

# FORME ALE TEATRALITĂȚII ÎN PROZA LUI ION DRUȚĂ

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

## FORMS OF THEATRICALITY IN ION DRUTA'S PROSE

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

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

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

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

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

Teatralitatea ca mod de apreciere, de valorizare a realității sociale și a fenomenelor culturale implică relația dintre joc și teatralizare. Ludicul presupune o acțiune liberă, dezinteresată sau interesată, incluzând în acest proces subiectul și obiectul jocului, aspect ce relevă în fapt esența multor fenomene ale vieții. Cealaltă noțiune, teatralizarea, se referă la o acțiune regizată (de societate, de artist etc.) și, respectiv, prezența unui actant (actorul) – cel care joacă și a spectatorului – cel pentru care se joacă (gr. „theatron – theao” – „a ve-

dea, a asista”). La confluența acestor două acțiuni sau modalități de manifestare și de relaționare a omului cu Celălalt – jocul și teatralizarea – se află teatralitatea.

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

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

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

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

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

La etapa actuală, teatralitatea, ca o categorie estetică, este abordată din perspectiva structurii și a funcțiilor ei în discursul dramaturgic, în cel teatral, dar și în cel narativ sau chiar liric. Cercetătoarea V. Fedorenco, de exemplu, a interpretat textul dramatic al lui I. Druță din perspectiva teatralizării realității de către personaje [4], iar viziunea cinematografică a aceluiași autor constituie obiectul de studiu al Anei-Maria Plămădeală într-un articol vizând filmul *Ultima lună de toamnă*, scenariul aparținând scriitorului [5]. Ambele cercetătoare evidențiază relația

dramatic-epic-liric, psihologic, spiritual-etnic în viziunea teatrală și cinematografică a lui I. Druță. În discursul narativ al acestui autor teatralitatea, de asemenea, se manifestă prin interferența dintre epic, dramatic, liric, cum am menționat anterior, ca și prin varietatea și structura dialogului, altele și prin oralitatea narării, toate reliefând o anumită artă a reprezentării, dar și arta comunicării a subiectului creator.

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

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

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

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

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

Masca devine un atribut al manifestării teatralității și în alte texte druțiene, ea comportă semnificații sociale ori psihologice, relevând însă un aspect esențial – dorința și necesitatea de a relaționa cu altul, cu celălalt – sinele, supraeul – în tendința omului de a se cunoaște, de a fi el însuși, dar și de a fi înțeles de cei din jur. Astfel îi recunoaștem pe moș Mihail – gospodarul casei și omul de creație (*Sania*), pe Mircea Moraru, țăranul și brigadierul, omul puterii (*Povara bunătății noastre*), Potiomkin, omul, feldmareșalul dornic de noi cuceriri teritoriale și amantul (*Biserica albă*) ș.a. Fiecare caz este unul aparte, măștile traduc disimularea, dar și dorința omului de a fi el însuși, chiar dacă îi reușește sau nu; de fapt, este ceea ce C. G. Jung numește „umbră” și „personă” ca arhetipuri. Asemenea aspect al teatralității conduce spre un conflict interior, psihologic, spiritual în creația lui Ion Druță și, evident, spre o anume tipologie a personajului.

În crearea spectacularului, a atmosferei, la caracterizarea personajelor, în discursul druțian un rol important îi revine naturii ca mod de existență a omului în lume. În textul epic ea contribuie la structurarea incipitului, ceea ce în plan teatral ar echivala cu „deschiderea” acțiunii scenice; totodată, natura realizează trecerea de la o scenă sau de la un subiect la altul, face posibilă trecerea de la o idee la alta, se armonizează cu stări de suflet ale naratorului (în didascalii – ale aucto- rului) și ale personajelor. Amintim spectacolul ninsorii din incipitul romanului *Povara bunătății noastre*, un peisaj liric, în care domină albul imaculat ca temelie și esență a luminii și a curățeniei sufletești a omului și care prezintă astfel spațiul desfășurării acțiunii. Tot

natura e cea care deschide și închide părți, capitole în acest roman, având funcție premonitivă, de creare a atmosferei și de sinteză ori legătură, trecere la celălalt capitol, funcționalități care în textul dramatic se regăsesc, în special, în didascalii ca forme ale teatralității [ 7].

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

Vom exemplifica aceste aspecte, manifestate în sinteza lor de creare a teatralității în nuvela *Malul de piatră*. Incipitul prefigurează aici atmosfera acțiunii, constituind, totodată, în planul textului dramatic, didascalie: „S-a întors noaptea, pe la trei. A încercat ușurel să deschidă ușa, dar era încuiată. A venit la fereastră. A bătut de câteva ori, dar nu i s-a răspuns. A mai așteptat o vreme, după care a rostit cu glas de copil obijduit: Tată!” [ 8]. Enunțurile scurte, verbele ce traduc în plan teatral gesturile actantului, conjuncția adversativă „dar”, ce răstoarnă cele afirmate sau, în cazul dat, cele dorite, sugerează un dramatism ce se amplifică în continuare prin conotația cuvintelor ce prefigurează o răsturnare de situație, un conflict: „Era ceva *straniu*... De patru ani, de când a început a veni în *ospete* la părinți, niciodată *n-a bătut să i se deschidă*. Ichim o aștepta totdeauna. Ichim avea un somn fugar, iepuresc. Ichim o cunoștea după felul cum deschide porțița...” Prin mijlocirea repetiției anaforice, receptorul intuiește și relația specială dintre tată și fiică, care era mândria lui, dar și o posibilă „răceală”, opunere dintre ei. Din nararea acțiunii și din descrieri se prefigurează, din punct de vedere al teatralității, borne didascalice, cu rolul lor de a aduce mai multă informație privind locul, spațiul, timpul desfășurării acțiunii, stările personajului.

În nuvelă se manifestă pregnant tipul de reprezentare kinestezică și cea vizuală a autorului, astfel încât psihologismul domină printre modalitățile de caracterizare a personajului și de susținere a acțiunii interioare, a mișcării stărilor, trăirilor, sentimentelor. Tatăl, Ichim, aproape că nu vorbește pe tot parcursul acțiunii, dar el este totuși protagonistul. Elemente de portret fizic ale acestuia se regăsesc pe parcursul dezvoltării acțiunii, construind prin gest, mișcare, tăcere și atitudine a naratorului imaginea unui om harnic, hotărât în acțiuni, dar și neputincios în fața „trădării” de către fiica cea mai dragă a lui. Urmărim, de fapt, printre scena gălăgioasă și apoi tot mai liniștită a spectatorilor veniți să vadă ce se întâmplă în familia și în curtea lui Ichim, o altă scenă – cea principală – tăce-

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

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

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

Imaginea „zgomotoasă” și dinamică, plăsmuită prin modalități stilistice expresive („glas vesel”, „a strigat”), elemente de portret „grasă și voinică, cu obraji proaspeți și rumeni”, aliterația „**venea voinicește spre dânsul, hotărâtă..**”, impun/propun actorului un anumit tip de joc teatral în crearea tipologiei psihologice și a stării de spirit a personajului.

Starea de culpă a fiicei și trăirea/contopirea durerii ei cu cea a mamei este transfigurată artistic printr-o imagine cinematografică, încetinită, a intrării în scenă a fiicei și a mamei, care aici sunt prezentate de narator ca o singură ființă: „Frumoasă și sprintenă, într-o bluză unguerească de lână subțire, ea pășea ușurel în pantofi cu tocuri înalte, iar în urma ei venea, ca o umbră, lelea Anica – venea amărâtă, venea fericită, venea îngrijorată, cum nu se mai poate. Ochii ei căprui rugau lumea din jur să fie cât mai îngăduitoare cu domnișoara asta frumoasă, că nu de alta, da îi e fiică. E singurul dintre copii ce seamănă grozav cu mamă-sa ...”. Teatralitatea acestei scene este susținută de vestimentația și mersul fetei, care implică, presupun, finețea (bluza „de lână subțire”), tinerețea, frumusețea, dar și sentimentul vinei față de întreaga familie pentru nereușita ei. **Iar** privirea personajului, „decodificată” de narator prin explicații (o modalitate a creării psihologismului

în textul epic), în textul dramatic sau, mai degrabă în film, are un teren amplu de expresie și, în funcție de talentul regizorului și al actorului, ar necesita și un anume timp, accentuând dramatismul momentului, polifonia sentimentelor, a stărilor.

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

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

## BIBLIOGRAFIE

1. Евреинов Н.Н. Демон театральности. Москва, С. Петербург: Летний сад. 2002.
2. Ubersfeld Anne. Termeni cheie ai analizei teatrului. Traducere de Georgeta Loghin. Iași: Editura Institutului European, 1999, p. 89.
3. Ghilaș Ana. Funcționalitatea didascaliilor în discursul dramatic al lui I. Druță. În: Akademos. 2013, nr. 3, p. 133-136.
4. Fedorenco Victoria. Problema teatralității în dramaturgia lui Ion Druță. În: Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic. În două volume. Vol. 1. Chișinău: CEP USM, 2004, p. 282-293.
5. Plămădeală Ana-Maria. Opera lui Ion Druță: ipostaza cinematografică. În: Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic. În două volume. Vol. 1. Chișinău: CEP USM, 2004, p. 298-306.
6. Druță Ion. Scrieri. În patru volume. Vol. 1. Chișinău: Literatura artistică, 1986, p. 283 - 284.
7. Ghilaș Ana. „Pictura verbală” – mod de comunicare în discursul dramatic. În: Arta. Seria Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema. Serie nouă. Volumul XXIII, nr.4. AȘM, Institutul Patrimoniului Cultural. Chișinău, 2014, p. 111-116;
8. Druță Ion. Scrieri. În patru volume. Vol. 1. Chișinău: Literatura artistică, 1986, p. 205.
9. Druță Ion. Scrieri. În patru volume. Vol. 3. Chișinău: Literatura artistică, 1987, p. 99.



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