NICOLAE BILEȚCHI

Institutul de Filologie
(Chişinău)

# DEBUTUL LUI ION DRUȚĂ ŞI IMPACTUL SĂU ASUPRA LITERATURII

**Abstract**

The study *Ion Druta's Debute 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 ot 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 totuşi unele precizări de rigoare: avem dreptul să numim debut orice început, fiece încercare publicată prima dată sau, pentru aceasta, mai e nevoie de nişte delimitări suplimentare?; ține această noțiune doar de începutul activității literare sau poate îngloba în sine şi o perioadă ceva mai întinsă, când scriitorul îşi acumulează toate detaliile din care poate fi asamblată mai apoi o operă artistică veritabilă?

Dacă ținem cont de afirmația cunoscutei romanțe „Că nu e om să nu fi scris o poezie" şi de celebra declarație a lui V. Alecsandri că „românul e născut poet", apoi termenul debut capătă o amploare aproape de necuprins şi ne pune în încurcătură când încercăm să-l folosim cu precizie la modul concret. Aceasta mai ales azi, în condițiile presei aşa-zise libere, când toate efemeridele, încercându-şi puterile în poezie, se consideră poeți, şi când toți condeierii, antrenându-şi pana în narațiuni epice, se cred prozatori. Ce e drept, derivatul noțiunii – *debutant* –, ca „persoană care se găseşte la începutul unei *cariere* (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, – şi mai productivă. Sunt scriitori 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. Coşbuc, privind plagiatul, despre care vorbeşte C. Dobrogeanu-Gherea în articolul *Poetul țărănimii*. Dar sunt şi scriitori care, de la începutul debutului şi până la capătul lui, trec un drum anevoios de acumulare



BDD-A6892 © 2011 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

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

Despre el ştim că îşi 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 cunoaştem care ar fi fost acea primă piesă cu care scriitorul, îndrăznind să iasă în lume, ar fi putut afirma că a debutat.

Şi 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 ştim nici locul unde am putea înfige întâiul capăt al arcului voltaic al debutului, nici cel de al doilea capăt al aceluiaşi arc ce ar semnifica sfârşitul debutului, adică ne-ar spune că I. Druță a reuşit, cum zicea metaforic filozoful german H. Keyserling, să străbată calea „de la sine la sine însuşi", cale care nu e rectilinie, ci, conform propriei lui aprecieri, „...trece prin ocolul pământului" [1, p. 322] şi 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.

Aşadar, debutul unui scriitor ocazional şi cel al unui scriitor de concepție se deosebesc în mod radical. Care ar fi criteriile de stabilire a diferențelor şi 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-imagine* şi deschid largi posibilități de studiere a lucrării artistice până la momentul când creatorul ar putea spune că a realizat debutul, şi din *Teoria literaturii* a cercetătorilor americani René Wellek şi Austin Warren [3] care propun studiul intrinsec al literaturii prin viziunea: *cuvânt-imagine-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 druțiene, apariția cărora coincide cu începutul anilor cincizeci, sunt de o construcție liniară. Mişcarea 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 țăranului Nichifor Bejenaru şi e construită după tipicul nuvelelor 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 rămaşi şi-a mai astupat din cele datorii...". Mica bucurie a astupării datoriilor îi trece însă în scârbă, când, ieşind la arat, iapa îi piere pe brazdă. Nenorocitul țăran „... şi-a băgat capul în şleau, a prins oiştea la subțioară şi a pornit să-şi ducă sărăcia spre casă".



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

„Roţile se mişcă încet, abia-abia, ca vai de dânsele. Băietanul vine în urma căruţei cu mâinile înfipte în fundătoare şi împinge, împinge întruna. Marea năpastă abătută peste casa lor l-a zguduit, l-a maturizat într-o singură zi, şi acum nu mai era copil. Era şi el un ţăran – un mic ţăran 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 joncţiunea lor vine un mic spor de sens care, până la urmă, conturează gândul final citat, aidoma moralei pregătite de elementele fabulei. Şi totuşi ideea din final conţine 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 şi de fiu. El emană, ca şi, să zicem, tabloul lui F. Reşetnikov *Din nou nota doi,* o gamă de gânduri şi sentimente ce depăşesc cu mult posibilităţile cuvintelor care l-au concretizat. Pe fundalul acestui tablou, titlul *Gospodăritul* apare oarecum şters, inexpresiv, departe de a exprima sugestiv conţinutul lucrării. Nuvelei i-ar sta mai bine cu titlul *Un mic ţăran peste care s-a abătut o mare nenorocire*.

În punctul de pornire al debutului I. Druţă, cum se vede, încă nu are o idee clară privind concordanţa dintre începutul şi sfârşitul operei. Nu exprimă concis ideea nuvelei *Gospodăritul*, aşa cum o cere logica lucrurilor, nici epigraful ei „Iapă albă-ţi trebuia?" Ba dimpotrivă, sensul său primar persiflator vine în contradicţie cu ideea pregătită de desfăşurarea părţilor constituente ale nuvelei, idee ce reclamă compasiune.

Neconcordanţa dintre conceptul propus şi materializarea lui în ideea din final vorbeşte despre faptul că autorul era conştient 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, posibilităţile subiectului fiind reduse la minimum.

Deficienţele numite sunt proprii şi altor nuvele din perioada de început a scriitorului: *Problema vieţii* (1950), *Furtuna*, *La fete*, *Sacul mătuşii Irina* (1952), *Portiţa*, *Socoteală*, *Aşteptare* (1953).

Privite în plan comparativ cu creaţia de după 1953 şi 1955, ani, după cum vom vedea mai târziu, de cotitură radicală în creaţia lui I. Druţă, ele se încadrează în contextul căutărilor generale ale literaturii timpului, care, în lipsa acţiunii tradiţiilor, se dezvolta, 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 relaţiei de la cuvânt la cuvânt, fără subtilităţi simpatetice deosebite sau revelaţii subtextuale remarcabile. Calitatea întregii proze din anii cincizeci e, în acest sens, un exemplu ilustrativ, cu excepţia totuşi a unor opere ale lui I. Druţă. E vorba, în primul rând, de lucrările bazate pe subiecte folclorice şi de cele care, ca stil, se orientau spre oralitate. Unele dintre ele – *La fete*, *Sacul mătuşii Irina*, *Socoteală*, *Bobocul* au la bază nişte anecdote, altele – *Bădiceni, Portiţa, Necaz* imită situaţii şi expresii populare. În ambele cazuri, autorul mizează pe nişte modele constituite, îndelung prelucrate, bine şlefuite de către popor. Puse la baza nuvelelor sau luate ca prototip de fabulaţie şi expresie, aceste modele se prezentau în faţa scriitorului ca un serios laborator de creaţie cu uşile deschise. Anecdota, zicerea populară strălucesc prin coerenţa părţilor întregului, prin orientarea lor spre un final neprevăzut, prin precizie şi spirit eliptic. În drumul ei spre unitatea compoziţională, atât de râvnită, nuvela avea stringentă nevoie, înainte de toate, de atare calităţi. Şi Ion Druţă, folosind intens aceste surse folclorice, nu putea să nu le asimileze, depăşindu-şi, astfel, propriile posibilităţi.



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

În contextul literar al anilor cincizeci, care se caracteriza printr-o percepere primitivă a timpului şi spaţiului, printr-o aranjare cronicărească a materialului de viaţă, printr-o expunere a lui liniară, căutările acestea ale lui I. Druţă în sfera folclorului şi a oralităţii erau deosebit de importante. Ele puteau constitui o lecţie instructivă şi pentru ceilalţi prozatori ai timpului, dar aceştia, împinşi de teoria aşa-zisului realism socialist, care preconiza zugrăvirea, în temei, a noii realităţi încă „neaşezate", le neglijau în mod ostentativ.

Asimilând modalităţile folclorice, Druţă, evident, devenea mai atractiv în expresii, mai inventiv în arhitecturile compoziţionale, mai elocvent în aplicarea tehnicilor narative, dar încă nu şi mai... Druţă în materie de elaborare a unor modele poetice proprii, care ar fi dat de înţeles că în literatură debutează o individualitate creatoare capabilă să croiască un drum nou pentru sine şi pentru confraţii de condei. Aceasta fiindcă talentul lui nativ, care, fără discuţie, palpita, era apăsat de realismul socialist, osificant, de anturajul literar primitiv, de lipsa păgubitoare a tradiţiilor, de mediul jurnalistic la care Druţă pe atunci robotea în calitatea lui de colaborator al ziarului *Ţăranul sovietic*.

Majoritatea nuvelelor lui I. Druţă apărute între anii 1950 şi 1953, inclusiv chiar *Problema vieţii*, cu care, se zice, ar fi debutat, nu pot susţine rigorile debutului unui scriitor de concepţie. În schimb, fiecare dintre aceste nuvele susţin din plin rigurozităţile unui debut ocazional. Druţă încă nu era... Druţă, dar, prin una din nuvelele lansate în răstimpul despre care e vorba, se apropia totuşi 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 deficienţele acesteia îl obsedau mai apăsător, şi, dimpotrivă, – cu cât el se sustrăgea din acest mediu, cu atât devenea mai liber în manevrele de compoziţie literară. Lupta aceasta dintre sufletul scriitorului dornic de afirmare poetică şi mediul de viaţă refractar artisticului trebuia odată şi odată să erupă. Erupţia se va produce, după cum vom vedea, în nuvela *Rubanca* (1953).

Se ştie că ea a fost iniţial concepută ca schiţă 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 Druţă, pasionat în acel timp, în principiu, de tematica trecutului şi de problematica general-umană, era un caz rar. Aplecarea, pe teren, asupra cazului concret din viaţă l-a făcut pe I. Druţă 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. Schiţa publicistică a evoluat într-o nuvelă veritabilă. Întru justificarea tezei vom analiza lucrarea în cauză prin prisma traiectului propus de cei doi savanţi americani Wellek şi Warren: *cuvânt-imagine-metaforă-simbol-mit,* care traiect ne va demonstra că opera a reuşit să încheie căutările ce ţin de debut, iar scriitorul s-a regăsit pe sine.

Pe teren, scriitorul începător, pe atunci jurnalist la ziarul *Ţăranul sovietic,* s-a ciocnit de un caz interesant, demn de a fi relatat într-o schiţă publicistică. Rubanca, personajul presupusei schiţe publicistice, păzeşte 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 tinereţe, 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 şi-a pierdut obrazul faţă de dânsa pentru totdeauna". Mare însă îi este mirarea când, spre zori, ea îl vede pe acelaşi Toader apropiindu-se de girezi, iar apoi îndepărtându-se de ele, fără a fura nimic. Motivul presupus de Rubanca: „cine să-ţi vie cu frânghia la girezi? Toţi colhoznicii au primit paie. Nu se plânge nimeni că-i trebuie", apoi explicaţia lui Toader: „*Lele Nastasie* (Rubanca – *N.B.*), ştii, Paraschiţa



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

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

Dincolo de această osatură a schiţei, Druţă-publicistul a intuit o energie estetică latentă, pe care numai Druţă-prozatorul ar fi putut-o declanşa. Şi ea, această energie, declanşându-se, a conturat nuvela artistică, fără ca scriitorul să fi recurs la peripeţii de fabulă suplimentare. Prozatorul a folosit în acest scop doar posibilităţile subiectului, doar sursele latente ale artei compoziţionale.

Ion Druţă trece accentul de pe fabulă pe subiect, de pe poanta ce mizează pe surprindere pe ideea ce se bizuie pe motivarea psihologică, de pe înşirarea rectilinie pe construcţia multiplană. Spre deosebire de osatura posibilei schiţe publicistice, în care toate elementele sunt aranjate astfel încât să scoată în relief dezamăgirea din final, subiectul nuvelei rânduieşte părţile constituente într-o ordine aptă să profileze o idee mai largă – acea a echivalenţei demnităţii 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 respiraţie întregii nuvele, devine laitmotivul ei. Procedeul atrage atenţia cititorului asupra ideii centrale. Totodată, el ne mai sugerează ideea că această sentinţă 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-şi schimbe părerea de cândva. Ea însă nu cedează: „Putea să scape Toader satul de pojar, putea să înfieze toţi copiii orfani de pe lume – pentru dânsa el rămânea hoţ".

Avem în faţă un conflict, dar nu unul simplu, de natură publicistică, ci unul complex, de esenţă artistică, capabil să ţină pe respiraţia sa întreaga construcţie epică. Pe baza argumentelor de cinste ale lui Toader şi a perseverenţei Rubancăi în părerea că acesta e totuşi hoţ, gradaţia lui creşte, iar apoi „se descarcă" prin dejucarea dovezii ce urma să fie baza ideii principale din schiţă. După teza şi antiteza conflictului, conform teoriei lui Hegel, trebuie să urmeze sinteza. La anumite intervale, pe măsura creşterii intensităţii idealului de cinste întruchipat de Rubanca, a complinirii lui cu sensuri general-umane, sinteza aceasta, menită să acrediteze teza perceperii numelui ca un act de adevărată cinste şi să discrediteze antiteza înţelegerii lui ca un act ruşinos, devine, în funcţie de măiestria cu care scriitorul întreprinde dislocările compoziţionale, cerute pentru a-l concretiza, din ce în ce mai persiflatoare, ajungând până la desfiinţarea semnificaţiei 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 uşor vizibilă a schiţei publicistice se aşterne, în rezultatul manevrelor compoziţionale, voalul subiectului bogat în potenţe sugestive. În fond, în punctul de trecere de la fabulă la subiect opera devine cu adevărat artă a cuvântului. Cercetătorul rus V. Kojinov menţionează, în acest sens, că „... în momentul naşterii 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 mişcarea 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" şi cea din final „De, nume ca multe altele. Zi-i *Toadere*..." se realizează



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

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 şi 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-şi pe întregul parcurs, semnificații din ce în ce mai variate. În lucrările bazate pe construcții rectitilinii sensurile se adaugă, după cum am spus, de la cuvânt la cuvânt, fără ca acesta să mizeze pe anumite valențe plurisemantice şi 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 nedesăvârşită, dar totuşi 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 şi nevoia de cel al simbolului, urmând cu fidelitate traseul propus spre cercetare de savanții americani René Wellek şi Austin Warren în a lor *Teorie a literaturii*: imagine-metaforă-simbol-mit, ajungând pe această cale să se identifice cu destinul personajului şi 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") şi cea nouă („– De, nume ca multe altele. Zi-i Toadere..."): „Deodată Rubanca se opreşte, scoate mănuşa dreaptă, ridică îmbroboditura de pe frunte şi-şi face semnul crucii, în semn că un om nou născut şi-a primit numele lui şi ea, Anastasia Ruban, a luat parte la săvârşirea acestei taine". Nu e greu să identificăm în această taină două crâmpeie de mit – unul din mitul naşterii şi altul din cel al primirii numelui. Laitmotivul nuvelei capătă, în urma implicațiilor miturilor pomenite, importanța unui adevărat crez artistic: să te porți aşa ca numele să-ți aducă stimă, să te înalțe ca om, să cultive şi 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 şi acest fapt pune cuvântul în relații cu totul noi față de întregul ei. „Viziunea, Constată cercetătorul Ștefan Dima, se impune conştiinței poetului şi 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 şi proza, mai ales când e vorba, ca în *Rubanca*, de o formă epică scurtă şi, pe deasupra, de una de factură lirică.

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



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

În acest sens căutările rodnice ale lui I. Druță aveau să aibă o influență benefică asupra întregii literaturi din spațiul dintre Prut şi 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 compoziţională, 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 pregăteşte să facă a mai fost făcut, îl ajută să alunge îndoielile pe care le-ar putea avea în ceea ce priveşte 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», ieşim din timpul profan, cronologic, şi 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. Şi 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 şi de veritabilă satisfacție sufletească, ne readuce credibilitatea că aşa trebuie să fie şi acum. Tot astfel, stabilind relații consubstanțiale cu mitul, narațiunea, conform aprecierii lui M. Eliade, capătă noi posibilități de abolire a înşiruirii cronologice şi de revenire la respirația epică de densitate veritabilă.

Refuzul relatării cronologice mult prea încetățenite şi recurgerea la dislocări compoziționale ingenioase i-au permis autorului să depisteze din mitul naşterii nu numai privelişti retrospective, ci şi revelații de perspectivă. Începutul nuvelei şi finalul ei – „De, nume ca multe altele, zi-i Toadere...”, sunt, cum am văzut, întrucâtva stereotipe. Procedeul, prin însăşi 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 şansa circumscrierii în eternitate, din moment ce e stăpânită de o dragoste de omenie cu subtext mitic.

Finalul, deşi încheie subiectul, îl lasă totuşi deschis, parcă demonstrând că un laitmotiv bine structurat ar putea ține pe respirația sa nu numai încărcătura unei nuvele, ci şi 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 sfârşit.

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 şi 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 şi anevoios, intuind, pas cu pas, tainele măiestriei compoziționale. Până la această dată scriitorul notează stări de spirit interesante, fără a reuşi să le închege într-o concepție personală, practică un stil poetic care, deşi original, încă nu trădează trăsăturile ce îl vor defini mai târziu. În *Rubanca* realitatea e recompusă conform concepției autorului asupra



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

actului de creaţie, iar părţile constituente, fie ele în proximă vecinătate, fie la distanţă, sunt astfel montate, încât respiră cu întregul, un întreg care poartă pecetea arhitectului ideii, a talentului lui I. Druţă.

În acest punct putem vorbi de un stil propriu al scriitorului, căci – să nu uităm, în latină cuvântul *stylus* înseamnă „condei, compoziţie". „Stilul, constată cercetătorul, N. Ghei, e rezultatul punerii stăpânirii pe materialul de viaţă, al iscusinţei de a-l supune, de a-l face să exprime un conţinut cu mult mai bogat decât pot comunica cuvintele care constituie opera. Aducerea elementelor dispersate într-un sistem conţinutist începe de la stil. El e prima treaptă în urcuşul de la stihia izolată de cuvinte spre unitate, momentul principal în calea înfăptuirii sistemului artistic" [2, p. 170]. Acum, fără a şti scriitorul şi opera, auzind un fragment din *Rubanca*, vom putea afirma cu siguranţă că e din Ion Druţă, ceea ce nu am fi putut spune despre un crâmpei din *Gospodăritul* ori din altă nuvelă din perioada începutului. De aici încolo, procedeul poate fi aplicat, fără a da greş, la orice operă a scriitorului.

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

Actul debutului, aşadar, s-a produs în 1953, anul apariţiei nuvelei. Cum rămâne atunci cu afirmaţia noastră de mai sus că I. Druţă publică de prin 1950? Să nu aibă oare întotdeauna prima publicaţie cu care un scriitor îndrăzneşte să iasă în lume dreptul de a fi numită debut? Are şi nu are acest drept – va fi răspunsul. Totul depinde de formaţia scriitorului. În cazul în care scriitorul e, în accepţia lui Goethe, de esenţă ocazională, adică unul care scrie atunci când viaţa îi oferă o ocazie, propunându-i o temă demnă de a fi luată în discuţie, acesta, ieşind prima dată cu ea în lume, are dreptul s-o numească debut, fiindcă întreaga lui carieră artistică de mai departe va alcătui un şirag – mai lung sau mai scurt?! – de astfel de ocazii, independente una faţă 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. Druţă de până la 1953, căci în ele vom întâlni un condeier ce încă se caută pe sine şi nu unul regăsit, ca în *Rubanca*, şi persistent apoi, pe unda concepţiei, în întreaga creaţie.

Debutul lui, în *Rubanca* porneşte de la un început de concepţie particulară, concepţie pe care toate lucrările lui de mai departe, fără a se abate de la ea, o vor completa. Scriitorul în acest caz se regăseşte în concepţia dată, respectând-o, ori se autodesfiinţează, încălcând-o. Opera deci va fi integrală, iar scriitorul integru, când vor ţine gândul şi rândul pe o unică respiraţie, acea a ideii creaţiei bazată pe concepţia creatorului. Astfel concepută, nuvela *Rubanca* ne indică locul unde am putea înfige întâiul capăt al arcului voltaic al debutului lui I. Druţă.

Aplicată la întreaga creaţie a lui I. Druţă, această concepţie s-ar putea să necesite, în unele segmente, anumite precizări – cum vom vedea pe parcurs că şi 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 simţi nevoia să accentueze mai reliefat unele găselniţe conceptuale mai înainte aflate în germene (*Rubanca*) spre deosebire de aceleaşi mostre realizate mai târziu în manieră cu adevărat artistică (*Sania*). Dar în aceste cazuri precizările de rigoare urmează să fie resimţite nu ca nişte completări eterogene, ci ca nişte compliniri organice ale aceleiaşi concepţii.



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

S-ar putea de asemenea la un moment dat să avem impresia că, din cauza unui segment încă negăsit, concepția ar înceta să-şi mai exercite cu aceeaşi tensiune funcția de corelare cu întregul. Dar lipsa acestui segment trebuie înțeles ca ceva vremelnic, ca ceva de tipul elementului mendeleevian despre care se ştie că lipseşte temporar în vestitul său tabel şi că, odată descoperit, acesta îşi va ocupa locul care-l aşteaptă. 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 aceeaşi concluzie.

Ca debut *Rubanca* reprezintă o canava artistică bine articulată de o concepție precis definită. Operele ulterioare o vor aprofunda-o şi o vor perfecționa-o, intuindu-i fără prea mari greutăți componentele constitutive, căci nuvela e, în acest sens, specia epică poate cea mai ilustrativă pentru a-şi deschide virtuțile intrinseci. În nuvelă, menționa scriitorul rus K. Fedin, „totul e vizibil – proporționalitatea părților, aliajul organic dintre caractere şi 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 şi ajustată, dacă e să ne amintim de constatarea cercetătorului Ion Vlad, la dimensiunile formelor mari. Sarcina propusă nu era deloc uşoară, căci, după cum afirmă cercetătorul N. Ghei „...cu cât opera evoluează în mai multe planuri, cu cât ea redă conştiințele 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 şi a omului..." [2, p. 324].

Având la bază un model de nuvelă artisticeşte atât de bine centrat şi de corect articulat, cum e cel dezvăluit 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 şi 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].

Şi totuşi 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 şi până la apariția romanului *Frunze de dor* (1955) , roman care, aşa cum am spus, însemna, împreună cu nuvela *Rubanca*, o cotitură în scrisul lui, doar în trei vom sesiza unele semne ale realității noi: *Sacul mătuşii Irina*, *Sfadă în casă* şi *Bobocul.* Dar şi în acestea apar nu nişte trăsături tipice ale prezentului, ci nişte detalii întâmplătoare, nişte 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 şi cum s-a răsfrânt ea asupra conceptului lui despre literatura timpului? În primul deceniu postbelic, când Druță făcea întâii săi paşi, în literatură aveau loc prefaceri sociale uluitoare. Ieşită aproape distrusă din război, Basarabia intră într-o foamete ucigătoare, după care urmează un val de represii îngrozitoare şi colectivizarea cu implicațiile ei păgubitoare. Fidelă principiilor realismului socialist de a zugrăvi realitatea conform unei dinamici



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

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

Evenimentele cruciale erau în centrul literaturii, dar, în marea lor majoritate, interpretate în mod fals. Războiul era înfăţişat ca un marş din biruinţă în biruinţă. Foametea, cauzată de calamităţile naturii, dar şi adâncită în mod special de sistemul totalitar în scopul de a face poporul să uite de problemele sale de ordin etic şi etnic, era abil muşamalizată. Colectivizarea era zugrăvită nu ca un act făcut, în principiu, cu forţa, ci ca o campanie benevolă, în care reprezentanţii satului primeau cu mare greutate de la activiştii raionului dreptul s-o înfăptuiască. Graba de a fixa meticulos semnele timpului, promovată în anii ’50 ai secolului XX de către realismul socialist, a avut întotdeauna o influenţă păgubitoare. Ea a fost botezată cu mult înainte de către L. Blaga cu termenul *imediatomanie*. Druţă n-a vrut s-o accepte, fiindcă venea în contradicţie cu concepţia sa care de la operă la operă se complinea.

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

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

Prezentul e resimţit deci ca acel segment din concepţie despre care vorbeam că s-ar putea să lipsească, dar care, ca şi unele elemente încă neidentificate din tabelul lui D. Mendeleev, ştie că locul lui îl aşteaptă. Şi el îl va ocupa. Această faţă a timpului se cerea în mod imperios introdusă în creaţie şi I. Druţă face, prin romanul *Frunze de dor* (1955), prima încercare de a o introduce, complinind astfel concepţia elaborată iniţial în opera de debut.

Romanul constituie dovada unei nostalgice griji a autorului pentru tradiţiile seculare puse de socialism sub semnul incertitudinii, dar şi al unei certe pledoarii pentru aducerea prezentului în literatură. Satul Valea Răzeşilor, unde din primăvara până în toamna anului 1945 se consumă o frumoasă, dar şi dureroasă dragoste între Gheorghe şi Rusanda, e mişcat – altfel la acea dată nu se putea – de forţa tradiţiei, dar şi de tendinţa de a scruta prezentul. Puşi, aidoma personajelor romanului lui L. Rebreanu *Ion*, să aleagă între glasul pământului şi glasul iubirii, Gheorghe şi Rusanda rămân, fiecare la scara sufletului său, nişte predestinaţi pământului. Gheorghe – ca adept, Rusanda – ca jertfă a lui.

Neştiind în acel început de prezent socialist cum va evolua destinul învăţătorului, oamenii, dimpreună cu Gheorghe şi Rusanda, îl vedeau aşa cum era el în trecut. Învăţătorul era ieşit din rândurile claselor avute. Boierit, situat deasupra maselor, el, de regulă, nu se înrudea cu ele. Aşa a văzut-o satul, aşa s-a simţit şi Rusanda din momentul îmbrăţişării profesiei de învăţătoare: „Şi dacă ieşea afară, trecătorii îşi conteneau paşii drept poarta lor, parcă vrând s-o vadă ce o fi având aşa grozav fetiţa asta, de-au pus-o învăţătoare, şi dacă intra în casă, lelea Catinca îndată îi punea un scăunel, ca să nu ostenească stând în picioare. Şi a umblat ea toată ziua, căutându-şi locul cela unde n-ar mai fi fost pentru



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

nimenea străină. Dar nu-l găsea, şi când nu-ţi găseşti locul, nu te poţi găsi pe tine, nimic nu te poate bucura". Metaforic vorbind, locul căutat de personaj nu e altceva decât locul prezentului în corelaţia celorlalte feţe ale timpului. Aşa – oricât ar părea de paradoxal – a văzut-o pe Rusanda şi Gheorghe: „Gheorghe stătea pe gânduri. Era ţăran născut în zodia ţăranilor şi visa să ia în căsătorie o fiică de ţăran, dar învăţătoare? Pentru ce-i trebuie lui învăţătoare la casă? Şi cum poţi face căsnicie cu ea – tu cu plugul, ea cu creionul?". Dragostea frumoasă se destramă.

Avem în faţă un conflict dintre aşa-zisul nou socialist şi o tradiţie ce ţine de un etos patriarhal, conflict care se soldează cu un gând deosebit de interesant pentru constituirea concepţiei lui Ion Druţă: „… de câte ori va fi să se schimbe vremea, de atâtea ori ne tot vor durea rădăcinile", dar şi cu un avertisment pentru cazurile când această nouă corelaţie a timpurilor va fi greşit înţeleasă, avertisment care mai târziu va fi, spre regret, nu odată neglijat de I. Druţă şi care, cum vom vedea, va avea repercusiuni grave asupra concepţiei lui generale.

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

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

Sondând trecutul, Druţă ieşea de sub tutela aşa-zisei metode a realismului socialist şi, în mod obiectiv, trebuia să intre în sfera de atracţie a unui alt curent artistic. Acesta, graţie platformei şi idealurilor, în multe privinţe similare cu cele pe care tindea să le promoveze scriitorul nostru, a fost sămănătorismul. Dar – lucru paradoxal – în timp ce în spaţiul 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 tradiţii şi 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 cinstiţi nu numai din spaţiul basarabean, ci şi din toate republicile fostei Uniuni Sovietice, supuse teroarei totalitariste: recunoaşterea istoriei ca oglindă a trecutului naţiunii, respectarea datinilor ca o condiţie a supravieţuirii neamului, aplecarea spre folclor ca o modalitate de reanimare a spiritului naţional, interesul pentru limbă ca un atribut al conştiinţei de sine a poporului etc. Anume actualitatea calităţilor amintite au făcut ca însemnele sămănătorismului să apară chiar şi în literaturile în care curentul în cauză nu a existat niciodată, aceste însemne purtând o nouă denumire – acea de *ruralism*.

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



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

un conglomerat de nuvele bine distincte. Liniile de subiect ce desemnează destinele lui Gheorghe şi al Rusandei pot fi evidenţiate ca două nuvele aparte. Scena primirii corespondenţei de pe front, episodul morţii fiului lui Badea Zânel, crâmpeiul legat de dragostea năstruşnică a flăcăilor pentru nepoata lui moş Tropoţel – aşijderea. Fragmentul privind peripeţiile fratelui Domnicăi a fost resimţit atât de independent, încât editorii au găsit de cuviinţă să-l publice sub formă de nuvelă aparte, intitulată *Trofimaş*.

Procedeul descris e caracteristic pentru toate romanele lui I. Druţă care au urmat după *Frunze de dor*. În cel de al doilea roman – *Povara bunătăţii noastre* –, care iniţial se numea *Balade din câmpie*, toate baladele nu sunt altceva decât nişte nuvele deghizate. Asemenea nuvele pot fi uşor identificate şi în ultimul, cel de al patrulea roman, *Biserica Albă.* Doar în cel de al treilea roman, *Clopotniţa,* ele par să lipsească, impresia provenind de la faptul că nu au fost aranjate în mod tradiţional, ci după principiul contrapunctului. Oricum, aparenţa nu schimbă esenţa şi romanul reprezintă, ca şi celelalte, un conglomerat de nuvele.

E, cum vedem, realizarea intuiţiei cercetătorului Ion Vlad că nuvela se reeditează, ca nucleu şi structură, în formele mari ale literaturii pe care I. Druţă, simţindu-i necesitatea, nu a întârziat s-o exploateze în concepţia sa.

Înăuntrul lor, toate nuvelele urmează traseul de acum intuit de I. Druţă: imagine-metaforă-simbol. Locul mitului, ca ultimă etapă în acest itinerar, îl ţine etosul de esenţă patriarhală, în care prezentul se oglindeşte şi care determină destinele personajelor.

De fapt, întregul roman postbelic din spaţiul basarabean porneşte de la formele narative scurte, fie că acesta „creşte” dintr-o nuvelă, cum e cazul cu *Oameni şi destine* de Ariadna Şalari, 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-şi caracteriza plenar personajul din romanul *Umbra comorilor*, Arhip Cibotaru foloseşte procedeul citirii de către acesta a unor nuvele, chipurile, găsite. Vladimir Beşleagă ne mărturiseşte că fondul romanului *Zbor frânt* poate fi uşor întrezărit în mesajul nuvelelor din culegerea *La fântâna Leahului*. Şirul de exemple poate fi prelungit.

Aşa-zisa „nuvelizare” a pânzelor epice largi, rezultată din încercarea de a le încropi bazându-se pe modelul nuvelistic, poate fi observată şi la plăsmuirea caracterelor romaneşti. Zicând acestea, ne referim la personajele dublete – o parte reprezentând matricea stilistică, alta – realitatea încă fluidă a prezentului: Gheorghe şi Rusanda (*Frunze de dor*), Onache Cărăbuş, plugarul secular ce se ţine de principiul „ară şi seamănă şi vei avea dreptate” şi Mircea Moraru, devenit jertfă a deşţărănizării (*Povara bunătăţii noastre*), Horia, ca păstrător al fiinţei naţiunii, şi Baltă, ca ruinător al acestei fiinţe (*Clopotniţa*), Ecaterina, ţăranca din Ocolina ce se consideră oştean „chemat să apere vatra satului” şi Ecaterina, ţarina din Petersburg, care cheltuie totul în desfrâuri, împărtăşind ideea filistină „cât trăieşti atât e al tău” (*Biserica Albă*), Serafim, ca reprezentant al etosului popular, şi Anghel, ca exponent al prezentului de esenţă postmodernistă (*Povestea cu cocoşul roşu* de Vasile Vasilache) ş.a.

Ar fi, probabil, riscant să afirmăm că acest mod de construcţie a romanului s-ar datora doar impactului direct al lui Druţă, dar ar fi totodată greşit să nu-i recunoaştem în acest sens influenţa-i mare, aproape decisivă. Problema urmează să fie studiată de la caz



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

la caz. Aceasta cu atât mai mult, cu cât în problema sudării nuvelelor într-un organism integral modalităţile găsite de I. Druţă nu ne mai trezesc îndoieli că au fost folosite de toţi romancierii noştri. În măsura înzestrării lor, bineînţeles.

*Frunze de dor* e în acest sens un exemplu concludent. Pe lângă condiţionarea caracterologică a coerenţei naraţiunii, în roman mai există una ce ţine de modul de expresie. E vorba de lirism. Liricizând, Druţă merge atât de departe, încât atinge nivelul integrator caracteristic poeticului. Anume un atare proces – de trecere de la liricizarea obişnuită la poetic, ca posibilitate a ţinerii naraţiunii pe o unică respiraţie, – 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 compoziţia, personajul etc., şi care face să explodeze unitatea obiectivă – unitatea exterioară a acţiunii, a timpului, a locului, a personajului etc. – a romanului tradiţional” [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 posibilităţile ei de organizare compoziţională 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 intervenţiile autoriceşti voalate. Valul puternic de lirism *atenuează fragmentarismul, recuperează precaritatea motivărilor psihologice, a legăturilor cauzale între întâmplări şi reacţiile personajelor*” (subl. noastră – *N.B.*) [15, p. 87].

Acest lirism integrator, numit poetic, ţine pe o unică respiraţie toate componentele literare. Cuvintele, imaginile, metaforele, simbolurile, situaţiile, caracterele sunt atrase de aceeaşi forţă magnetică a ideii. Fiind, fiecare în parte, organe de sine stătătoare, ele se condiţionează reciproc, aidoma organelor care alcătuiesc organismul viu. Un element sau altul al compoziţiei necondiţionat de poetic e resimţit ca un acord fals într-o melodie. Tot astfel e resimţită şi compoziţia întregii opere a lui I. Druţă în raport cu concepţia 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 concepţia lui I. Druţă ia forma rânduielii pământului („Este o rânduială a pământului, şi dacă încalc eu şi rânduiala asta, ce-mi mai rămâne”, zice personajul Vasiluţa), iar compoziţia – a unei plante biologiceşte simetric plăsmuită („Cuvintele «natura artistică a operei», raportată la *Casa mare*, scrie criticul moscovit N. Krâmova [16], capătă un sens direct şi concret. Această dramă are natura ei, armonia ei firească, aidoma unei plante la care totul – şi frunzele, şi rădăcinile, şi mlădiţele – se supune unei legităţi unice. (De aceea şi 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 menţinându-mă în domeniul respectiv – pentru că I. Druţă după 1970 se consacră aproape exclusiv acestui domeniu şi, în consecinţă, toate realizările, dar şi deficienţele ce ţin de concepţia elaborată în cadrul debutului se observă aici mai pronunţat.

Concordanţa amintită dintre concepţie şi compoziţie, care garanta zugrăvirea veridică a vieţii, nu se putea încadra în metoda realismului socialist dat fiind faptul că ea, metoda, prin spiritul ei triumfalist, înfăţişa prezentul nu în întreaga gamă de culori, ci, de regulă, doar în una, cea roză.

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



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

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 preşedintelui 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 ştiinţificul, ci, cum se obişnuia pe timpul totalitarismului, politicul. Opera lui I. Druță e acum blamată la toate întâlnirile cu cititorii pe câmpuri şi la ferme. O scrisoare deschisă a lui I. Druță către colegiul de redacție al revistei *Kodrâ* 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, susträgându-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 şi hărțuit la fiece pas, Ion Druță decide, în 1969, să se mute la Moscova, sperând că metropola va fi mai îngăduitoare. Conştientizând 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 şi 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 şi, – ca un ecou peste ani, cel al lui I. Druță – ni se pare deosebit de sugestivă.

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

Decepția lui Druță se soldează cu unele cedări de poziție, cu nişte pactizări dubioase cu acei care, pentru pledoaria sa în fața sacrelor valori umane, l-au defăimat şi 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 evidențieze caracterul înşelător, adică să se abată de la concepția elaborată atât de minuțios şi 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 şi un nenorocit în plan spiritual. Nu întâmplător, încă tânăr, el deseori e trezit din somn de dureri aprige de inimă: „Iaca aşa mă prinde prin somn un val de năbuşeală, mă trezeşte, iar cum m-am trezit mi se face lânced, mi se face lehamite de toate. Şi mă scol, ies din casă, vin sub cortul ista şi tot stau până se luminează de ziuă. Inima". E lâncezeala şi lehametea provocată de socialismul ajuns în etapa totalitarismului.

Preşedintele de colhoz Pavel Rusu din *Păsările tinereții noastre*, deşi reprezentant al aceluiaşi sistem totalitar, dimpotrivă, e trezit noaptea de palpitări de inimă izvorâte din preaplinul fericirii: „Împreună cu consătenii mei am scos satul dintr-o mare sărăcie,



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

am întors pământurilor mana care le-a fost hărăzită, am dărâmat casele vechi şi am ridicat altele noi, mult mai bune şi mai frumoase. Am uşurat însuşi felul prin care plugarul îşi câştigă, de mii de ani, bucata lui de pâine, şi 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 şi în cadrul aceleiaşi lucrări. În *Păsările tinereții noastre* astfel de plăgi ca furtul, beția, minciuna, sustragerea de la muncă şi laşitatea 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 şi, nedreptățit, părăsit de Dumnezeu şi de lume, se molipseşte de patima paharului? Cu ce să sting eu patima ceea?

Ostaşul: A trebuit să te gândeşti înainte de-a fi primit să fii starşi peste noi.

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

Ostaşul: D-apoi, mladşi, litinant… în ziua când ne-am dus în recunoaştere…

Pavel Rusu: Şi ce adică - o viață întreagă am să tot umblu eu starşi?

Ostaşul: 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 însufleţit 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 mătuşii 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 matale". 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 şi a coeziunii compoziției, s-au concentrat, ca universul într-o picătură de rouă, în drama *Frumos şi sfânt*. Protagoniştii ei – Mihai Gruia şi Călin Ababii – s-au născut într-un sat care, după L. Blaga, întruchipează veşnicia. 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-şi, astfel, matricea ființei moştenită din străbuni. Discuțiile dintre ei, care au loc de fiecare dată când evoluția socialismului pune în pericol temeliile 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 îşi poate educa conducătorul sau – mai larg – învățămintele matricei noastre stilistice pot şlefui socialismul într-atât, încât să-i redea o față umană. Gruia, sub influența lui Călin,



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

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.

Conceptional, 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 conceptionale 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 închegate, 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 conceptională și de descentrare compozițională a operei în întregime devine mai clară.

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



BDD-A6892 © 2011 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

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 şi 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 şi 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 şi în cea a moldovenismului primitiv şi a creştinismului 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 şi constructive, critica nu poate face altceva decât să-i amintească scriitorului spusele lui Perpessicius că „adevărul, chiar penibil, fortifică; incertitudinea, chiar conciliantă, destinde resorturile [1, p. 18] şi ale aceluiaşi G. Ibrăileanu că aceste opere – cu resorturi destinse – au „… alt fel de «compoziție», o compoziție care nu are nimic sfânt" [17].

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

Împărtăşind cu participare sufletească tot ce constituie cu adevărat un destin literar, în cazul lui Ion Druță, ne detaşăm cu fermitate intelectuală de tot ce-i evaziv, cețos şi 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 şi dezarticulările compoziționale deşucheate, cu abaterile lui deşănțate 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 şi mai apoi o operă şi i-a încropit o poziție scriitoricească ce i-au dus cinstea şi faima în întreaga lume. Fără această separare gloria lui I. Druță se împuținează pe zi ce trece şi poate uşor ajunge să depăşească limita critică, dincolo de care, cum bine se ştie, 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 eşti un permanent debutant" [1, p. 38].



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

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. Aceştia din urmă, care întruchipează ideologia agrariano-totalitaristă, prin modalități de încurajare, una mai abilă şi mai ademenitoare decât alta, caută, cu orice preț şi cu fiece ocazie, să-i mențină gloria, ştiind prea bine că fără ea Druță n-ar avea cu ce îi interesa. Facem aici abstracție de ele, ştiind că, fiind mult prea discutate în critica noastră, sunt cunoscute de toată lumea. Asupra uneia, care a făcut vârf la toate, totuşi vom insista.

E vorba de felul cum au înțeles unii cercetători prea credincioşi 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 mişcat şi comportarea celor care au vorbit la jubileu. Aceştia, în stilul celor mai frumoase şi mai rodnice tradiții populare, s-au prefăcut a uita de unele neajunsuri ale celui sărbătorit şi, la modul cel mai creştinesc, şi-au adus aminte numai de tot ce constituie Adevăr, Bine şi Frumos în opera scriitorului.

S-au pregătit, bineînțeles, către jubileu şi 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 şi 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. Aşa se cuvine la jubileu, aşa 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 aşa-zisele judecăți de valoare nu mai seamănă a demersuri critice, ci a pledoarii avocățeşti menite să scoată totul sub formă de basma curată. Ba, mai mult – se observă chiar o tendință de intimidare şi de ruşinare 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*. – Chişinău, Firma Editorial-Poligrafică „Tipografia Centrală”, 2008. Aceştia au introdus chiar o rubrică nouă alcătuită din 107 articole şi 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**… – şi de două desene – unul la începutul rubricii, altul la finele ei – ce au menirea să trezească o repulsie cât se poate de ruşinoasă. Printre autori figurează Grigore Vieru, Mihai Cimpoi, Dumitru Matcovschi, Andrei Strâmbeanu ş.a. care, la drept vorbind, au luptat în articolele lor considerate de influență defavorabilă, nu atât contra lui Ion Druță, cât pentru el. Şi aceştia 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 aceştia şi alții din rubrica sus-numită stau alături de I. Bodiul, D. Tăbăcaru, A. Mereuță şi câțiva alții care într-adevăr l-au ponegrit şi 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



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

ale lui, crezându-se că astfel s-ar echilibra cumva altfel atitudinea față de el. Pe de o parte, se ştie, bunăoară, că în eseul *Moldova şi 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 („… aşa cum pe vremuri toți jandarmii în Basarabia erau aduşi din Oltenia, acum toți grafomanii provinciali, compromişi în fel şi chip, sunt vopsiți într-un tricolor dens şi trimişi 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 Chişinău „scăfârlii în bronz", iar, pe de altă parte, I. Druță e considerat de către coordonatorul bibliografiei lui ca „Om de statura şi verticalitatea lui Ştefan cel Mare, cu înțelepciunea şi iscoditoarea minte a lui Dimitrie Cantemir, cu nelipsitul şi fermecătorul zâmbet al lui Ion Creangă" (p. 5). Nici nu ştii 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 şi a clasicilor noştri. 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 şocheze cât mai deşucheat? 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 greşite şi umilitoare în aprecierea lui I. Druță, pentru că forța lui nu constă în biruința asupra celor ce l-au comentat într-o lumină aşa-zisă defavorabilă, ci în influența lui favorabilă asupra întregii literaturi. Căutându-se pe sine în cadrul debutului, Ion Druță i-a ajutat – atunci, dar şi mai târziu – şi pe ceilalți confrați de condei să se regăsească mai uşor. Prin el aceştia au deprins mai nuanțat importanța factorului oralității, a forței cuvântului scris şi a transfigurării lui artistice, au însuşit arta compoziției nuvelei şi, 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 şi a folosirii lui pentru a ține opera pe o unică respirație. Şi, în sfârşit, scriitorii noştri tot de la el, cel din perioada realizărilor 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. Şi în plan artistic. Şi 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 autoliniştire, că „un mare scriitor, chiar vinovat sub raport civic, rămâne mare scriitor", dar şi 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 eşti un permanent debutant".

* * *

Începând cu debutul, inițiat, după cum am văzut, prin nuvela *Rubanca* (1953) şi 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 liniştitor avertismentul călinescian. Când acest calmant din prea multă folosință a condus la imunitate, Druță, în loc să-şi amintească de înțeleapta prevenire eftimiuană, s-a lăsat



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

injectat 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 aşteptate.

În această situaţie apar, în toată statura, cele două întrebări care au mişcat lumea de când e ea: cine-i vinovatul? Şi: ce-i de făcut? Răspunsul la prima întrebare e clar – vinovat e scriitorul care, după ani şi ani de biruinţe asupra sistemului totalitar, s-a lăsat până la urmă ademenit de pomenile, evident substanţiale, 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 şi necesită un refuz categoric la pomeni (Premiul de Sat în valoare de un milion de lei primit după merit în 2008 îl izbăveşte, cred, de împovărătoarele griji materiale care l-au dus unde a ajuns! Şi mai înseamnă o revenire categorică la concepţia sa artistică elaborată în cadrul debutului, concepţie care i-a adus operei în partea ei bună o strălucire inegalabilă.

Dle Ion Druţă, la sărbătorirea celor 80 de ani de la naşterea 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 viaţă nici că poate exista!

Vă va însenina un asemenea gând? Vă veţi învrednici de un atare curaj să Vă revedeţi opera de o viaţă?

Veţi da ascultare Celui de Sus, dând la capătul vieţii o operă demnă de speranţele pe care El le-a pus, aşezând la naştere mâna lui darnică pe creştetul dumneavoastră?

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

## REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. *Reflecţii şi maxime*. Vol. I. Ediţie îngrijită de Constantin Bădescu. – Bucureşti, 1989.

2. Гей, Н. К. *Искусство слова.* – Москва, 1967.

3. Wellek, René, Warren, Austin. *Teoria literaturii*. – Bucureşti, 1967.

4. Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. – Chişinău, 1996.

5. Bileţchi, Nicolae. *Timpul şi spaţiul în viziunea artistică a lui Ion Druţă* (1)// Revistă de lingvistică şi ştiinţă literară, 1995, nr. 3.

6. Кожинов, 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 Druţă*// Ion Druţă. *Scrieri.* Vol. I. – Chişinău,1989.

8. Dima, Ştefan. *Gândirea poetică şi cuvintele*. – Bucureşti, 1992.

9. Eliade, Mircea. *Aspecte ale mitului*. – Bucureşti, 1978.

10. Vlad, Ion. *Destinul unei structuri epice*. – Bucureşti, 1972.

11. Hegel, Georg Wilhhelm Friedrich. *Prelegeri de estetică*. Vol. I. – Bucureşti, 1966.

12. Федин, К. *Писатель, искусство время*. – Москва, 1957.

13. Marino, A. *Modern. Modernism. Modernitate*. – Bucureşti, 1969.



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)

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



BDD-A6892 © 2011 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:38 UTC)