune deschis: a fost după umila mea părere o sărbătorire mai frumoasă nici că se poate.

M-a mișcat și comportarea celor care au vorbit la jubileu. Aceștia, în stilul celor mai frumoase și mai rodnice tradiții populare, s-au prefăcut a uita de unele neajunsuri ale celui sărbătorit și, la modul cel mai creștinesc, și-au adus aminte numai de tot ce constituie Adevăr, Bine și Frumos în opera scriitorului.

S-au pregătit, bineînțeles, către jubileu și vreo patru cărți, în care au fost adunate studiile, recenziile, părerile despre opera lui I. Druță semnate de apreciatorii de pe întreg globul pământesc. Vorbesc de cele patru cărți apărute în preajma jubileului coordonate și redactate de criticul Mihail Dolgan. Sunt cărți de o valoare cu totul aparte, de o necesitate cu totul stringentă, pătrunse de o dragoste a apreciatorilor cu totul nețărmurită. Așa se cuvine la jubileu, așa procedează oamenii de bună-credință.

Numai că, la astfel de ocazii neajunsurile existente se trec doar vremelnic sub tăcere, nu se caută a le camufla intenționat pentru totdeauna, nu se dau drept realizări incontestabile. În volumele amintite, însă lucrurile, în aprecierile unor coordonatori, au ajuns până acolo încât așa-zisele judecăți de valoare nu mai seamănă a demersuri critice, ci a pledoarii avocațești menite să scoată totul sub formă de basma curată. Ba, mai mult – se observă chiar o tendință de intimidare și de rușinare a criticilor care au îndrăznit să facă uneori vreo observație la adresa creației lui I. Druță. Cel mai departe în acest sens au mers colaboratorii bibliografiei *Academicianul Ion Druță: prozatorul, dramaturgul, eseistul*. – Chișinău, Firma Editorial-Poligrafică „Tipografia Centrală”, 2008. Aceștia au introdus chiar o rubrică nouă alcătuită din 107 articole și intitulată **Autori care l-au comentat pe Ion Druță într-o lumină defavorabilă**, rubrică însoțită de un epigraf cât se poate de denigrator – **Sub semnul neghinei...** – și de două desene – unul la începutul rubricii, altul la finele ei – ce au menirea să trezească o repulsie cât se poate de rușinoasă. Printre autori figurează Grigore Vieru, Mihai Cimpoi, Dumitru Matcovschi, Andrei Strâmbeanu ș.a. care, la drept vorbind, au luptat în articolele lor considerate de influență defavorabilă, nu atât contra lui Ion Druță, cât pentru el. Și aceștia au constituit marea majoritate. Despre aceasta vorbesc chiar titlurile unor articole: *Nimeni nu-l atacă pe Druță. Druță se autoatacă, se autodistruge* de Mihai Cimpoi, *Ce ai cu Dumneata, maestre?* de Grigore Vieru. Închipuiți-vă că aceștia și alții din rubrica sus-numită stau alături de I. Bodiul, D. Tăbăcaru, A. Mereuță și câțiva alții care într-adevăr l-au ponegriț și l-au comentat pe Ion Druță într-o lumină defavorabilă. Articolul subsemnatului *Resurecția unui model demodat* nu are nimic - dar absolut nimic! – în comun cu problematica rubricii, dar a fost introdus, probabil, pentru a o înfoia, sporind în mod fictiv numărul răuvoitorilor care, cică, l-au comentat pe Druță într-o lumină defavorabilă. Cum se zice: à la guerre comme à la guerre (la război ca la război).

Ceea ce mi se pare de tot trist în aprecierea lui I. Druță din ultima vreme e încercarea de a diminua anumite neajunsuri ale scriitorului prin exagerarea altor calități

ale lui, crezându-se că astfel s-ar echilibra cumva altfel atitudinea față de el. Pe de o parte, se știe, bunăoară, că în eseu *Moldova și moldovenii* I. Druță a acuzat intelectualitatea din spațiul basarabean de la începutul celui de al Doilea Război Mondial de trădare, că a învinuit cărturarii de bună-credință din dreapta Prutului, care vin la noi la diferite manifestări literare, de amestec brutal în problemele lui personale („... așa cum pe vremuri toți jandarmii în Basarabia erau aduși din Oltenia, acum toți grafomanii provinciali, compromiși în fel și chip, sunt vopsiți într-un tricolor dens și trimiși în Basarabia să cerceteze cazul pe teren, să vadă ce e cu Druță acela”), că, cu altă ocazie, a numit scriitorii români de pe Aleea Clasicilor din Grădina Publică din Chișinău „scăfârlii în bronz”, iar, pe de altă parte, I. Druță e considerat de către coordonatorul bibliografiei lui ca „Om de statura și verticalitatea lui Ștefan cel Mare, cu înțelepciunea și iscoditoarea minte a lui Dimitrie Cantemir, cu nelipsitul și fermecătorul zâmbet al lui Ion Creangă” (p. 5). Nici nu știi cum să te cobori de la înălțimea viziunii amețitoare asupra lui I. Druță la viziunea aprecierilor făcute de dânsul asupra spațiului cultural comun, a intelectualității neamului și a clasicilor noștri. Dar te întrebi: face oare să mai cauți vreo logică în aceste extremități care nu au calitatea de a echilibra lucrurile, ci de a le face să șocheze cât mai desușe? Răspunsul e unul – să nu căutăm atenuări naive, să ne măsurăm corect aprecierile, să renunțăm la exagerări de valori, dacă vrem să fim respectați.

E necesar să renunțăm la modalitățile greșite și umilitoare în aprecierea lui I. Druță, pentru că forța lui nu constă în biruința asupra celor ce l-au comentat într-o lumină așa-zisă defavorabilă, ci în influența lui favorabilă asupra întregii literaturi. Căutându-se pe sine în cadrul debutului, Ion Druță i-a ajutat – atunci, dar și mai târziu – și pe ceilalți confrăți de condei să se regăsească mai ușor. Prin el aceștia au deprins mai nuanțat importanța factorului oralității, a forței cuvântului scris și a transfigurării lui artistice, au însușit arta compoziției nuvelei și, cum zicea cercetătorul Ion Vlad, posibilitatea repetării ei „în toate celelalte forme”, au intuit procedeele de sudare a structurilor narative mici în ansambluri epice de amploare, a recurgerii la personaje dublete menite să separe ideologia totalitară de matricea stilistică a neamului, a convertirii liricului în poetic și a folosirii lui pentru a ține opera pe o unică respirație. Și, în sfârșit, scriitorii noștri tot de la el, cel din perioada realizării idealurilor debutului lui, au învățat ce înseamnă poziție scriitoricească, curaj în apărarea valorilor noastre spirituale, jertfirea de sine în lupta cu ceea ce numim totalitarism.

Despre toate acestea urmează încă să se scrie. Și în plan artistic. Și din perspectiva poziției civice a scriitorului. Să se scrie fără a uita nici pe o clipă constatarea lui George Călinescu, care i-a servit lui Druță nu o dată ca un paravan de autoliniștire, că „un mare scriitor, chiar vinovat sub raport civic, rămâne mare scriitor”, dar și avertismentul lui Victor Eftimiu, de acum citat, – care ar trebui să-l pună la modul cel mai serios pe gânduri – că „gloria încetează în momentul în care ai uitat că ești un permanent debutant”.

* * *

Începând cu debutul, inițiat, după cum am văzut, prin nuvela *Rubanca* (1953) și definitivat prin *Frunze de dor* (1955), I. Druță a mers din succes în succes până în 1971, anul primei cedări de poziție comise în drama *Păsările tinereții noastre*. De aici încolo, se vede, asupra lui Druță a început să acționeze cum spuneam întrucâtva liniștitor avertismentul călinescian. Când acest calmant din prea multă folosință a condus la imunitate, Druță, în loc să-și amintească de înțeleapta prevenire eftimiuană, s-a lăsat

injecat intens de tonifiantele agrariano-totalitariste cu efecte benefice, din punct de vedere material, dar malefice, din punct de vedere artistic. Rezultatele triste, precum am văzut, nu s-au lăsat prea mult așteptate.

În această situație apar, în toată statura, cele două întrebări care au mișcat lumea de când e ea: cine-i vinovatul? Și: ce-i de făcut? Răspunsul la prima întrebare e clar – vinovat e scriitorul care, după ani și ani de biruințe asupra sistemului totalitar, s-a lăsat până la urmă ademenit de pomenile, evident substanțiale, ale acestuia, căzând într-o capcană pe care, cred, n-o poate nici suporta, dar de care nu poate nici scăpa. Răspunsul la a doua întrebare îl vizează tot pe dumnealui și necesită un refuz categoric la pomeni (Premiul de Sat în valoare de un milion de lei primit după merit în 2008 îl izbăvește, cred, de împovărătoarele griji materiale care l-au dus unde a ajuns! Și mai înseamnă o revenire categorică la concepția sa artistică elaborată în cadrul debutului, concepție care i-a adus opereii în partea ei bună o strălucire inegalabilă.

Dle Ion Druță, la sărbătorirea celor 80 de ani de la nașterea Dvoastră s-a luat decizia de a vă edita opera în opt volume. Un cadou mai frumos nici că se poate! O perspectivă mai minunată de a Vă revedea în mod cinstit munca de o viață nici că poate exista!

Vă va însenina un asemenea gând? Vă veți învrednici de un atare curaj să Vă revedeți opera de o viață?

Veți da ascultare Celui de Sus, dând la capătul vieții o operă demnă de speranțele pe care El le-a pus, așezând la naștere mâna lui darnică pe creștetul dumneavoastră?

Nu știu, vorba lui Creangă, alții cum sânt, dar eu, cu toate bucuriile, dar și cu toate deziluziile pe care le-am avut, citindu-vă, la diferite etape, opera, rămân optimist. Cu condiția că, în calitatea Dvoastră de scriitor de concepție, în această muncă de revedere a textelor, veți rămâne credincios idealurilor debutului care, atunci când au fost respectate, nu v-au trădat nicicând.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. *Reflecții și maxime*. Vol. I. Ediție îngrijită de Constantin Bădescu. – București, 1989.
2. Ге́й, Н. К. *Искусство слова*. – Москва, 1967.
3. Wellek, René, Warren, Austin. *Teoria literaturii*. – București, 1967.
4. Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. – Chișinău, 1996.
5. Bilețchi, Nicolae. *Timpu și spațiul în viziunea artistică a lui Ion Druță* (1)// Revistă de lingvistică și știință literară, 1995, nr. 3.
6. Кожинoв, В. В. *Сюжет, фабула, композиция*// Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – Москва 1964.
7. Ciobanu, I. C. *Cuvânt despre Ion Druță*// Ion Druță. *Scrieri*. Vol. I. – Chișinău, 1989.
8. Dima, Ștefan. *Gândirea poetică și cuvintele*. – București, 1992.
9. Eliade, Mircea. *Aspecte ale mitului*. – București, 1978.
10. Vlad, Ion. *Destinul unei structuri epice*. – București, 1972.
11. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Prelegeri de estetică*. Vol. I. – București, 1966.
12. Федин, К. *Писатель, искусство время*. – Москва, 1957.
13. Marino, A. *Modern. Modernism. Modernitate*. – București, 1969.

14. Mavrodin, Irina. *Romanul poetic*. – București, 1977.
15. Cimpoi, Mihai. *Disocieri*. – Chișinău, 1969.
16. Крымова, Н., *Каса маре*// Литературная газета, 1961, 18 марта.
17. Ibrăileanu, Garabet. *Studii literare*. – București, 1962.
18. Bilețchi, Nicolae. *Timpul și spațiul în viziunea artistică a lui Ion Druță*// Nicolae Bilețchi. Analize și sinteze critice. – Chișinău, 2007.
19. Bilețchi, Nicolae. *De unde vine Ion Druță*// Nicolae Bilețchi. Analize și sinteze critice. – Chișinău, 2007.
20. Ciocanu, Ion. *Virtuțile și limitele creației lui Ion Druță*// Metaliteratură. Anul VIII, nr. 1-2(17), 2008 (serie nouă).
21. Cimpoi, Mihai. *Ion Druță: ora (auto)jertfirii*// Mihai Cimpoi, Critice. V. II. – Craiova, 2002.