

**INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL**

Cu titlu de manuscris  
C.Z.U.: 792.01:821.135.1-2 (478)

**ANA GHILAȘ**

**TEATRALITATEA  
ÎN DISCURSUL ARTISTIC AL LUI ION DRUȚĂ**

**654.01. ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ**

Teză de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie

Consultant științific:

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ  
doctor habilitat în studiul artelor,  
conferențiar cercetător

Autor:

Ana GHILAȘ

**CHIȘINĂU, 2024**

© Ana Ghilaş, 2024

## CUPRINS

<b>ADNOTARE (în limbile română, engleză și rusă)</b> .....	6
<b>LISTA FIGURILOR</b> .....	9
<b>GLOSAR DE TERMENI</b> .....	10
<b>INTRODUCERE</b> .....	12
<b>1. TEATRALITATEA CA PARADIGMĂ UNIVERSALĂ</b> .....	26
1.1. Conceptul de teatralitate în accepția lui Nicolai Evreinov.....	28
1.2. Stadiul estetic al teatralității.....	30
1.2.1. Forme ale teatralității în textul dramaturgic și în discursul teatral. Teatralitatea prozei	32
1.3. Cercetări actuale ale teatralității textului dramaturgic și a discursului teatral.....	40
1.4. Perspective post-estetice vizând teatralitatea în viață.....	43
1.5. Concluzii la capitolul 1.....	47
<b>2. PERSPECTIVE METODOLOGICE DE INVESTIGARE A TEATRALITĂȚII ÎN CREAȚIA LUI ION DRUȚĂ</b>	
2.1. Aspecte teoretice și metode de cercetare a teatralității discursului artistic druțian: delimitări conceptuale .....	49
2.1.1. Relația text dramaturgic – discurs teatral în abordarea teatrologilor.....	49
2.1.2. Teatralitatea ca noțiune a poeziei teoretice.....	52
2.1.3. Literaritatea și teatralitatea – strategii ale comunicării teatrale.....	54
2.1.4. Cronotop teatral.....	57
2.1.5 Psihologism și teatralitate în discursul narativ .....	65
2.2. „Turnura vizuală” în metodologia investigării artelor .....	67
2.2.1. Intertextualitate și intermedialitate .....	69
2.2.2 Ekphrasis – „o treaptă spre intermedialitate”.....	72
2.3. Creația lui Ion Druță în context sociocultural și teatral.....	75
2.4. Concluzii la capitolul 2.....	88
<b>3. FORME PROTOSCENICE ȘI PRE-TEATRALE ÎN IMAGINARUL ARTISTIC DRUȚIAN</b>	
3.1. Convenții dramatice și tehnici clasice ale dramei ca memorie a genului.....	90
3.2. Ritualul ca performare.....	94
3.3. Maska – identitate și identificare.....	103

3.4. Rugăciunea.....	108
3.5. Corul și mesagerul.....	113
3.6. Concluzii la capitolul 3 .....	119
<b>4. TEATRALITATEA PROZEI LUI ION DRUȚĂ</b>	
4.1. Topoi lumea ca teatru și lumea ca spectacol: studiu comparat.....	120
4.2. Monodrama <i>Dor de oameni</i> .....	126
4.3. Procedee de teatralizare în proza lui Ion Druță.....	129
4.4. Relația psihologism – teatralitate în discursul narativ druțian.....	138
4.5. <i>Frunze de dor</i> – de la text narativ la spectacol teatral.....	145
4.6 Concluzii la capitolul 4 .....	157
<b>5. POETICA TEATRALITĂȚII ÎN DRAMATURGIE</b>	
5.1. Didascalia – element de tranziție de la tradiționalism la modernitate în dramaturgia druțiană .....	159
5.2. Valențe ale intermedialității în textul didascalic: de la „pictura verbală” la ekphrasis....	170
5.3. Funcționalitatea intertextualității în dramaturgie.....	184
5.4. Concluzii la capitolul 5 .....	194
<b>6. SPAȚIU- TIMPUL ÎN TEXTUL DRAMATURGIC ȘI ÎN SPECTACOL</b>	
6.1. Valențe ale atmosferei în crearea teatralității textului dramaturgic.....	196
6.1.1 Întâlnirea timpurilor și atmosferă în <i>Căderea Romei</i> .....	200
6.2. Viziuni regizorale și scenografice ale cronotopului în spectacolele druțiene.....	206
6.3. Concluzii la capitolul 6 .....	243
<b>CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.....</b>	
<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>	
<b>ANEXE.....</b>	
<b>ANEXA 1. SPECTACOLE MONTATE ÎN DIFERITE TEATRE.....</b>	
<b>ANEXA 2. IMAGINI DIN SPECTACOLE.....</b>	
ANEXA 2.1. Spectacolul <i>Casa mare</i> .....	276
ANEXA 2.2. Spectacolul <i>Doina – Sărbătoarea sufletului</i> .....	279
ANEXA 2.3. Spectacolul <i>Păsările tinereții noastre</i> .....	283
ANEXA 2.4. Spectacolul <i>Sfânta Sfintelor – Frumos și sfânt</i> .....	288
ANEXA 2.5. Spectacolul <i>Horia – În numele pământului și al soarelui</i> .....	290

ANEXA 2.6. Spectacolul <i>Plecarea lui Tolstoi</i> .....	295
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....	297
CURRICULUM VITAE .....	298

## ADNOTARE

### Ghilaș Ana. *Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță* Teză de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie, Chișinău, 2023

**Structura tezei:** Introducere, șase capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie (267 de surse), 3 Figuri, 2 Anexe, 237 de pagini text de bază. Rezultatele obținute au fost publicate în 48 de lucrări științifice.

**Cuvinte-cheie:** teatralitate, prototeatru, pre-teatru, text dramaturgic, didascalii, relația literaritate – teatralitate, discurs teatral, artă regizorală, artă scenografică, teatralitatea prozei, teatralitate socială, **intertextualitate**, intermedialitate, arhetip, cronotop teatral

#### **Domeniul de studiu: Arte audiovizuale**

**Scopul cercetării:** demonstrarea rolului și semnificațiilor formelor teatralității în discursul artistic dramaturgic, teatral, narativ al lui Ion Druță.

**Obiectivele cercetării:** Determinarea reperelor teoretice privind conceptul de *teatralitate* în diacronie și semnificațiile lui în alte domenii ale științelor; analiza funcțiilor artistice ale formelor protoscenice/prototeatrale și ale celor pre-teatrale în afirmarea teatralității în proza și în dramaturgia autorului Ion Druță; elucidarea relației literaritate – teatralitate în textul dramaturgic și în cel epic întru relevarea specificului fenomenului teatralității în genurile artistice respective; evidențierea contextualității (social-politice, estetice, teatrale ș.a.) în caracterizarea individualității creatoare, respectiv rolul și locul lui Ion Druță în evoluția dramaturgiei și teatrului; demonstrarea rolului de tranziție de la traditional la modern a discursului druțian în dramaturgia națională; identificarea formelor teatralității și a realizării artistice a lor în discursul narativ al autorului; relevarea rolului interferenței artelor și al intermedialității în crearea specificității teatralității în imaginarul artistic al autorului, în special la nivel de didascalii ca forme ale teatralității; evidențierea relației psihologism – lirism – teatralitate în imaginarul artistic druțian; relevarea relației spațiu-timp în receptarea textului dramaturgic și al discursului teatral.

**Noutatea și originalitatea științifică:** punerea în practică a unor fundamente teoretice privind teatralitatea ca universală în abordarea discursului artistic al lui Ion Druță. Pentru prima dată este investigat imaginarul artistic al unei individualități creatoare din perspectiva teatralității, în complexitatea înțelegerii acestui termen la etapa actuală, accentuându-se perspectiva interferenței artelor, a inter- și transdisciplinarității (istoria și teoria artelor spectacolului, istoria teatrului, teoria literaturii, estetica și poetica, psihologia, psihanaliza, antropologia culturală) în abordarea problemei.

**Rezultatele obținute care au determinat crearea unei noi direcții științifice** rezidă în teoretizarea și conceptualizarea metodologiei inter- și transdisciplinare în abordarea teatralității în discursul artistic dramaturgic, teatral, narativ ale lui Ion Druță, fapt ce a determinat racordarea cercetării la noi paradigme științifice, culturale, având ca efect evidențierea formelor teatralității la nivel estetic, social în comunicarea artistică, intra- și interpersonală.

**Semnificația teoretică a cercetării:** argumentarea teoretică și metodologică a fenomenului teatralității ca universală prin analiza creației artistice a unui autor; demonstrarea specificului viziunii teatrale și a procedeelelor de teatralizare în proză, modalități de transgresare a viziunii narativ-teatrale în reprezentația spectaculară; reliefarea specificității viziunii regizorale în baza spectacolelor montate după opera autorului respectiv (în cazul nostru, Ion Druță)..

**Valoarea aplicativă a cercetării:** identificarea formelor de teatralitate în discursul artistic al individualității creatoare: modalitățile de diseminare sunt articolele științifice ce vizează tema cercetată; monografiile; discipline de studiu în cadrul procesului de studii universitare și postuniversitare (AMTAP).

**Implementarea rezultatelor științifice:** în procesul instructiv universitar la disciplinele *Istoria teatrului românesc*, *Istoria teatrului universal și a artelor spectacolului*, *Istoria dramaturgiei universale* (ciclul I), *Metodologia și istoria științei despre teatru/coregrafie* (ciclul III) din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

## ANNOTATION

**Ghilas Ana. Theatricality in the artistic discourse of Ion Druță**

**Doctor habilitat thesis in the Study of Arts and Culture, Chisinau, 2023**

**Thesis structure:** Introduction, six chapters, General Conclusions and Recommendations, Bibliography (267 sources), 3 figures, 2 annexes, 237 pages of basic text. The results obtained were published in 48 scientific papers.

**Key words:** theatricality, proto-theatre, pre-theatre, dramaturgical text, didascalie, literality-theatricality relationship, theatrical discourse, directing art, scenographic art, prose theatricality, social theatricality, intertextuality, intermediality, archetype, theatrical chronotope

**Field of study:** Audiovisual arts

**The purpose of the research:** to demonstrate the role and the meanings of the forms of theatricality in the artistic, dramaturgical, theatrical, and narrative discourse I.Druță.

**Research objectives:** to determine the theoretical benchmarks regarding the concept of theatricality in diachrony and its meanings in other fields of sciences; to analyze the artistic functions of the protoscenic/proto-theatrical and pre-theatrical forms in the affirmation of theatricality in the prose and in the dramaturgy of the author Ion Druță: to elucidate the literality-theatricality relationship in the dramaturgical and in the epic text in order to reveal the specificity of the phenomenon of theatricality in the respective artistic genres; to highlight the contextuality (social-political, aesthetic, theatrical, etc.) in the characterization of the creative individual, respectively Ion Druță's role and place in the evolution of dramaturgy and theater; to demonstrate the role of transition from traditional to modern of the Druțian discourse in the national dramaturgy; to identify the forms of theatricality and their artistic realization in the narrative discourse of the author; to reveal the role of arts interference and intermediality in creating the specificity of theatricality in the artistic imaginary of the author, especially at the level of didascalie as forms of theatricality; to highlight the relationship between psychologism – lyricism – theatricality in the Druțan artistic imaginary; to reveal the space-time relationship in the reception of the dramaturgical text and of the theatrical discourse.

**Scientific novelty and originality:** putting into practice some theoretical foundations regarding theatricality as universalia in the approach to Ion Druță's artistic discourse. It is for a creative individual is investigated from the perspective of theatricality, in the complexity of the understanding of this term at the current stage, emphasizing the perspective of the interference of the arts, of inter- and trans-disciplinarity in approaching the problem. .

**The results obtained that determined the creation of a new scientific direction:** the conceptualization and demonstration of the inter- and trans-disciplinary methodology in approaching theatricality in the dramaturgical, theatrical, and the narrative artistic discourse of Ion Druță, a fact that determined the connection of the research to new scientific and cultural paradigms, having as an effect highlighting the form of theatricality at an aesthetic and social level in the in artistic, intra- and interpersonal communication.

**The theoretical significance:** the theoretical and methodological argumentation of the phenomenon of theatricality as universalia through the analysis of an author's artistic creation; demonstrating the specificity of the theatrical vision and of the dramatic procedures in prose, ways of transgressing the narrative-theatrical vision in the spectacular performance; emphasizing the specificity of the directorial vision based on the performances staged after the respective author's works (in our case, Ion Druță).

**The applied significance of the research:** the identification of the forms of theatricality in the artistic discourse of the creative individual, ways of disseminating are the scientific papers; monographs; study disciplines within university and postgraduate education.

**Implementation of the scientific results:** within the lectures taught at the Academy of Music, Theater and Plastic Arts: *History of Romanian Theatre, History of World Theater and Performing Arts, History of World Dramaturgy* (cycle I), *Methodology and History of Theater/Choreography Science* (cycle III).

## АННОТАЦИЯ

Гилаш Анна. *Театральность в художественном дискурсе Иона Друцэ* Диссертация на соискание ученой степени доктора хабилитат искусствоведения и культурологии, Кишинев, 2023

**Структура диссертации:** Введение, шесть глав, общие выводы и рекомендации, библиография (267 источников), 3 фигуры, 2 приложения, 237 страниц основного текста. Полученные результаты были опубликованы в 48 научных работах.

**Ключевые слова:** театральность, прототеатр, предтеатр, драматургический текст, дидаскалии, соотношение литературность – театральность, театральный дискурс, режиссерское искусство, сценографическое искусство, театральность прозы, социальная театральность, интертекстуальность, интермедийность, архетип, театральный хронотоп.

**Область исследования:** Аудиовизуальные искусства.

**Цель исследования:** определение роли и значений форм театральности в художественном драматургическом, театральном, нарративном дискурсе Иона Друцэ.

**Задачи исследования:** Определение теоретических ориентиров относительно понятия *театральности* в диахроническом аспекте и его значений в других областях науки; анализ художественных функций протосценических/прототеатральных и предтеатральных форм в утверждении театральности в прозе и драматургии автора Иона Друцэ; выявление соотношения *литературность – театральность* в драматургическом и эпическом тексте с целью раскрытия специфики феномена театральности в соответствующих художественных жанрах; рассмотрение роли контекстуальности (социально-политической, эстетической, театральной и т. д.) в характеристике творческой индивидуальности и, соответственно, значение Иона Друцэ в эволюции драматургии и театра; выявление роли перехода от традиционного к современному дружескому дискурсу в национальной драматургии; установление форм театральности и их художественной реализации в нарративном дискурсе автора; обозначение роли интерференции искусств и интермедийности в создании специфики театральности в произведении автора, особенно на уровне дидаскалий как формы театральности; выявление соотношения *психологизм – лиризм – театральность* в дружеском художественном воображении; выявление соотношенности *пространство – время* при восприятии драматургического текста и театрального дискурса.

**Научная новизна и оригинальность:** реализация теоретических обоснований театральности как универсалия в исследовании художественного дискурса Иона Друцэ. Впервые исследован художественный дискурс творческой личности с точки зрения театральности, исходя из комплексного понимания этого термина на современном этапе, с акцентом на интерференции искусств, интер- и трансдисциплинарности (история и теория исполнительского искусства, история театра, теория литературы, эстетика и поэтика, психология, психоанализ, культурная антропология) при подходах к рассмотрению данной проблемы.

**Полученные результаты, определившие создание нового научного направления:** теоретизирование и концептуализация методологии интер- и трансдисциплинарности при исследовании театральности в драматургическом и театральном дискурсах, в прозе Иона Друцэ, что открывает возможности для подключения к новым научным, культурным парадигмам, таким образом выделяя формы театральности на эстетическом, социальном уровне в художественной, и межличностной коммуникации.

**Теоретическая значимость исследования:** теоретико-методологическое обоснование феномена театральности как универсалии посредством анализа художественного творчества автора; выявлении соотношенности драматурга/прозаика – режиссера при сценическом воплощении текста-источника; демонстрации специфики театрального видения и драматических приемов в прозе, способов преодоления нарративно-театрального видения в зрелищном представлении; выделении специфики режиссерского видения на основе спектаклей, поставленных по произведениям автора (в нашем случае – Иона Друцэ).

**Прикладная ценность исследования:** способами распространения результатов исследования являются научные статьи, в которых изложены основные положения исследованной темы; монографии; учебные дисциплины в рамках процесса университетского и постуниверситетского образования.

**Внедрение научных результатов:** в процессе преподавания в Академии музыки, театра и изобразительных искусств, а также в докторантуре по специальности *Театральное искусство* того же учреждения.



## LISTA FIGURILOR

Figura 1.1. Caracteristici ale teatralității.....	37
Figura 3.1. Originile teatralității.....	91
Figura 4.1. Procedee de teatralizare în proza lui Ion Druță.....	132

## GLOSAR DE TERMENI

**DENEGARE** – mod de receptare și de trăire a lumii ficționale prezentate pe scenă, fenomenul ce „compune forța psihică a teatrului, fiindcă spectatorul este constrâns la o dublă muncă: a înțelege un real ca real și a ști în același timp că acest real pe care trebuie să-l ia în considerare nu interferează cu existența lui, nu are relație cu el”. (*Termenii-cheie ai analizei teatrului*, Ubersfeld, A., 1999, p. 25); „Efectul de denegare reprezintă încărcarea consecventă de către spectator a produsului cu marca non-realității în raport cu existența cotidiană”. (*Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Runcan, M., 2005, p. 52).

**(DE)NEGARE** – (în psihanaliză) procedeu prin care subiectul formulează dorințe, gânduri, sentimente până atunci refulate, dar continuă să se apere de ele, negând ca i-ar aparține.

**DISCURS TEATRAL** – o comunicare semiotică, în care totalitatea semnelor transmise spectatorului relevă atât semnificațiile lumii ficționale prezentate pe scenă, cât și reacția publicului. [...] Discursul teatral este limbajul în spațiu, nu în text scris pe hârtie, este reprezentare scenică, relația, comunicarea dintre scenă și sală/spectator prin alte limbaje decât cel scris. El se prezintă ca un mod de comunicare instituționalizată dintre dramaturg și receptor, realizată într-un spațiu specific (scenă și sala de spectacol ori altă formă de receptare a reprezentației – stradă, parc ș.a.) și mediată de regizor, actori, scenograf etc. Se caracterizează prin intermediul factorilor lingvistici, dar și al celor extralingvistici, fiind rezultatul activității umane într-un anumit context: social, psihologic, estetic, politic.” (*Discursul teatral – între text și contexte*. Ghilaș, A., 2017, p. 19-20).

**DRAMATURGIE SOCIALĂ** – „Viața este o performanță teatrală”, după sociologul Erving Goffman, iar în fiecare interacțiune socială pe care o implică omul, în mod conștient sau inconștient el încearcă să-și proiecteze o imagine concretă despre sine, manipulând modul în care alții îl percep. Personalitatea omului este suma diferitor „măști” pe care el le pune în timpul vieții sale: o dramaturgie socială.

**PRE-TEATRU** – forme spectaculare ce păstrează aspecte din ritualurile religioase vechi, realizând o trecere treptată spre teatrul folcloric. Se impune concretizarea că pre-teatrul include elemente teatralizate în ritualurile calendaristice și de familie, în rituri de trecere, jocuri populare, sărbători populare, în timp ce teatrul folcloric propriu-zis include reprezentații dramatice pe baza folclorului sau a textului dramatic folclorizat, ritul/simbolul/mitul constituind protoconcepțe ale gândirii folclorice.

**PROTOTEATRU** – forme arhaice ale cultului religios, ale ritualurilor, care au devenit ulterior elemente ale formelor pre-teatrale și ale tragediei și comediei antice grecești.

**TEXT** –, „un ansamblu finit și structurat de semne care propune un sens”, iar „sensul său nu este niciodată terminat, el producându-se la fiecare întâlnire a textului cu receptorul” (*Terminologie poetică și retorică*. Coordonator: Val. Panaitescu, Iași: Editura Universității ”Al. I. Cuza”, 1994, p. 202.). **Textul artistic** se caracterizează „prin metamorfozarea registrelor vorbirii într-un limbaj cu trăsături specifice, numit limbaj artistic, poetic. Iar trecerea de la ontic (textul ca existență material-verbală) la axiologic (textul ca valoare) în procesul receptării/evaluării dezvăluie imaginea ființei umane cuprinse într-o anumită istorie și cultură, transmite un mesaj (stări sufletești, idealuri, viziuni existențiale). În așa fel, *textul devine discurs*, caracterizând contextul sociocultural al creării/scrierii și receptării lui. (*Discursul teatral – între text și contexte*. Ghilaș, A., 2017, p. 12).

**TEXT DRAMATURGIC** include sensul de specie/formă a dramaturgiei ca totalitate a operelor dramatice, comportând totodată și sensurile de „scenă”, „teatru”, „teoria construirii pieselor de teatru; artă dramatică”” (*Discursul teatral – între text și contexte*. Ghilaș, A., 2017, p. 18 - 19).

## INTRODUCERE

### **Actualitatea și importanța temei abordate**

Concept polivalent, teatralitatea constituie, la etapa actuală, obiectul de cercetare al mai multor științe: antropologia, teatrologia, semiotica, sociologia, etnopsihologia, filozofia, psihologia, filologia, culturologia ș.a. În sens larg, noțiunea desemnează prezența modalităților de expresie specifice teatrului fie într-un spectacol, fie într-un text dramaturgic, iar, mai nou, și în textul literar epic, cel liric ori într-un mediu social. Existența mai multor sensuri și respectiv a utilizării concepului de *teatralitate* implică aspecte importante ce se referă la anumite probleme ale culturii, incluzând natura reprezentației, istoria stilurilor estetice, mijloace ale reprezentațiilor teatrale, arta actoricească, stilul comportamental ori cel comunicativ al persoanei.

Teatralitatea ca aspect teoretic al structurii textului poetic-dramatic – tragedia, comedia – își are începutul în *Poetica* lui Aristotel, în care filosoful expune principiile construirii tragediei antice, rolul actului teatral asupra receptorului, esența catharsis-ului, accentuând, în primul rând importanța mimesis-ului: „Imitația, adică reproducerea diferitelor aspecte ale vieții, ale realității înconjurătoare, este un mijloc de cunoaștere a lumii și, totodată, un prilej de bucurie pentru om” [3, p. 120].

Specificitatea teatralității în spectacolul teatral se manifestă prin mimesis, spectaculos, iluzionare, relația real - nereal, acțiunea scenică se desfășoară în doi timpi – cel al diegezei și cel al acțiunii concrete a reprezentației în fața, în prezența spectatorului, aici și acum, existând deci în acest proces comunicativ cel privit și cel care privește, apreciază. Iar dintre formele teatralității în textele dramaturgice ori în spectacole se manifestă cele arhaice, de sorginte ritualică, ce presupune sincretismul rostirii cuvântului/textului cu dansul, cu muzica, alteori interpretată în cor, toate exprimând o relație aparte a omului cu natura, cu cosmosul, credința lui în forțele supranaturale. Aceste și alte aspecte ce caracterizează modul de structurare a comunicării ori a cunoașterii lumii și a sinelui de către om constituie, în principiu, elemente definiții ale fenomenului numit teatralitate.

La etapa actuală, teatralitatea este definită și ca poetică, ca o categorie estetică, în special în lucrările teatrologilor și filologilor, mai nou, și ale arhitecților [20]. Vorbim astăzi de intreferența genurilor și de intermedialitate într-un discurs artistic, social, politic, cultural etc., iar prezența teatralității și în alte arte nu face decât să argumenteze complexitatea relațiilor din interiorul acestora. Or, anume în secolul al XX-lea, când se manifestă o estompere a limitelor, granițelor dintre genuri,

apariția unor noi genuri de artă, respectiv a unor noi paradigme sociale, culturale, economice etc., problema teatralității devine stringentă în înțelegerea și interpretarea diverselor forme ale realității.

Teatralitatea este investigată și ca fenomen al culturii, fapt ce presupune o abordare intergenerică, interdisciplinară, transdisciplinară în investigarea interferenței artelor și altor fenomene: sociale, culturale, filozofice etc. De aceea teatralitatea devine actualmente obiect de cercetare de tip universal, conceptul constituind o paradigmă, prin acest specific integrativ vizând sistemul culturii și al existenței ființei umane, al comportamentului acesteia în societate.

Astfel *teatralitatea, o paradigmă culturală, este înțeleasă ca expresie artistică, estetică a sincretismului cultural, dar și ca mod de existență umană și de comunicare în societate.* În abordarea problemei în acest studiu, am pornit de la considerentul că diversele semnificații ale conceptului de teatralitate la etapa actuală deschid noi posibilități de investigare nu doar a textului dramaturgic și a discursului teatral, ci și de valorificare a artei în general, în strânsă relație cu aspectele sociale, culturale, psihologice, ontologice.

În acest sens, dramaturgia, proza, spectacologia pe baza creației lui Ion Druță constituie o sursă de cercetare a valențelor teatralității în imaginarul artistic al personalității creatoare și a specificului viziunii artistice a acesteia. Ne referim atât la autorul-dramaturg, cât și la regizor, scenograf, actor – autori și ei în realizarea individuală, originală a imaginarului artistic din textul-sursă. Am pledat pentru creația lui Ion Druță drept sursă de investigare a teatralității din următoarele considerente: dramaturgul surprinde schimbările în evoluția timpului, a științelor nu doar și nu atât prin problemele pe care le abordează de la un text la altul, ci și prin modalitățile de structurare a acestuia. De la simbol la semn și la polifonia semnificațiilor, de la intertext la ekphrasis și intermedialitate în sens larg se constituie calea devenirii sau/și revenirii (la anumite forme prototeatrale a) discursului dramaturgic druțian.

Asemenea schimbări se manifestă și în textul narativ al autorului, în care persistă stilul oral al expunerii, specific artei teatrale ca mod principal de comunicare, sau importanța dialogului la nivel nu doar de caracterizare a personajelor, ci și de creare a poveștii (diegezei), ori descrierile ce constituie exemple de diferite tipuri de didascalii pentru scenarii de teatru sau de film. În acest context, spectacolele montate după dramaturgia și proza druțiană în diferite teatre din spații culturale diverse constituie de asemenea obiect de cercetare, în special la nivel de relație text dramaturgic – discurs teatral.

Cele expuse demonstrează **importanța și actualitatea temei abordate** în prezentul proiect științific, în intenția de a demonstra *actualitatea studierii rolului teatralității în viziunea artistică a autorului și modalitățile de realizare scenică a acestui fenomen universal, în funcție de timpul*

*montării spectacolelor și de viziunea regizorală.* Pe de altă parte, caracterul universal al conceptului la etapa actuală, când teatralitatea este investigată de mai multe științe, creația artistică a lui Ion Druță devine exemplu în înțelegerea mai clară a stilului, ideilor din textele sale la diferite perioade istorice. Considerăm că importanța contextualității sociale, estetice, teatrale, a dezvoltării științelor imprimă un anumit stil aceluiași autor, anumite probleme, tipologii de personaje, iar ideile din alte științe contribuie la o înțelegere mai complexă a relației timp istoric – individualitate creatoare – discurs artistic – mod de receptare.

### **Descrierea situației din domeniu și identificarea problemei de cercetare**

Teatralitatea este obiect de cercetare a diferitor domenii, așa cum a fost stipulat *supra*, fenomenul fiind interpretat ca o categorie estetică, ca relație a formelor cotidiene cu cele estetice, ca modalitate de tipologizare a proceselor culturale, sociale și mentale ale unei perioade istorice. În interpretarea discursului artistic al autorului Ion Druță relevăm prezența acestor aspecte ale teatralității

Investigarea teatralității **în plan internațional** se manifestă în studiile realizate, în primul rând, de regizorul-teoretician Nikolai Evreinov [58; 221], iar la ora actuală de cercetători în domeniile teatrologiei și filologiei: J. Feral [197], E. Fischer-Lichte [258], P. Bogdanova [216] și alți cercetători care au publicat în volume colective pe această temă [242; 257], V. Halizev [260; 261]. În același timp, tot mai mult se atestă investigații ale acestui fenomen în plan inter- și transdisciplinar: teatru, teatralitate – proză: E. Poleakova [246], M. Plana [207-208], S. Serigne [211] ș.a.; teatralitate – pictură: J. Raad [210], S. Pop-Curșeu [209] ș.a.. Un rol activ în abordarea teatralității îl au cercetători din domeniile culturologie [Andreeva; 214], pedagogie - la nivel de tehnici teatrale valorificabile în educație [A. Hobjilă; 119] ș.a.

Cercetări realizate de specialiști din Germania, unde de fapt au și apărut primele studii-teoretizări ale teatrului la nivel instituțional european, încă la începutul secolului al XX-lea [218, p. 31-43], abordează fenomenul teatralității în concordanță cu noile realizări, forme spectaculare și structuri dramaturgice ale textelor. În volumul colectiv *Teatrologia Germaniei: sistemul de coordonate*, alcătuit de cercetătorii E. Fischer-Lichte și V. Cepurov, probleme actuale ale teatralității sunt investigate de A. Kotte [227, p. 215-232], teatralitatea interpretată ca știință despre spectacol, performativitatea și alte aspecte noi ale teatrologiei sunt tratate de cercetătoarea E. Fischer-Lichte [257, p. 13-30; 63-84; 93-116].

Dacă la modul general, cercetătorul V. Halizev caracterizează teatralitatea ca „manifestare verbală și gestic-mimică activă, spectaculoasă a comportamentului uman, a cărei expresivitate este

accesibilă unui număr impunător de persoane”, tot el accentuează un aspect important al fenomenului, ce implică noi posibilități de receptare a teatralității. Avem în vedere perspectiva cultural-istorică pe care o propune autorul, urmărind evoluția conceptului de teatralitate în culturile arhaică, a Evului Mediu și a modernității, accentuând specificul viziunii asupra acestui aspect spectacular de la „epitet evaluativ” al spectacolelor din punct de vedere pozitiv sau negativ, dar și ca o anumită fațetă a vieții”, până la o categorie artistică generală” [260, p.131].

Acest ultim aspect expus de V. Halizev este, în accepția noastră, un element esențial pentru abordarea teatralității în diverse arte, cercetătorii relevând specificul teatralității ca mod de gândire, de înțelegere, de receptare a teatralității în viața artistică în general, ca și în viața cotidiană a omului. În studiul nostru, *interpretăm teatralitatea anume din acest punct de vedere: o categorie artistică generală, în cazul abordării dramaturgiei, prozei, discursului teatral, dar și ca un aspect al vieții umane, ca dramaturgie socială, mai ales în cazul textului narativ literar, în care se manifestă mai distinctiv spectaculozitatea cotidiană din viața omului.*

Din aceste considerente, în abordarea *problemei teatralității în artă și în viață* am consultat și lucrări ale specialiștilor din diverse domenii, care, la ora actuală, pun accent pe interpretarea fenomenului teatral și celui artistic în general din perspectiva antropologiei, istoriei artelor, religiei, sociologiei ș.a. Totodată, se emit noi perspective de abordare a ritualurilor, cercetătorii axându-se pe rolul ritualurilor religioase în consonanță cu cele culturale în realizarea artistică a demersului teatral actual. Investigațiile în acest domeniu demonstrează că fenomenul teatralității „funcționează ca un paradox al reprezentării, al clivajului între spațiul cotidian și cel al ficțiunii dramatice, între actor, personaj și spectatorul devenit el însuși metapersonaj” [147, p.75].

În **Republica Moldova și România** teatralitatea a fost abordată ca fenomen teatral în textul dramaturgic de cercetătoarea Victoria Fedorenco, în articole ce vizează specificul realizării teatralității în dramaturgia lui Ion Druță la nivel de teatralitate a personajului, teatralizare a vieții de către personaj [61; 64], semnificația planului orizontal-vertical în structura textelor dramaturgice [62], spațiul interior și exterior al personajului în textul dramaturgic druțian [63]. Cu toate acestea, structura textului dramaturgic la nivel de didascalii, ca și semnificațiile teatrale și intermediale ale textului nu au constituit obiect de cercetare, fapt asupra căruia stăruim în prezentul studiu științific.

În ce privește discursul teatral, problema luată în dezbateri a fost studiată de teatrologul Angelina Roșca [157], care a abordat teatralitatea spectacolelor montate pe scenele teatrelor din Republica Moldova în anii 1990-2000. Cercetătoarea se referă la tema teatralității pre- și post

Vahtangov în viziunea artistică a regizorilor-absolvenți ai Școlii Superioare de Artă Teatrală „B.V. Șciukin” din Moscova. Situat în cadrul concepțiilor teoretice regizorale în plan internațional și analizat la nivelul teatralității spectacolului și al teatralității actorului, discursul științific al cercetătoarei constituie o contribuție esențială în elucidarea problemei în spațiul nostru. Alte aspecte ale teatralității spectacolului sunt abordate în articole în care aceeași autoare apelează la perspectiva semiotică de interpretare a spectacolelor [155; 156].

În studiul propus de noi, abordarea fenomenului teatralității este realizat în baza creației artistice a lui Ion Druță, reliefând personalitatea creatoare prin evidențierea specificului gândirii teatrale și a realizării ei artistice în discursul dramaturgic, în cel narativ al autorului, precum și în modul de viziune regizorală asupra creației sale în spectacole teatrale.

Lucrările teatrologilor și cercetătorilor din România au constituit de asemenea un suport important în abordarea teoretico-istorică a temei teatralității: N. Manda, [134], M. Runcan, M. [159; 160], A. Nelega [142], A.- M. Rusu [161 ], în relația teatralitate, teatralizare – text narativ la nivel estetic, social, ideologic – A. Hațiegan [117], fiind vizat și aspectul cultural-istoric al relației teatru – ritual în crearea teatralității – S. Crișan [41].

Cea de a doua parte a problemei investigate în acest studiu se referă la demersul artistic al lui Ion Druță. Opera sa (dramaturgie, proză, eseistică) a constituit obiect de investigare pentru mai mulți cercetători, cu toate că discursul său dramaturgic și, respectiv, cel teatral au avut mai puține ecouri în spațiul cultural-științific din Republica Moldova, uneori din considerente extraestetice, social-politice, ideologice [151; 25]. În Republica Moldova, dramaturgia druțiană a fost obiect de studiu mai întâi pentru filologii M. Cimpoi, N. Bilețchi, A. Hropotinschi, urmând teatrologii L. Cemortan, V. Fedorenco, textele dramaturgice fiind analizate din perspectiva relației epic – liric – dramatic (N. Bilețchi, M. Cimpoi), a valorilor naționale și a celor general-umane (M. Cimpoi), a valențelor estetice și social-istorice (M. Cimpoi, L. Șorina,).

Teatrologii și criticii de teatru au relevat calea anevoioasă de afirmare a textelor druțiene, a ideilor autorului pe scenele din Moldova ( L. Cemortan, G. Cincilei, V. Badiu, S. Grama,), iar începând cu anii 1990 au fost evidențiate și valențele artistice și teatrale ale textului dramaturgic druțian ( V. Fedorenco., S. Grama, A. Ghilaș). Articole concrete ce se referă la teatralitatea textului dramaturgic al autorului aparțin, așa cum am menționat, cercetătoarei V. Fedorenco, iar teatrologul și dramaturgul A. Roșca, în monografia *Teatralitatea pre- și post Vahtangov*, investighează specificul



teatralizării și deteatralizării în teatrele din Republica Moldova în anii 1990-2000, relevând totodată și unele aspecte ce vizează teatralitatea spectacolelor drugiene pe scena Teatrului *Luceafărul*.

În alte spații culturale, dramaturgia, proza, spectacolele pe baza creației lui Ion Druță au constituit un obiect de investigare, de recenzare mai amplu. Printre primii care au semnalat specificitatea textului dramaturgic drugiian au fost criticii de teatru ruși N. Krîmova [229], N. Velehova [182; 217], V. Maksimova [237], care în anii 1960 –1980, chiar de la apariția editorială a primelor texte dramatice interzise de cenzura ideologică de la Chișinău, au menționat noutatea estetică pe care o aducea Ion Druță în dramaturgia și teatrul din spațiul exsovietic: semnificațiile filosofice și etnice ale relației Om-Natură, originalitatea didascaliilor ca forme ale teatralității la nivel de structură și poetică, lirismul, specificitatea personajului ș.a..

Generalizând și apreciind contribuția autorilor care au abordat probleme ce vizează creația drugiiană, în special dramaturgia și discursul teatral, constatăm totuși că anumite aspecte ce ar completa specificul viziunii artistice a autorului și rolul teatrului drugiian în evoluția artei dramaturgice și a celei spectacular-teatrală necesită a fi investigate. Avem în vedere rolul formelor proto- și pre-teatrală în structura dramei și a prozei, poetica didascaliilor ca forme ale teatralității și ca aspect al intermedialității, investigarea teatralității privită ca o dominantă a poeziei imaginarului drugiian nu au constituit probleme de cercetare până în prezent. Astfel, am considerat oportună și **actuală** *investigarea teatralității ca fenomen cultural-artistice, ca element al poeziei textului dramaturgic și a celui narativ al lui Ion Druță, ca și modalitățile, specificitatea realizării artistice a teatralității spectacolelor pe baza operei acestui autor.*

Dramaticitatea, teatralitatea, dar și filmicitatea gândirii artistice a autorului se manifestă în întreaga lui operă, aspecte estetice realizate în creația sa în funcție de genul, specia abordată (dramă, tragifarsă, schiță, nuvelă, roman) și care, în consecință, impun/ solicită o anume metodologie de investigare. Aceste argumente constituie **contradicția** dintre cercetarea creației drugiene la nivel de teatralitate până la acest moment și necesitatea completării, diversificării interpretării științifice a imaginarului său artistic din perspectiva teatralității. Fenomenul teatralității manifestat în creația unui singur autor și realizat la nivel inter- și transdisciplinar este o problemă actuală, fapt ce *a motivat alegerea temei de investigare.*

**Problema cercetării** rezidă în formularea răspunsului la întrebarea: care sunt paradigmele științifice în elucidarea teatralității ca fenomen cultural-artistice, estetic, social-filozofic, manifestat în discursul dramaturgic, teatral și în cel narativ ale lui Ion Druță.

**Scopul lucrării** constă în fundamentarea teoretică și demonstrarea rolului și semnificațiilor formelor teatralității în discursul artistic dramaturgic, narativ ale lui Ion Druță și în spectacole montate pe baza creației acestui autor

**Ipoteza cercetării:** cunoașterea și recunoașterea fenomenului teatralității ca viziune artistică manifestată în imaginarul artistic al unui autor poate fi realizată, dacă sunt relevate modul lui de gândire asupra lumii, tipul psihologic al acestei individualități creatoare, contextualitatea socială, estetică a scrierii textelor sale și a montării scenice a lor, precum și dezvoltarea științelor la anumite etape ale creației autorului.

**Obiectivele cercetării:**

1. Determinarea reperelor teoretice privind conceptul de *teatralitate* în diacronie și semnificațiile lui în alte domenii ale științelor;
2. Evidențierea contextualității (social-politice, estetice, teatrale ș.a.) în caracterizarea individualității creatoare Ion Druță și rolul lui în evoluția dramaturgiei și a teatrului;
3. Analiza funcțiilor artistice ale formelor protoscenice/prototeatrale și ale celor pre-teatrale în afirmarea teatralității în imaginarul artistic druțian;
4. Elucidarea relației literaritate – teatralitate în textul dramaturgic și în cel epic întru relevarea specificului fenomenului teatralității în genurile artistice respective și în realizarea scenică a textelor;
5. Identificarea formelor teatralității și realizarea artistică a lor în discursul narativ al lui Ion Druță;
6. Demonstrarea rolului de tranziție de la tradițional la modern al dramaturgiei druțiene, în special la nivel de didascalii ca forme ale teatralității;
7. Relevarea interferenței artelor și a intermedialității în crearea teatralității în imaginarul artistic al autorului;
8. Evidențierea rolului relației spațiu-timp în textul dramaturgic și în discursul teatral.

**Sinteza metodologiei de cercetare și justificarea metodelor de investigare.** Cercetarea este fundamentată pe conceptele teoretice privind *comunicarea artistică/teatrală* ( I. Lotman, R. Barthes, P. Cornea, M. Runcan ș.a.) și *teatralitatea ca fenomen cultural, artistic, filosofic, social* (N. Evreinov, A. Ubersfeld, P. Pavis, V. Halizev, E. Goffman, V. Turner ș.a.), în relație directă și indirectă cu *teoriile ce vizează interferența artelor și a mediilor de comunicare* (V. Kandinsky, O. Hansen-Löve, I. Raiewsky, V. Tișunina ș.a.) și cu evoluția *perspectivelor de abordare a textului artistic de la*

*paradigma functional-stilistică la cea comunicativ-pragmatică* (Iu. Lotman, A. Nelega, M. Runcan ș.a.), ca și a spectacolului teatral.

Aspectul general ce încadrează cercetarea se referă astfel la poetica istorică și poetica teoretică, proiectul științific constituind relevarea esențelor, trăsăturilor personalității creatoare reflectate în stilul, tipologiile personajelor, cât și în demonstrarea schimbării de abordare a problemelor și a structurii diegezei în funcție de contextul social, estetic și cel al paradigmatelor științifice, teatrale.

La abordarea temei investigate au fost utilizate următoarele metode de cercetare: metode experimental-teoretice: analiza, sinteza, inducția, deducția; metoda cultural-istorică (în special la evidențierea și argumentarea problemei de cercetare, la studierea literaturii la temă și la relevarea aspectelor prototeatrale și pre-teatrale în creația drușiană); metoda empirică: comparația (la evaluarea specificului structurii textului dramaturgic în anumite perioade istorice, la relevarea diferitor viziuni teatrale asupra aceluiași text dramaturgic la montarea spectacolelor); metoda arhetipală, istoriografia teatrală (comentarii, mărturii, interviuri, documente și materiale ilustrative), reconstrucția (critică a) spectacolului, intermedialitatea, intertextualitatea.

*Metoda cultural-istorică și istoriografia teatrală* constituie puncte de pornire în abordarea problemei propuse spre investigare, așa cum esența teatralității ca fenomen amplu și complex își are sorgintea în epoca arhaică, iar elementele specifice teatrului și teatralității se regăsesc, în diferite forme și la etape istorice diferite, în structura textului dramaturgic și a reprezentațiilor teatrale. Creația artistică a lui Ion Druță face dovada unei asemenea tip de memorie a genului artistic și, în general a memoriei culturale, fapt pe care încercăm să-l demonstrăm în special în capitolele trei și patru.

*Metoda arhetipală, intermedialitatea și intertextualitatea* sunt perspectivele de abordare a structurii textului dramaturgic drușian întru relevarea teatralității la nivel de personaj, atmosferă, spectaculozitate, pre-mizanscenă (P. Pavis) ș.a. *Metoda comparativă* a stat la baza investigării teatralității în spectacol (capitolele patru și șase) la nivel de spațiu-timp al acțiunii spectaculare și de viziuni regizorale ale lui Alexandru Cozub, Ion Ungureanu, Sandri Ion Șcurea, Alexandr Ravenskih, Boris Lvov-Anohin ș.a.

**Sursele** în baza cărora este realizată tema propusă în proiectul științific sunt următoarele: opera artistică a lui Ion Druță – texte dramaturgice și texte artistice narative; spectacole montate pe baza creației autorului, care pot fi accesate pe platforma Youtube, dar și recenzii, cronici de teatru vizând anumite spectacole, montate începând cu anii 1960; opinii și amintiri ale autorului privind anumite aspecte ale procesului de creație a unor lucrări artistice ale sale; schițe scenografice pentru

scenarii la spectacole după opera lui I. Druță (puse la dispoziție de pictorul -scenograf Petru Balan). De asemenea, o anumită importanță îl au interviurile, destăinuirile regizorilor și ale actorilor care au montat ori au jucat roluri în spectacole după creația lui Ion Druță.

**Noutatea și originalitatea științifică a cercetării consistă în următoarele:** punerea în practică a unor fundamente teoretice privind teatralitatea ca universală în abordarea discursului artistic al lui Ion Druță. Pentru prima dată este investigat discursul artistic al unei individualități creatoare din perspectiva teatralității, în complexitatea înțelegerii acestui termen la etapa actuală, accentuându-se perspectiva interferenței artelor, a inter- și transdisciplinarității (istoria și teoria artei spectacolului, istoria teatrului, teoria literaturii, estetica și poetica, psihologia, psihanaliza, antropologia culturală) în abordarea problemei.

**Rezultatele obținute care au determinat crearea unei noi direcții științifice** rezidă în teoretizarea și conceptualizarea metodologiei inter- și transdisciplinare în abordarea teatralității în discursul artistic dramaturgic, teatral, narativ ale lui Ion Druță, fapt ce a determinat racordarea cercetării la noi paradigme științifice, culturale, având ca efect evidențierea formelor teatralității la nivel estetic, social în comunicarea artistică, intra- și interpersonală.

**Consemnarea unei noi direcții de cercetare: *Teatralitatea ca mod de cunoaștere a lumii și ca afirmare a individualității în discursul artistic.*** În acest sens, în proiectul științific explorăm conceptul de *teatru ca fel de a fi în lume* în proza lui Ion Druță și *teatrul ca expresie a lumii* în dramaturgia și spectacologia druțiană.

**Semnificația teoretică a cercetării constă** în argumentarea teoretică și metodologică a fenomenului teatralității ca universală prin analiza creației artistice a unui autor; evidențierea relației dramaturg/prozator – regizor în realizarea scenică a textului-sursă; demonstrarea specificului viziunii teatrale și a procedurilor dramatice în proză, modalități de transgresare a viziunii narativ-teatrale în reprezentarea spectaculară; reliefarea specificității viziunii regizorale în baza spectacolelor montate după opera autorului respectiv.

**Semnificația aplicativă a cercetării** rezidă în identificarea formelor de teatralitate în discursul artistic al unei individualități creatoare, iar modalitățile de diseminare a investigației sunt articolele științifice ce vizează tema cercetată; monografiile; discipline de studiu în cadrul procesului de studii universitare și postuniversitare la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice; noi modalități, metode de predare-învățare a textului dramaturgic.

**Implementarea rezultatelor științifice.** Rezultatele investigației au fost implementate în cadrul prelegerilor la disciplinele *Istoria teatrului românesc, Istoria teatrului universal și a artelor spectacolului, Istoria dramaturgiei universale* (ciclul I, specialitățile: Teatrologie, Actorie, Regie, Dramaturgie și Scenaristică), *Metodologia și istoria științei despre teatru/coregrafie* (ciclul III) în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

**Aprobarea rezultatelor științifice.** Valoarea științifică a cercetării a fost confirmată în cadrul conferințelor științifice internaționale, cu publicarea ulterioară a comunicărilor științifice: trei comunicări la ședințe plene, în edițiile conferințelor științifice internaționale *Educația din perspectiva valorilor*, organizate anual de Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, România în colaborare cu alte universități din Republica Moldova, Bulgaria (2016-2022); la conferințele științifice internaționale organizate anual de Institutul Patrimoniului Cultural (2012-2022), de Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” al Academiei Române (2012), de Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (2015; 2018; 2021; 2022)

**Publicațiile la tema tezei.** În domeniul investigat au fost publicate: o monografie (*Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță*, Chișinău: Editura Epigraf, 2021, 288 p.); două capitole (p. 8-50) din monografia *Discursul teatral – între text și contexte* (Chișinău; Editura Lexon Prim, 2017, 192 p.); 23 de articole în reviste științifice de profil din țară și de peste hotare (SCOPUS – 3 articole; categoria A; B; C; în România, Polonia) și în culegeri de materiale ale conferințelor științifice internaționale și naționale; 21 de teze la conferințe științifice internaționale și naționale.

**Volumul și structura tezei.** Teza include adnotări (în limbile română, engleză, rusă), lista figurilor, glosar de termeni, introducere, șase capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie (267 de surse), 2 anexe, este expusă pe 237 de pagini text de bază, inclusiv 3 figuri.

**Cuvinte cheie:** teatralitate, Ion Druță, prototeatru, pre-teatru, text dramaturgic, didascalii, relația literaritate – teatralitate, discurs teatral, artă regizorală, artă scenografică, teatralitatea prozei, intertextualitate, intermedialitate, ekphrasis, arhetip, cronotop teatral

### **Sumarul compartimentelor tezei**

**Capitolul 1 Teatralitatea ca paradigmă universală** abordează problema investigată, pornind de la diferite opinii în definirea conceptului de teatralitate. Am apelat la abordarea în diacronie a fenomenului, or, indicii ale teatrului în activitatea umană se manifestă încă din perioada veche, în timp ce conceptul de teatralitate se structurează într-o definiție adecvată particularităților ei pe parcursul

secolelor. În acest context, devine importantă evidențierea rolului ritualurilor, al structurii și reprezentării tragediei și dramei antice grecești, ca și lucrările teoretice ce vizează caracteristicile teatrului arhaic, ale teatrului antic, ale spectacolului ca manifestare a vieții omului și care presupune în mod obligatoriu comunicarea: emițător - informație (text) – receptor/privitor și reacția lui. Ultimul aspect este unul esențial în definirea discursului teatral, respectiv a fenomenului numit teatralitate.

Apelând la *Poetica* lui Aristotel, la studii de mitologie, de istorie a culturii și a teatrului universal, semnate de M. Eliade, O. Freidenliș, N. Evreinov, O. Drîmba, G. Banu ș.a., am constatat rolul ritualului, al formelor teatrului arhaic și al celui antic în formarea ideii de teatralitate, respectiv a trăsăturilor teatralității ca fenomen general uman și ca particularitate distinctivă a manifestării spectaculare: dansul, muzica, mimesis, corul, rugăciunea ș.a. Ideile din lucrările semnate de acești și alți autori au condus spre investigarea textului druzian dintr-o perspectivă nouă: demonstrarea semnificațiilor și funcțiilor artistice ale formelor prototeatrale și ale celor pre-teatrale în textul dramaturgic și în cel narativ ale autorului; de asemenea și formele teatrale de realizare în spectacole montate la diferite teatre.

Definiții și explicații, argumentări privind teatralitatea ca fenomen – teatralitatea în viață și teatralitatea textului dramaturgic și al spectacolului – fac obiectul studiilor lui N. Evreinov [221; 58], teoretician, dramaturg și regizor, care a pus bazele antropologiei teatralității. Ideile sale au constituit suportul în abordarea comparativă a conceptelor altor teatrologi sau regizori, în special, la analiza operei epice a lui Ion Druță, vizând teatralitatea în viață, dramaturgia socială..

Teatralitatea textului dramaturgic și a spectacolului teatral este abordată în subcapitolul 1.2. Didascaliiile și tipurile lor, evoluția în timp constituie problema teoretică luată în dezbateri, menționând aici rolul dezvoltării științelor în structura textelor dramaturgic și în analiza, interpretarea lor. În secolul al XX-lea, semioticienii au abordat teatralitatea textului dramaturgic și a spectacolului, specificând rolul comunicării teatrale, relația dintre text și discurs (P. Pavis, A. Ubersfeld, K. Elam, T. Kowzan ș.a.), aspecte ce au contribuit la crearea metodologiei cercetării creației druziene în teză. N. Manda investighează teatralitatea în sens restrâns – ca specific al artei teatrale și al pedagogiei teatrale [134, p. 6], definind fenomenul ca relație (privitor-privit), ca efect de distanțare (insolitare), ca relație de reprezentare (între real și ficțional) [134, p. 11]. Capitolul introductiv se încheie cu trecerea în revistă a unor studii de *teatralitate* la etapa actuală, fenomenul fiind investigat la nivel general, dar și la nivel de teatralitate a personajului, de teatralitate a literaturii, de teatralizare a vieții sociale,

## **Capitolul 2 *Perspective metodologice de investigare a teatralității în creația lui Ion Druță***

conține conceptele, ideile teoretice identificate și utilizate în lucrare întru crearea metodologiei la abordarea temei. Sunt menționate metodele de cercetare utilizate în valorificarea și abordarea materiei, pornind de la cele istoric-culturale, comparativă, intermedială, intertextuală, a inter- și transdisciplinarității. În funcție de genul și specia artistică abordate în teză, dar și de contextualitatea scrierii și receptării textelor druțiene, au fost utilizate mai multe metode de investigare a formelor teatralității manifestate în dramaturgie, în spectacolele teatrale, în proza autorului.

Concepte teoretice teatrale, literare, sociologice, psihologice și psihanalitice, etnologice și antropologice, semiotice ș.a. au constituit suport pentru crearea metodologiei generale a cercetării, precum și a metodologiei unor capitole sau paragrafe aparte, în funcție de modalitățile artistice de creare a teatralității (cu referire la structură, personaj, atmosferă, spațiu-timp ș.a.). În consecință, fenomenul teatralității manifestat în creația lui Ion Druță este abordat, în principal, din punct de vedere al poeziei istorice și al poeziei generale.

Problema interferenței artelor a fost abordată mai complex în știință începând cu anii 1970-1980, când se manifestă mai pregnant rolul intermedialității atât în structura textului artistic cât și în metodologia interpretării diverselor tipuri de discursuri. Pornind de la faptul că ne referim la textul dramaturgic, ca esență a literarității și teatralității, precum și la textul narativ, specificăm rolul interacțiunii limbajelor artistice și non-artistice în crearea teatralității, formele comunicării artistice și ale poezității, precum literaritatea, teatralitatea, dramaticitatea ș.a., demonstrând rolul „colaborării” lor atât în structura discursului dramaturgic, cât și a celui narativ.

Relațiile de intermedialitate presupun nu citarea propriu-zisă, ci corelarea textelor, iar interacțiunea lor se manifestă la nivelul sensurilor ori al sistemelor de mijloace expresive ale limbajelor diferitor genuri, specii ale artelor. În analiză și interpretare ne orientăm, în principal, la opiniile cercetătorilor A. Hansen-Löve [262], I. Rajewsky [192], A. Vrânceanu [184; 185], M. Isagulov [224], punând accent pe tipul de intermedialitate ce presupune modelarea facturii materiale a unei alte forme de artă în textul dramaturgic sau în cel narativ, ambele genuri fiind caracterizate prin literaritate și teatralitate în același timp. Tot aici diferențiem conceptele de intertextualitate și intermedialitate. Poetica textelor druțiene, în special a celor dramaturgice, este relevată prin analiza intermedială de tipul picturii verbale, ekphrasis, forme ale teatralității în proză, care contribuie la crearea atmosferei, la diversificarea semnificațiilor unor imagini, metafore, simboluri la nivel de

teatralitate. Alte aspecte vizând metodologia cercetării se referă la conceptele de cronotop teatral, spațiu-timpul realizat artistic în textul dramaturgic și în spectacol.

Metoda istorică de investigare și cea analitică sunt utilizate în prezentarea creației individualității creatoare Ion Druță din punct de vedere al contextualității socioculturale, estetice, teatrale, specificând relația dintre imperativele timpului, dezvoltarea științelor, a teatrologiei și structura, temele, tipul conflictului, tipologia personajului. Sunt evidențiate deschideri spre modernitate ale textului dramaturgic prin valorificarea expresiilor culturale tradiționale. Teatrul autorului în viziunea criticii din Moldova constituie finalul capitolului doi, care este un liant între opiniile criticilor de teatru și esența teatralității druțiene, demonstrate ulterior în teză.

**Capitolul 3 *Forme protoscenice și pre-teatrale în imaginarul artistic druțian*** constituie un punct de plecare al cercetării în vederea prezentării operei lui Ion Druță din punctul de vedere al prezenței indiciilor teatrale în toate genurile abordate de autor. Ne referim la aspecte istorice, etnologice și antropologice privind riturile, ritualurile religioase și ritualurile culturale, ca și cercetările actuale ale etologilor, toate demonstrând prezența în natură și în viața, în activitatea omului a fenomenului teatralității. Evidențiem aici modul de metamorfozare a formelor protoscenice și pre-teatrale în imaginarul artistic al autorului: ritualul, masca, rugăciunea, corul, mesagerul. Subliniem faptul că gândirea teatrală a lui I. Druță este reliefată prin prezența elementelor prototeatrale și a convențiilor dramatice din teatrul antic în întreaga sa creație, dar și prin asimilarea tendințelor dezvoltării științelor în procesul anilor 1960-1990.

**Capitolul 4. *Teatralitatea prozei lui Ion Druță*** abordează relația text narativ – discurs teatral, utilizând conceptele de *rescriere*, *intermedialitate*, *teatralitatea vieții și teatralitatea în proză*.

Conceptele teoretice ce vizează relația dintre proză, viață și teatru constituie aspectele metodologice în analiza prozei druțiene la nivel de gen epic – gen dramatic analizând relația dintre romanul *Frunze de dor* și spectacolul montat de A. Cozub la Teatrul Național „Mihai Eminescu” în anul 2022. Am evidențiat elementul teatralității la trecerea de la discursul narativ la cel teatral, accentuând rolul strategiilor discursive pe care le implică teatrul: limbaj verbal, mimic, gestual, muzical, kinezic, proxemic. Unele texte ale lui I. Druță au fost analizate sau re-interpretate de autoarea tezei din perspectiva interferenței artelor și a intermedialității, a intertextualității, făcându-se deosebire dintre ultimele două concepte teoretice. Critica mitic-arhetipală și cea psihanalitică au fost solicitate în relevarea structurii dramei *Doina* la nivel de arhetip cultural și arhetip psihologic, dar și la relevarea relației eu – supraeu, individualitate – societate.



**Capitolul 5 *Poetica teatralității în dramaturgie*** tratează specificul textelor dramaurgice ale lui I. Druță, pentru prima dată fiind analizate didascaliile din perspectiva cultural-istorică, a intermedialității și a intertextualității. Evidențiem rolul didascaliilor în afirmarea noii viziuni teatrale asupra textului dramaturgic al lui Ion Druță. Analizând și interpretând creația dramaturgică a autorului din perspectiva interferenței artelor, atestăm, în primul rând, valențele teatrale ale intertextualității de tip folcloric și cel biblic, cu semnificații etno-etice, filozofice, psihologice, spirituale și cu trimiteri la specificul realizării lor artistice în spectacole. Prin metoda comparației este relevat rolul lui I. Druță la dezvoltarea structurii și semnificațiilor textului dramaturgic.

**Capitolul 6 *Spațiu-timpul în textul dramaturgic și în spectacol.*** La tratarea problemei se evidențiază faptul că, spre deosebire de proză, în care timpul este cel care conduce acțiunea, în spectacolul teatral spațiul conduce acțiunea și sugerează, creează timpul. În acest sens, am considerat oportun reliefa modalităților de creare a spațiu-timpului în textul dramaturgic și în spectacol, bazat pe dramaturgia sau proza lui Ion Druță, evidențiind astfel specificul viziunii teatrale nu doar a autorului, ci și a regizorului, a scenografului. Metodologia cercetării este construită pornind de la cronotopul unui discurs artistic, după M. Bahtin și cronotopul teatral, expus de cercetătoarea T. Kotovici. Sunt analizate modalitățile de creare a atmosferei în ambele registre (dramaturgic și scenic), jocul actorilor, cu trimiteri la cronici., recenzii sau înregistrări video ale spectacolelor.

Fiecare capitol se încheie cu Concluzii, iar în *Concluzii generale și recomandări* sunt incluse rezumatul ideilor principale, al rezultatelor științifice ale investigației, precum și recomandări referitor la posibile cercetări ulterioare.

## 1. TEATRALITATEA CA PARADIGMĂ UNIVERSALĂ

Conceptul numit azi teatralitate se cristalizează abia după descoperirea și traducerea textelor lui Aristotel, iar în modernitate, în secolul al XVIII-lea, odată cu afirmarea „dramei burgheze”, cu necesitatea unui teatru „mai conform vieții de fiecare zi” și cu negarea regulilor clasice ale celor trei unități [50, p.113]. Filosoful enciclopedist, dramaturgul francez Denis Diderot, în eseu *Paradox despre actor* (scris la 1770, publicat postum în anul 1830), continuă ideile unei abordări teoretice ce vizează fenomenul numit la ora actuală *teatralitatea* teatrului și a actorului, el pledând pentru orientarea artei teatrale spre realism, referindu-se, în special, la arta actorului, ca element al teatralității.

Adresându-se actorului, Diderot accentuează rolul lui de creator și principiile pe care trebuie să le urmeze acesta în jocul scenic: „Una e să fii sensibil și alta e să simți.(...) Fiindcă se poate să simți cu putere și să nu poți reda (...).Fiindcă la teatru, cu ceea ce se cheamă sensibilitate, suflet, inimă, redai bine una sau două tirade și greșești restul”(…), de aceea la interpretarea rolului, actorul are nevoie și „de o minte rece, de o judecată adâncă, de un gust deosebit, de un studiu anevoios...” [47] .

Ideea de teatralitate ca paradigmă a devenit actuală și stringentă spre sfârșitul secolului al XX-lea, când a început să se manifeste un proces de estompere a granițelor dintre arte, odată cu apariția unor forme, specii noi de artă (tragifarsa, comedia tragică ș.a.), când disputa de idei în diferite sfere ale culturii spirituale a condus spre o etapă nouă în înțelegerea proceselor sociale. Perspectivele dezvoltării comunicării artistice în condiții socioculturale noi au condus la reevaluarea tradiției folclorice și a posibilităților de actualizare a lor, la evidențierea rolului mitului în gândirea artistică și la afirmarea conceptelor de critică și interpretare mitic-arhetipală, mitologică, mitocritica, la implicațiile intermedialității în structura și semnificațiile discursului artistic. Astfel, conceptul de teatralitate este abordat și interpretat ca fenomen specific teatrului, actului teatral, dar și ca fenomen al culturii, al vieții umane contextualității (estetice, culturale, sociale, ideologice etc.) în general. De aici și rolul schimbării de paradigmă atât în structura discursului, cât, mai ales, în receptarea, interpretarea imaginarului artistic.

Noțiunea de *teatralitate* presupune calitatea a ceea ce este specific teatrului, adică o sumă a proprietăților distinctive ale textului dramatic și ale spectacolului. Teatralitatea are menirea de a delimita aria teatrului de cea a literaturii într-un text dramaturgic. Printre componentele teatralității se află textul principal (dialogul, monologul), textul secundar (didascaliile), jocul actorului, „omul viu trăind în alteritate”, limbajul corporal al actorului, „un spațiu de joc, un cadru plastic ca suport

material al imaginii teatrale”, dar și gestul, tăcerea. Scenicitatea, spectaculozitatea de asemenea sunt caracteristici ale teatralității. Elementul spectaculos este considerat a fi „o chestiune de tip și de grad”, ce presupune din partea spectatorului, receptorului „prospețime, atitudine contemplativă, ieșire din rutina cotidiană, mirare, nedumerire, atitudine interogativă, tulburare”, după Solomon Marcus [141].

La etapa actuală, teatralitatea este abordată ca un concept amplu și polivalent, ce constituie obiectul de cercetare al mai multor științe: antropologia, teatrologia, semiotica, sociologia, filosofia, psihologia, filologia. În sens larg, această noțiune desemnează prezența modalităților de expresie specifice teatrului fie într-un spectacol, fie într-un text literar, fie într-un mediu social etc. ori, după teatrologul Anne Ubersfeld, teatralitatea se manifestă atunci când „putem repera în schimburi vorbite prezența jocurilor de rol” [177, p.89] Dar, pe lângă sensul de convenție, teatralitatea comportă și semnificația de aspect teatral în viață, indicând asupra ceea ce este atrăgător, hiperbolizat, ce poate deveni materie pentru spectaculozitate, având astfel efecte asupra omului.

Un rol important în cercetarea teatralității în viață și în discursul artistic (dramaturgic, teatral) îl are regizorul, dramaturgul, teoreticianul și istoric al teatrului Nikolai Evreinov. Conceptele sale antropologice, biologice, psihanalitice și teatrale asupra *teatralității* și *teatralizării* constituie sursa primară în reflectarea și interpretarea fenomenului teatralității în prezentul studiu [221].

Alți cercetători au investigat teatralitatea ca aspect al culturii (Iu. Lotman) și ca o calitate a teatrului (P. Pavis, G. Tovstonogov). Stadiul post-estetic al evoluției conceptului de teatralitate mai este numit și sociologizarea teatrului sau, mai larg, „expandarea semantică a teatrului”. În acest context, apelăm la noțiunile de *dramaturgie socială* a lui E. Goffman, la antropologia teatrală a lui V. Turner și la antropologia teatrală a lui J. Grotowski. De asemenea, formele teatralității sunt abordate din perspectiva psihologică și culturologică [Andreeva].

Aspectele teatralității ca mod de comunicare și de cunoaștere sunt cunoscute încă din vestitul dialog dintre William Shakespeare și Ben Jonson privind înțelesul și esența teatrului în lume:

- *Noi, după lume, facem ce vedem,/*

*Căci și Actori, și Spectacori suntem./*

- *Dacă-n lume toți fac pe actorii,/*

*Cine-or să le fie spectatorii?.* [Apud 134, p. 9].

Esența teatralității este bine evidențiată în versuri prin faptul că sunt expuse aici două opinii privind teatrul, jocul teatral și anume, ca o convenție artistică sau ca un element al vieții cotidiene a omului. Antropologia, sociologia, psihologia, psihanaliza demonstrează astăzi că

teatralitatea și teatralizarea vieții se manifestă în ambele variante, așa cum a expus teoretic, inițial N. Evreinov în lucrările sale despre teatru ca artă și teatrul vieții.

Sursele teoretice privind teatralitatea ca universală au constituit suportul în crearea metodologiei în investigarea discursului artistic al lui Ion Druță – dramaturgie, proză, spectacol teatral – din perspectiva fenomenului teatralității, relevând astfel identitatea acestei personalități creatoare, dar și a regizorului, scenografului, actorului. În prezenta lucrare explorăm conceptul de *teatru ca fel de a fi în lume*, în special în proza acestui autor și *teatrul ca expresie a lumii* în dramaturgia și teatrul lui Ion Druță.

### 1.1. Conceptul de teatralitate în accepția lui N. Evreinov

Teatralitatea vieții umane și a naturii sau/și ideea că lumea este un teatru, în care urmărim jocul de rol pe care îl realizează omul în existența sa cotidiană, a fost teoretizată și explicată mai detaliat de dramaturgul și regizorul Nikolai Evreinov. Ideea teatralizării vieții a teoreticianului, dramaturgului și regizorului au constituit „una dintre teoriile principale ale modernismului, anticipând descoperirile principale ale lui Antonin Artaud, Jerzy Grotowski și ale altora”[238]. În abordarea lui, el îmbină ideea de teatralizare a vieții omului prin prezența unui instinct teatral al acestuia cu descoperirea sa și a lumii interioare, precum și a celei exterioare. Astfel, el definește acest instinct ca unul „de transfigurare, instinctul de a opune imaginilor primite din exterior imagini arbitrare create din interior, instinctul de a transmuta aparențele oferite de natură în ceva diferit, pe scurt – un instinct a cărui esență se revelă în ceea ce numesc *teatralitate*”[58, p. 25]. Teatrologul argumentează cu un exemplu ce exprimă, de fapt, ideea de *spectaculozitate*, ca element al teatralității, edificându-și aserțiunea pe reacția băștinașilor din Hawaii, după incendierea satelor de către englezi, ultimii răzbunând astfel moartea exploratorului J. Cook: „Indigenii au luat-o la fugă, dar imediat ce s-au văzut în afara primejdiei, s-au oprit pe pod și, stupefiați de *impozantul spectacol al flăcărilor ce le înghițea rezultatele muncii, au început să scoată țipete de admirație entuziastă: «Ce minune!»* (subl.n. ). [Idem].

Același autor relevă esența umană a teatralizării și a teatralității în viață, respectiv a apariției și existenței teatrului ca artă prin instinctul omului de a se transforma în altă ființă, mimesis. Ideile lui N. Evreinov vin să demonstreze caracterul teatral al existenței umane, ce se manifestă în mod individual sau în grup și care uneori sunt spontane. Regizorul explică astfel care sunt aspectele componente ale teatralității: mimesis, jocul, imaginația, modul de manifestare a spectaculosului, masca în sensul cunoscut din punct de vedere psihanalitic al arhetipurilor *persona* și *umbra*. El relevă

rolul măștii pe care o îmbracă cel care, prin imaginația sa, prin visuri, creează o altă lume și aceste trăsături, spune Evreinov, sunt înnăscute, de aceea teatralitatea este *pre-estetică*, specifică în mod natural omului, ceea ce înseamnă că este mai primitivă și are un caracter mai profund decât simțul nostru estetic.

Este necesar să amintim că la perioada pre-estetică se referă nu doar mimesis, teatralitatea ca instinct, ci și tetralitatea arhaică specifică riturilor și ritualurilor, ultimele evoluând pe parcurs în obiceiuri și tradiții, având o semnificație aparte în evoluția artei teatrale. Teatralitatea arhaică, venită din acțiunile săvârșite de om în rituri, ritualuri, acolo fiind și primul actor – șamanul care vorbea cu zeii în mod tainic sau în prezența unor oameni, și spectatorii – cei care priveau, asistau la acest proces al rugăciunii, al dialogului cu zeii.

În viziunea lui Mircea Eliade, șamanismul este considerat „ca o rădăcină comună a filosofiei și a artelor de reprezentare [...]”. Spectacolul pe care îl dă [șamanul -n. A.Gh.] în acest scop și măștile pe care le poartă cu această ocazie, toate acestea formează unul din izvoarele teatrului” [56, p. 92]. Astfel, primii profesioniști ai formelor arhaice teatralizate au fost preoții și șamanii, mai târziu – bocitoarele, cântăreții, dansatorii, care îi proslăveau pe zeii antici Dionisos, Saturn, Osiris în reprezentațiile, manifestările dedicate acestora ș.a. Eliade numește, de fapt, elementele teatralității: *dialogul cu zeii, rugăciunea, prezența celuilalt* – ca spectator (alteori lipsa lui, din interdicția de a fi cineva prezent la rugăciunea șamanului către puterile divine).

Cercetările ulterioare – antropologice, neurologice, etologice confirmă faptul că teatralizarea și teatralitatea sunt anterioare ființei umane, iar trăsăturile esențiale ale acestui fenomen universal se arată a fi mimesis-ul, jocul. Teatrologul N. Evreinov accentuează faptul că mimesis-ul este înnăscut la om, ceea ce au confirmat științific și cercetătorii etologi încă în anii 1960, cum este Konrad Lorenz, fondatorul etologiei comparate [131].

Din punct de vedere al artei, Aristotel în *Poetica* făcea deosebire dintre mimesis ca o copiere a realității și mimesis ca redarea concretă a realității. Teatrologul M. Runcan abordează această problemă a specificului teatralității, referindu-se la un actant al comunicării teatrale – spectatorul, în *Signore misterioso. O anatomie a spectatorului*, explicat ca dorința de a fi altcineva. Din punct de vedere semiotic, mimesis „sublimat în semioză (în interpretare și reconstrucție de semnificație) a spectatorului” este în esență plăcerea de a fi altcineva decât suntem, mai ales în anumite momente ale spectacolului [160, p.22]. Această particularitate înnăscută, „mimetic-expozitivă a comportamentelor umane”, ca și „separarea categorială actor-spectator sunt preexistente nașterii speciei umane”, iar

teatralitatea „depășește, istoric vorbind, socializarea umană” [160, p.16-18]. De aici și rolul teatralității, al comunicării teatrale în viața omului, preluată și transfigurată artistic în tipologii de personaje în artă și investigat în alte domenii de cercetare – socială, culturologică, psihologică, neurologică, etologică etc.

Cercetările actuale conving astfel că ideile istoricului și filozofului teatrului N. Evreinov privind instinctul teatralizării la om, dar și originile acestuia în lumea naturală este astăzi o problemă actuală, cum se poate constata. Acest instinct al teatralizării vieții, după Evreinov, se manifestă în dorința de a fi „altul”, de a realiza ceva „diferit”, „de a crea o ambianță care «se opune» atmosferei cotidiene și care, totodată, se cere a fi educat, rafinat, «civilizat». Aici se află unul din resorturile principale ale existenței noastre și a ceea ce numim progres, schimbare, evoluție, dezvoltare, în toate domeniile vieții. Ne-am născut toți cu acest sentiment în suflet, suntem cu toții ființe esențialmente teatrale”. Vorbind de „teatru pentru sine”, autorul explică astfel ideea că instinctul teatral se manifestă în viața omului încă din copilărie, perioadă în care jocul devine pentru copil „teatru pentru sine”, el creându-și astfel viața sa, cu eroii săi, cu un anumit ritm, ce se doesebește de cel cotidian.

Constatăm că lucrările teoretice ale lui Nikolai Evreinov au constituit un prim pas în abordarea problemei teatralizării și teatralității, istoricul teatrului, regizorul și dramaturgul fiind unul dintre primii care au evidențiat relația dintre om și natură, ritual, și teatru. Prin lucrările sale el a demonstrat necesitatea tratării problemelor teatrului în consonanță cu contextul, cu dezvoltarea științelor (psihologie, psihanaliză, biologie ș.a.), realizând de facto o trecere spre investigații mai ample ale teatralității ca fenomen universal, proces început mai ales în anii 1990 până în prezent.

## **1.2.Stadiul estetic al teatralității**

O trecere spre stadiul *estetic al teatralității*, specific pentru textul dramaturgic și spectacolul teatral, ar constitui ideile lui N. Evreinov din studiul *Apologia teatralității* în care el face legătură dintre sensul noțiunii teatralitate cu ideea de transformare – a omului, a actorului, a subiectului dramatic, sugerând și deschizând astfel posibilitatea și necesitatea de ștergere a granițelor dintre artă și realitate. În așa fel, el pledează pentru estetizarea realității, fapt ce conduce spre teatralizarea ei. Menționăm că scrierile sale sunt realizate în perioada când se trecea de la teatrul tradițional realist, naturalist la teatrul artistic, simbolist, expresionist etc. Dramaturgul N. Evreinov accentuează necesitatea de a teatraliza viața prin ceea ce numește *instinctul teatralității* la om, fapt ce ar trebui să fie datoria principală a artistului [221, p.38].

Realitățile timpului au influențat și au contribuit, într-un fel, asupra evaluării și conceptualizării ideii de teatralizare a vieții de către N. Evreinov. La începutul secolului al XX-lea, teatralizarea vieții se manifestă prin prezența elementelor teatrale în pictură, în muzică, în poezie, tot în acel timp proza sublinia tot mai mult relația literatură – teatru. În aceeași perioadă „ieșea la rampă” autorul însuși, prezentându-și opera artistică, devenise o în modă ca acesta să-și recite, să-și citească versurile în fața audienței, devenind astfel actor în față cu spectatorul. O importanță anumită aveau în acel timp vernisajele, discuțiile, disputele artistice, care tot mai mult se manifestau ca niște forme teatralizate. Acestea ar fi doar câteva caracteristici ale vieții culturale a timpului ce au influențat concepția lui Evreinov privind teatralizarea vieții.

Ideile sale despre teatralizare și teatralitatea în viață și în artă au stat la baza creării metodologiei cercetării noastre, în special a teoretizării acestor concepte, dar și la interpretarea textelor narative din perspectiva teatralității. Modul de înțelegere a ideilor lui Evreinov, dramaturg simbolist, regizor, teoretician al teatrului, sunt argumentate la etapa actuală prin viziunea regizorală a textelor sale dramaturgice pe scenele teatrelor [146; 181]

Constatăm că de la lucrările teoretice și artistice (dramaturgie, regie) ale lui N. Evreinov la început de secol XX, în deceniul cinci, anii 1960, conceptul de teatralitate a ajuns să descrie o realitate estetică distinctă. Aceasta și datorită dezvoltării științelor filologice, psihologice, a artelor vizuale, ca și interferenței artelor, a mediilor de comunicare. Formaliștii ruși au fost cei care au inițiat abordări teoretice și metodice privind analiza spectacolului teatral, doar că propunând mai întâi metode de analiză preluate de la literați, ulterior însă cercetătorii în domeniul teatral s-au orientat la teoreticienii și teatrologii germani, în special ne referim la activitatea lui Max Hermann, fondatorul teatrologiei ca știință și a institutului de studiere a teatrului la Universitatea din Berlin în anii 1923-1933.

De asemenea structuralismul și semiotica au contribuit la abordarea textului dramaturgic și a spectacolului, teatralitatea fiind înțeleasă de Anne Ubersfeld ca manifestare a unei situații când „putem repera în schimburi vorbite prezența de jocuri de rol”, iar formele și conceptul fiind „matrice textuale ale reprezentației într-un text” [ 177, p.89].

Un alt teatrolog francez, Patrice Pavis, nu recunoaște termenul respectiv cu această semnificație, ci doar ca teatralizare: „Teatralitatea se prezintă astfel nu ca o calitate sau o esență indispensabilă a textului (...), ci ca o utilizare pragmatică a instrumentarului scenic pentru ca părțile componente ale reprezentației să se evedențieze reciproc și pentru ca să sune clar/strălucitor natura liniară a textului și a vorbirii ” [245, p. 366]. Chiar dacă în accepția semioticianului Roland Barthes

teatralitatea echivalează cu semnele, mijloacele de expresie aparținând scenei, scenicității, înlăturând aproape textul ("Teatralitatea este egal cu teatrul minus textul"), acesta din urmă fiind înțeles ca „monodie literară” în comparație cu „polifonia informațională” a spectacolului, totuși teatralitatea constituie „o densitate de semne și de senzații”, ce comunică cu receptorul: „Ce este teatrul? Un fel de mașinărie cibernetică. În repaus, aceasta este ascunsă în spatele cortinei. Dar, din momentul în care o descoperim, ea începe să trimită spre dumneavoastră un anumit număr de mesaje. Aceste mesaje au trăsătura distinctă că sunt simultane și au, totuși, ritmuri diferite; într-un anumit moment din spectacol, veți primi în același timp șase sau șapte informații (venite de la decor, costum, lumini, locul actorilor, gesturile lor, mimica, cuvintele), dar unele dintre aceste informații rămân (persistă) (este cazul decorului), în timp ce altele trec (vorbele, gesturile); avem, deci, a face cu o *veritabilă polifonie informațională, și asta este teatralitatea: densitate de semne*”. [ 18, p. 51].

În continuare vom specifica elementele teatralității în textul dramaturgic, în discursul teatral și în cel narativ, relevând asemănări și deosebiri dintre modurile de comunicare artistică. În acest fel se argumentează metodologia cercetării creației druziene la nivel de teatralitate ca mod de gândire.

### **1.2.1. Forme ale teatralității în textul dramaturgic și în spectacolul teatral.**

#### **Teatralitatea prozei**

##### ***Didascaliiile, mărci ale teatralității: o perspectivă diacronică***

La începutul secolului al XX-lea erau cunoscute două puncte de vedere asupra teoriei dramei: cea literară, înțelegându-se că drama este un text literar și nu este nepărat necesar să fie montată pe scenă. Celălalt punct de vedere asupra teoriei dramei este cel teatral, în accepția lui N. Evreinov, drama este doar o parte ce constituie spectacolul, iar teatrul este opus literaturii. În studiul său *Teatrul pentru sine* el expune ideea teatralității ca esență a teatrului și care presupune anumite forme specifice de teatralizare a vieții sociale. Aceste două concepții se atestă și la etapa contemporană, dar totuși teoria dramei presupune aspecte și principii științifice ce includ teoria textului dramaturgic (poetica dramei) și teoria procesului istoric-teatral (discursul teatral), după M. Poleakov, idei expuse concludent în lucrarea sa *Despre teatru: poetica, semiotica, istoria dramei* [247].

Elementele ce constituie ideea de teatralitate a unui text dramaturgic se referă la structura dialogală a discursului, prin tehnicile de înlănțuire a replicilor (buclajul perfect, buclajul strâns, falsul buclaj, buclajul demolat etc.), prin formele specifice dialogului teatral (stihomitia, polilogul, falsul



dialog etc.) și ale monologului (tirada, solilocviul, aparteu). De asemenea este specifică prezența didascaliilor (în diferite forme la anumite perioade istorice), ce accentuează spațiul-timpul acțiunii dramatice, personajele, mimica, gestualitatea, tăcerile lor și alte momente ale dezvoltării acțiunii.

Discursul teatral și textul dramaturgic se caracterizează prin complexitate în sensul că ultimul se supune unor reguli fixe, ce îmbină două aspecte diferite: dialogul, monologul – discursul personajelor (Haupttext, după Manfred Pfister – text primar) și didascaliile (Nebentext, text secundar – care, de obicei, nu este rostit în timpul spectacolului) [191, p.13-14], ambele mărci ale reprezentării. Dialogul scenic este cel care învie acțiunea și susține ideea de teatru ca artă a momentului, în timp ce textul scris rămâne același, însă are nevoie să fie rostit de actor și susținut de un ansamblu de semne nonverbale și paraverbale. Aceste semne sunt didascaliile, care grupează tot ceea ce ține de metatext și permit interpretarea discursului de către critica literară, regizor, scenograf și, în ultimă instanță, de critica teatrală. În funcție de felul cum se îmbină aceste mărci ale reprezentării în imaginația receptorului-cititor și a receptorului-spectator, care este corelația dintre ele în textul dramaturgic și în ce măsură este respectată ea în procesul montării lui se poate vorbi de rolul autorului sau de cel al regizorului în realizarea scenică a textului primar și/sau a celui secundar.

În tragedia și în comedia antică, rolul didascaliilor era îndeplinit de cor și de prologul piesei, acestea având funcția de metatext în sensul că prezentau personajele și explicau evenimentele sau exprimau atitudinea față de cele întâmplate în acțiune. Semn al teatralității în textul dramaturgic tradițional, prologul, ca adresare directă către spectatori, preceda intrarea corului în acțiunea tragediei, realizând astfel trecerea de la realitate la ficțiunea teatrală în forme diverse. Mai târziu, actorii erau cei care numeau locul și timpul acțiunii în dialogurile sau monologurile lor.

Didascaliile propriu-zise, ca element de structură aparte a textului dramaturgic, au apărut în Evul Mediu, prologul fiind expus, rostit de un *praecursor* al cărui text avea două funcții: numirea gestului prin intermediul căruia actorul trebuie să transmită o anumită emoție și descrierea acțiunii. Acestea erau destinate mai mult actorului, care trebuia să le respecte și astfel să faciliteze înțelegerea textului de către spectator și, implicit, exprima conceptul autorului. Astfel că în secolele XVI-XVII, didascaliile apar sub formă de indicații scurte asupra spațiului, gestului ori tonalității vocii personajului.

Termenul *didascalie* include și povață despre lucruri sfinte și despre modul de comportament, și învățătură pentru actor, și rezultat al exprimării libere a opiniilor, stărilor, sentimentelor în urma vizionării reprezentației teatrale, accentul punându-se pe aspectul hedonist, moral; iar didascalii ca

persoane fiind, la origine, învățători, misionari ai învățaturii creștine. În așa fel, toate aceste semnificații se regăsesc în termenul teoretico-teatral actual „didascalie” [73, p. 34-48]

În calitate de element al discursului dramaturgic, în parcursul ei istoric, didascaliiile scot în relief, pe de o parte, relația autor – regizor – actor – spectator, iar pe de altă parte, constituirea, statornicirea teoretică a unei tipologii care, în linii mari, se prezintă astfel: didascalii *inițiale* (lista inițială a personajelor – *dramatis personae*, informații despre acestea); didascalii *funcționale* (stabilește identitatea celui care vorbește; cronotopul, indică diviziunile textului principal în acte, tablouri, scene, secvențe, fragmente); didascalii *cu valori expresive* (sugestii pentru modalitatea de exprimare a actorului, precizează efectul dorit de autor în contextul dat); didascalii *textuale* (apar în interiorul textului, fiind rostite de personaje) [196, p.12]. Cercetătorul Thierry Gallèpe mai specifică și elementele numite „borne teatrale” (didascalice), ce „reprezintă mai multe feluri de mențiuni, încadrând textul în diverse locuri” [196, p. 42]. De asemenea, A. Ubersfeld specifică indicații (didascalii) interne: înaintea unei replici a personajului, în cadrul replicilor sau la finalul lor (de cele mai dese ori, sunt didascalii proxemice sau chinestezice). Alt tip – macrodidascaliiile – se atestă la începutul ori la sfârșitul textului principal, ori al unor scene, tablouri.

La etapa actuală, termenul “didascalii” este mai des atestată în cercetările specialiștilor decât „indicații scenice sau regizorale”, ultima are totuși un sens mai îngust, care nu include prefața autorului, postfața, prologul, epilogul textului dramaturgic. De aceea, mulți cercetători numesc *didascalii totalitatea elementelor narațiunii auctoriale: descrierea anturajului, personajelor și acțiunilor, prefața și postfața autorului, care include opiniile și conceptul artistic ale acestuia, modul cum trebuie înțeles textul*. Acest înțeles al termenului este acceptat de noi în tratarea problemei.

Aspectul teoretic al acestui element de structură a textului dramaturgic este abordat de cercetătorii A. Ubersfeld, S. Golopenția-Eretescu, S. Marcus, A. Nelega ș.a. Astfel, conform opiniei lui A. Ubersfeld, didascaliiile ar reprezenta tot ceea ce în textul de teatru nu este rostit, intermediat de actor, așadar tot ce e realizat, în mod direct, de cel ce a scris textul, didascaliiile cuprinzând, prin urmare, „tot ceea ce permite să determine condițiile enunțării dialogului”. Cercetătoarea pornește de la ideea că orice text literar-teatral este constituit din dialog – „banda sonoră a piesei” – și din „țesătura de tăceri adiacente, țesătură divulgată în esențele ei de indicațiile dintre paranteze”. Astfel că didascalii are un rol dublu în teatru, ea reprezintă, pe de o parte, textul de regie cuprinzând toate indicațiile date de autor în realizarea spectacolului și totodată, „permite lectorului să construiască imaginar fie un loc în lume, fie o scenă de teatru, fie amândouă în același timp” [177, p. 31-32].

Constatăm astfel ambiguitatea funcțională a didascaliiilor din textul dramaturgic: de a desemna condițiile enunțării evenimentului ficțional (spațiul, timpul), cât și condițiile scenice.

Cercetătoarea Sanda Golopentia, în studiul *Voir les didascalies*, relevă, în primul rând, distincția dintre lectura literară, cea pe care o practică criticii literari, și lectura operatorie sau pragmatică. În primul caz avem de-a face cu o piesă-lectură, care se citește ca un roman, iar în aldoilea caz – ca o sumă de indicații de regie, de semnale semiotice implicite sau explicite, pentru punerea textului în scenă [200]. O noutate în clasificările propuse de cercetătoare o constituie raportul dintre *didascaliiile obiective* – „care descriu (narează) mișcări, gesturi, acțiuni sau indică subiectul vorbitor, agentul, locul, momentul” și cele *subiective* – „în care autorul intervine într-un mod mai personal”, care pot fi, la rândul lor, evaluative; scrise în idiolectul personajelor; poetice [200, p.188].

În studiul nostru vom avea în vizor atât primul tip de lectură a textului dramaturgic, în special a didascaliiilor, dar mai mult pentru a evidenția originalitatea viziunii artistice a autorului și rolul lui în dezvoltarea structurii textului dramaturgic, mai ales prin elementul liric, mitic, folcloric, prin metaforă și simbol. Totodată, vom evidenția cum a fost realizat practic al doilea tip de lectură, operatorie, pragmatică în viziune regizorală, scenografică, muzicală ș.a. – spectacolul teatral. În același timp, vom avea în vedere relația literaritate – teatralitate a unui text dramaturgic.

În opinia cercetătoarei Iu. M. Gordjeladze, fiecare remarcă (didascalie – *n.n.*) are rolul de a înțelege conceptul autorului, respectiv a percepe mai bine esența lucrării, realitățile sociale și politice pe care le abordează sau în care a fost scris textul dramaturgic, cercetătoarea susținând astfel că fiecare autor vrea să-și afirme individualitatea sa în text, să controleze mersul acțiunii. Dacă S. Golopentia Eretescu face asocierea didascaliiilor cu descrierile dintr-un text narativ, pe care unii cititori nu le citesc obligatoriu, ci le trec repede cu vederea, Iu. Gorjeladze aseamănă didascaliiile cu o componentă esențială a dramei – nararea auctorială [219, p.74-76], observație pertinentă, ce se referă la specificul structurii și al teatralității textului dramaturgic.

Având în vedere ambele opinii expuse *supra*, la analiza textului druzian se constată mai bine stilul dramaturgic al construirii unui asemenea tip de demers artistic, se relevă lirismul și poezia teatrului său, precum și rolul autorului, „vocea” auctorială în economia textului și, în urma opiniilor regizorilor, rolul său în punerea în scenă a fiecărui text dramaturgic propriu. Autorul apare astfel în ipostaza de dramaturg și de „stăpân” al textului. De multe ori, didascaliiile sunt mai informative decât dialogul personajelor, de aici și rolul acestor forme ale teatralității în înțelegerea conceptului artistic al dramaturgului.

Un exemplu în acest sens este opinia lui Camil Petrescu, dramaturgul și prozatorul, care afirma cu referire la didascalii (numite „paranteze”): „Preferăm ca un regizor să realizeze textul care urmează intențiile și viața indicate în paranteză, și nu textul vorbit, fiindcă socotim că arta teatrului este mai curând arta actului, decât arta cuvântului.” [148, p. 97]. Totodată, teatrul lui C. Petrescu este cunoscut prin narativizarea didascaliiilor („parantezelor), cu descrieri amănunțite, cu precizarea timpului istoric, a locurilor și evenimentelor reale.

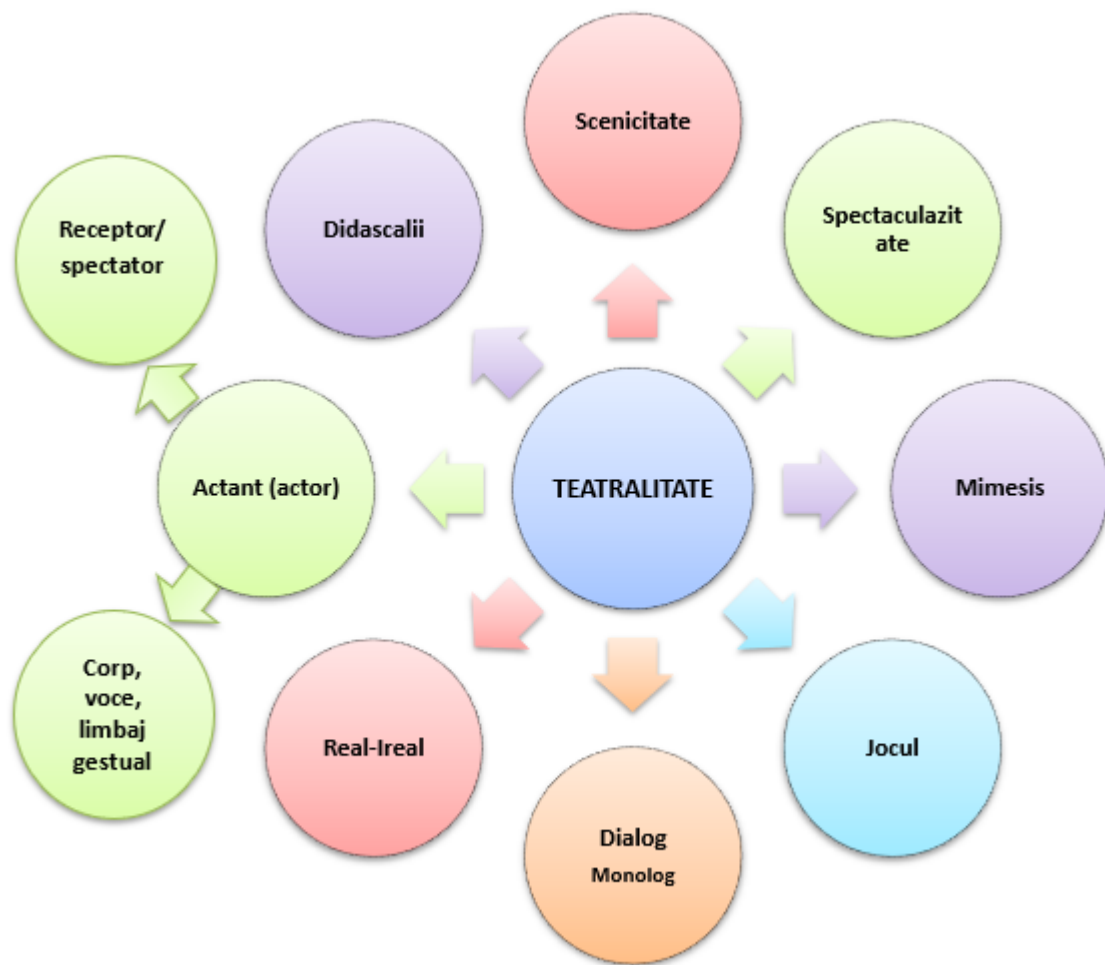
În teatrul absurdului, Samuel Beckett, de exemplu, nu recunoștea și nu aproba transgresarea sau re-scrierile dintr-o specie ori subspecie în alta (proză ori poezie pentru a fi prezentate pe scenă, teatru pentru radio). Însă structura didascaliiilor sale a constituit un moment important în evoluția textului dramaturgic și a posibilității de reprezentare și în-scenare a lor, autorul construind textul *Acte fără cuvinte*, de exemplu, doar dintr-o didascalie.

Este evident faptul că de la teatrul dramaturgului spre cel al regizorului didascaliiile evoluează, ca și funcțiile lor, iar textele lui Ion Druță constituie un argument în acest sens. Reiterăm că specialiștii în domeniul teatrului și în filologie înțeleg prin didascalii elementul de structură al textului dramatic care asigură, alături de replicile personajelor, coerența textului la nivel diegetic și al semnificațiilor. Didascaliiile includ tot ceea ce ține de metatext, ele accentuând, de fapt, caracterul specific al textului dramaturgic, și anume esența lui duală, manifestată prin receptarea imaginară de către lector, și apoi prin montarea teatrală – de către regizor. În așa fel, didascalia contribuie la înțelegerea și interpretarea discursului de către receptor: critic literar, regizor, scenograf și, în ultimă instanță, criticul teatral.

Comportând funcție diegetică și/ sau scenică, poetică, didascaliiile denotă evoluția gândirii artistice dramaturgice și teatrale, ele fiind, concomitent, și ecoul fenomenului social. Evoluția didascaliiilor ca element de structură al discursului pe parcursul istoriei dramaurgiei și a teatrului demonstrează trecerea de la numirea locului, spațiului, prezentarea personajelor și remarcile simple la „asimilarea” concepțiilor sociale, morale, estetice în acest text secundar. În dramaturgia lui Ion Druță am constatat și am demonstrat că didascaliiile au diferite funcții estetice.

***Teatralitatea spectacolului*** ca proprietate a reprezentării, presupune separarea „reprezentării” în reprezentat și reprezentant. Înțelegerea teatralității se realizează prin categoria spațiu-timp scenic/teatral, prin relația scenă/actor – spectator. Există mai multe forme ale teatralității spectacolului: personajul-actor, comunicarea prin limbajul verbal oral, prin limbaj nonverbal, paraverbal, prin ritmul vorbirii, „registrul rostirii, volumul, felul în care sunt utilizate onomatopeele – [...] un fel de „gestualitate a rostirii” [134, p. 26], corul, masca, scenografia, muzica, coregrafia,

comunicarea dintre scenă și sală: aparte-ul, ad spectatores ș.a. Fiind „deopotrivă vizual și auditiv”, teatrul, în accepția lui Eugen Ionesco, „ nu e o suită de imagini, precum cinematograful, ci o construcție, o arhitectură mișcătoare de imagini scenice”. Căci așa cum „cuvântul este continuat prin gest, prin joc, prin pantomimă, în momentul când cuvântul devine inefficient și se substituie, elementele scenice materiale pot să-l amplifice la rândul lor.” [123, p. 57].



**Figura 1.1. Caracteristici ale teatralității**

Dramaturgia spectacolului se referă astfel la specificul compozițional al textului și la modul de realizare artistică în viziunea regizorului, în primul rând, dar cu contribuția fiecărui participant la acest proces de creație. Analiza spectacolelor pe baza creației druziene în capitolele trei, cinci, șase demonstrează cum se realizează artistic – se întruchipează personajele și se spațializează acțiunea dramatică în cea scenică – prin variate principii, caracteristici ale teatralității actorului și ale teatralității

discursului teatral în general. În acest sens rolul regizorului de a transpune viziunea dramaturgului într-o „arhitectură mișcătoare” este una esențială, fiind antrenate toate tipurile de teatralitate.

Evidențiem, în același timp, și rolul de fenomen dominant al teatralității în viața cotidiană a omului, conceptul fiind expus de mai mulți cercetători sau oameni de creație, după cum se poate constata. Esența generalizatoare a teatralității rezidă în faptul că „se află în strânsă relație cu spectacolul”, în sensul existenței unui scenariu, a regiei, punerea în scenă, există actori, roluri, conflicte etc., dar totodată, observă cu pertință cercetătorul Solomon Marcus într-un interviu cu teatrologul Carmen Mușat, teatralitatea este importantă în viața umană prin faptul că avem „libertatea de a construi lumi alternative, prin capacitatea actorului din noi de a trăi personaje alternative, care devin componente ale identității noastre”[141].

Având în vedere că spectacolele din viața umană sunt variate și „diferă între ele ca nivel intelectual, ca tip de măiestrie, ca loc de desfășurare, ca grad de abstractizare etc.” [136], discursul artistic relevă asemenea aspecte, fapt asupra căruia stăruim în prezentul studiu cu referire la proza drușiană, în primul rând.

Un rol important în evoluția fenomenului teatralității, în special teatralitatea actorului, dar și conceptul despre teatrul antropologic, îi revine regizorului polonez Jerzy Grotowski. Activitatea sa a pus baza unei schimbări de perspectivă asupra teatrului, el orientându-se la practicile parateatrale, la cele rituale și teatral-rituale.. De aici și teatralitatea spectacolului, numit de el teatru-laborator (nu „experimental”), se deosebește, în primul rând, prin accentul pus pe actor, pe corpul și pe sufletul lui, pe trăirile lui, regizorul susținând că „tehnica personală a actorului este nucleul artei teatrale” [116, p. 18].

Tot el ajunge la concluzii pe care le-am atestat la N. Evreinov privind teatralitatea ca instinct uman, Grotowski referindu-se la puterea cuvântului, adică la „ceea ce dă viață acestor cuvinte [ale actorului – n.n.,A.Gh.] neînsuflețite, ceea ce le transformă în „verb”, *teatrul* fiind, în acest sens, „*un act născut din reacțiile și din impulsurile umane, din contactul între persoane*. Este în același timp *un act biologic și spiritual*” [116, p.37].

Teatralitatea spectacolelor realizate pe baza dramaturgiei lui Ion Druță a pus în evidență tocmai asemenea aspecte de noutate a structurii textului dramaturgic și a necesității creării textului regizoral, ca și a jocului actorului. Îmbinarea elementelor epic și liric din text ori montajul în realizarea interferenței timpurilor, ca și dezbaterile personajelor asupra problemelor filosofice, morale, sociale au impus noi perspective asupra discursului teatral, tehnici scenografice, noi viziuni regizorale în reprezentarea scenică. Dramele *Doina*, *Păsările tinereții noastre*, *Sfânta Sfintelor*, *Plecarea lui*

*Tolstoi* pot fi numite printre exemplele ce relevă arta regizorală a înțelegerii viziunii artistice (druțiene, dar și talentul artistului) regizor, scenograf actor) de a realiza scenic ideile autorului și ale timpului. În capitolele 5 și 6 revenim cu exemple în acest context al teatralității spectacolului în relație cu textul dramaturgic.

### ***Teatralitatea prozei***

Elementul teatral în textul narativ îmbină esența și geneza teatrului ca poem scris și ca reprezentare, acțiune scenică. Astfel că modurile de expunere artistică, principii și particularități ale poemului dramatic antic, jocul, corul, masca și alte forme spectaculare, dezvoltate și diversificate pe parcursul evoluției teatrului, își află locul și în proza artistică. În acest sens, teatralitatea prozei se manifestă la nivel de scenicitate, de spectaculozitate a evenimentelor, de stil oral al comunicării, dar și de aspecte compoziționale atestate și în dramă – intro-ul (sau expoziție), teatru în teatru, scenă-repriză, monolog, forme protoscenice ca elemente clasice ale tehnicii dramei (corul, mesagerul ș.a.).

Teoretizarea elementului teatral în textul literar narativ a fost realizată de formașiștii ruși în anii 1910-1920 (B. Șklovski, P. Bogatîriov, B. Eihenbaum). Folosind conceptul de insolitare, ei propun termenul „teatru cuvântului”, înțelegând prin aceasta importanța jocului cuvintelor, sinteza excentricii verbale și a celei gestuale. Regizorul V. Nemirovici-Dancenco a fost printre primii specialiști în teatru care au atenționat asupra teatralității prozei și a posibilității, necesității de a în-scena textul narativ artistic, primul spectacol de acest fel fiind realizat de el după F. Dostoievski, *Frații Karamazov*, la Teatrul de Artă din Moscova în anul 1910.

La dramatizarea prozei s-a constatat totuși că este necesar să se țină seama de convențiile dramatice, de specificul gândirii teatrale, de aceea în cazul teatralizării romanului dostoievskian s-a impus linia de subiect a personajelor, logica internă a evoluției caracterelor, dar și atitudinea auctorială față de cele expuse, logica ideilor și concepțiilor naratorului. Din punct de vedere dramaturgic, s-a apelat la actorul care citește fragmente din textul epic, explicând astfel atitudinea naratorului și monodramele personajelor, unindu-le într-o compoziție de tip montaj în acțiunea scenică. Asemenea rol al expunerii opiniei auctoriale din didascalii este atestat în spectacolul *Păsările tinereții noastre*, în regia și a Ion Ungureanu la Teatrul Academic Mic din Moscova, fapt ce demonstrează atât rolul didascaliiilor în textul dramaturgic din anii 1970 cât și epicizarea dramaturgiei.

La etapa contemporană, cercetători teatrologi și filologi au specificat manifestarea relației text epic – teatru, respectiv relația dramatic – teatral, fiind subliniate, printre altele, efectul dramatic și strategiile narrative care sunt legate de acesta și, pe de altă parte, efectul de teatralitate în textul epic:

„Efectul dramatic aparține tradiției aristoteliene care a dominat mult timp critica: cercetarea lui inspiră povestitorul care vrea să creeze o lume imaginară intens prezentă și antrenantă”. Cu toate acestea, „dramaticul nu exclude teatralul, nici invers” [213, p. 22- 23]. În acest sens, considerăm că ideile lui R. Barthes privind teatralitatea ca instinct, ca un dat, un specific al viziunii artistice a individualității creatoare sunt valabile nu doar pentru textul dramaturgic, ci și pentru cel narativ: „În mod natural, teatralitatea trebuie să fie prezentă de la primul germene scris al unei opere, ea este un element al creației, nu al împlinirii sale” [18, p. 51]. Atât în textul dramaturgic cât și în cel narativ ale lui Ion Druță asemenea aspecte sunt bine reliefate fie prin crearea atmosferei, fie prin elemente ce sugerează caracterul premonitiv al ideii frazei, frazelor de incipit, asupra cărora revenim în capitolele patru, cinci.

Teatralitatea romanului din perioada totalitarismului este argumentată prin analize de texte de cercetătoare Anca Hațiegan în monografia *Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul comunist*. Menționăm doar faptul că autoarea demonstrează cum teatralizarea vieții cotidiene se amplifică în lumea închisă a sistemelor totalitare, care se află sub permanenta supraveghere a Puterii, ceea ce conduce spre o „reteatralizare” a vieții individului. Romanele sunt analizate de A. Hațiegan prin mijlocirea aspectelor teatralității: jocul de rol al personajelor, dedublarea, dramatismul unor scene ș.a. Astfel, autoarea comentează mai multe romane din literatura perioadei totalitariste din diferite țări post-socialiste, semnate de Andrei Platonov, Marin Preda, Paul Goma, Norman Manea, Tadeusz Konwicki, prin care demonstrează, la nivel tematic, „momentele principale ale constituirii „imperiului falsului”.

În capitolul patru al tezei realizăm interpretări ale textului narativ al lui Ion Druță din perspectiva teatralității, totodată specificând și modul de asimilare a prozei de către regizori în realizarea discursului teatral.

### **1.3. Cercetări actuale ale teatralității textului dramaturgic și a discursului teatral**

La nivel internațional, fenomenul teatralității în textul dramaturgic și în discursul teatral este investigat din diferite puncte de vedere, în special începând cu anii 1990. Creația dramaturgică și realizarea scenică a textelor lui Jean-Baptiste Molière este abordată de cercetătorul Marco Baschera [1998], care scoate în evidență un aspect al teatralității ce vizează structura textului dramaturgic și jocul actorului, relevând modul de trecere de la caracter la mască a personajului în teatrul lui Molière. În Canada și în Franța prezintă interes investigațiile privind conceptul de teatralitate [Chapleau, M., 2006], relația proză – teatru [Plana, M., 2003; 2005], abordarea teatralității în demersuri ce contribuie



la edificarea cercetărilor inter- și transdisciplinare a problemei [Féral, J., 1988; Plana, M., 2003; 2005; Viswanathan-Delord, J., 2000; Seye, S., 2017].

Cercetători ruși și din alte țări investighează modul de realizare a teatralității în textul dramaturgic și în proza lui A. Cehov, fiind evidențiate deschiderea formelor dramatice prin structura poetică, vizualizată a didascalilor, prin influența curentelor moderniste (impresionismul, simbolismul, expresionismul) [254; 216].

Forme ale teatralității în textul dramaturgic sunt elucidate și interpretate de cercetătoarea V. Fedorenco în studiul monografic *Drama istorică națională din secolul al XIX-lea*. Autoarea se referă la trei drame istorice, ale lui Gh. Asachi (*Petru Rareș*), V. Alecsandri (*Fântâna Blanduziei*), B. P. Hașdeu (*Răzvan și Vidra*) și analizează din perspectiva teatralității evoluția personajului din punct de vedere psihologic și caracterologic, referindu-se la relația Timp-Spațiu și în baza conceptului teatrologic propus de cercetătorul V. Halizev: teatralitatea de autodescoperire și teatralitate de autotransfigurare. Tot la Timp-Spațiu și la personaj ca element al teatralității se referă cercetătoarea și la analiza textelor dramaturgice ale lui Ion Druță, în câteva articole.[61; 62; 63; 64]., despre care am menționat supra..

Teatralitatea spectacolului în teatrele din Republica Moldova constituie obiectul de cercetare al teatrologului Angelina Roșca în monografia *Teatralitate: pre- și post Vahtangov*. Autoarea face un excurs în arta dramatică universală din perspectiva teatralității, accentuând diverse opinii privind specificul teatralității la nivel de personaj (după V. Halizev – teatralitate de autodescoperire și teatralitate de autotransfigurare), la nivel de joc al actorului și de concepte estetice teatrale, la nivel de relație actor – spectator (Erwin Piscator, Bertolt Brecht, teatrul epic). Cercetătoarea relevă specificul viziunii asupra teatralității a lui E. Vahtangov, la școala căruia s-au educat viitorii actori și regizori din Republica Moldova. Caracterizată prin calificativele teatralitate „festivă”, teatralitate „ironică” și teatralitate „improvizațională”, estetica teatralității vahtangoviene este argumentată prin analizele spectacolelor montate pe scenele teatrelor *Luceafărul*, *Eugene Ionesco*, Teatrul Național. Prin viziunile lor artistice, regizorii Ilie Todorov („care s-a apropiat cel mai mult de realismul fantastic al lui Vahtangov”), Ion Ungureanu, Sandri Ion Șcurea au fost printre primii care au distrus hotarele „suveranității actorului pe teritoriul propriului rol”, reconstruind „sistemul de personaje și relații, rezervându-le actorilor locuri strict determinate” (Mihai Fusu, Petru Vutcărau, Sandu Vasilache) [157].

În ce privește creația lui Ion Druță, teatrologul relevă faptul că prin dramaturgia acestui autor, regizorul teatrului *Luceafărul* Ion Sandri Șcurea „încearcă să se apropie de latura filosofică a creației

vahtangoviene. El caută o astfel de modalitate de punere în scenă, care i-ar permite să recepționeze textul la diferite niveluri: prozaic, poetic, filozofic și psihologic. Interpreților li se pretinde o sensibilitate deosebită în redarea subtextului. Energia lor este canalizată în egală măsură atât în zona emoției, cât și în cea a gândirii abstracte” în spectacolul *Pasarile tinereții noastre*, montat în anul 1989. [157, p. 44-45].

Cercetătorul Nicolae Măndea a readus problema teatralității la nivel teoretic și istoric în studiul *Teatralitatea, un concept contemporan* [134] și prin traducerea lucrărilor lui Nicolai Evreinov (din limba franceză) în studiul intitulat *Teatralitatea în viață* [58]. În lucrarea sa, profesorul N. Măndea abordează conceptul teatralității la nivel de spațiu-timp al spectacolului, la nivel de personaj și arta actorului (corporalitatea, limbajul gestual ș.a.). Iar în prefața la lucrarea lui N. Evreinov, N. Măndea specifică a treia etapă a conceptului de teatralitate, post-estetică, evidențiind diversificarea sferelor de utilizare a termenului de către antropologi, sociologi, filosofi, psihologi.

Teatrolorul Miruna Runcan abordează probleme de estetică teatrală, ce reflectă relația context istoric, social – forme teatrale, demonstrând manifestările de teatralizare și reteatralizare, precum și specificul teatralității spectacolelor din anii 1990- 2000 în România [159]. Conceptul de teatralitate a textului dramaturgic și al discursului teatral, relația teatralitate – literaritate constituie probleme abordate de cercetătoarea Anca Maria Rusu în lucrarea *Spații literar-teatrale* [161]. Menționăm că și discuțiile cercetătorilor ruși pe paginile revistelor de specialitate, în cadrul unor dezbateri sau al colocviilor, aduc în vizor necesitatea revenirii la acest concept, care devine mai amplu înțeles și explicat sau argumentat.

Concluzionăm că teatralitatea devine element al poeziei istorice și a celei teoretice, cercetătorii având în vizor arta actorului, conceptele regizorilor și realizarea spectacolelor în lumina acestor concepții sau evoluția și estetica didascalilor în textul dramaturgic. În opera epică teatralitatea devine un aspect al poeziei și al poeziei autorului respectiv.

Constatăm totodată că problema teatralității fiind una amplă și diversă, la nivel de cercetare în spațiul științific din Republica Moldova a fost mai puțin abordată, cu excepția teatrologilor A. Roșca, în discursul teatral și V. Fedorencu, în textul dramaturgic.

Creația Ion Druță a fost investigată mai mult peste hotarele Republicii Moldova, începând cu montarea primelor sale spectacole (în Rusia, Letonia, Estonia, Polonia, Cehia ș. a. [Anexa 1] și continuând cu recenzii, articole, studii, teze de doctorat (E. Taraburcă. *Conceptul despre om în creația lui Iordan Radicikov și Ion Druță* – în Bulgaria, 2005; R. Brighidin. *Imaginarul și ideologia*

*pământului în opera lui Jean Giono și cea a lui Ion Druță – în Franța, 2006*]. Totodată însă evidențiem faptul că opera lui Ion Druță, atât dramaturgia, cât și proza, respectiv spectacolele teatrale, conține informație amplă și propune astfel mai multă materie pentru investigarea problemei teatralității din punct de vedere diacronic și sincron.

#### **1.4. Perspective post-estetice vizând teatralitatea în viață**

Interpretarea fenomenului teatralității din punctul de vedere al sociologiei, psihologiei, antropologiei, studiilor politice, culturologiei ș.a. constituie stadiul *post-estic* al teatralității.

Fenomenul este văzut și interpretat de semioticianul culturii Iu. Lotman sub aspect cultural și totodată în relație cu contextualitatea socială: epoca se *teatralizează* atunci când „formele specifice ale scenicității dispar de pe scenele teatrale și își supun viața” – trec, se manifestă în viața cotidiană a omului [233, p. 274]. În creația druțiană aceste aspecte sunt foarte bine relevate din punct de vedere artistic în întreaga sa creație, dar, în special, în tragicomedia *Cervus divinus*.

Ideile despre rit, ritual, teatru ale lui Jerzy Grotowski, urmate de antropologia teatrală a lui Eugenio Barba, drama socială a antropologului Victor Turner, scrierile despre performance ale lui Richard Schechner din anii 1965 – 1980 au contribuit la dezvoltarea antropologiei teatrale, oferind noi cunoștințe despre teatru, care se dezvoltă în relație cu etnologia ca știință.

„În stadiul actual al cunoașterii noastre artistice, spunea J. Grotowski la 1965, problema rădăcinilor „mitice”, a situației umane elementare, are un sens definit. Acest lucru nu este un produs al „filosofiei artei”, ci vine dintr-o descoperire practică și din utilizarea regulilor teatrale”. [116, p.11]. Esența teatrului lui Jerzy Grotowski aduce la jumătatea secolului al XX-lea problema eului și a jertfei personale în folosul Celuilalt, prin căutarea tradiției în teatru, spectatorul fiind în calitate de martor unui actor care se mărturisește în fața lui.

Antropologul Victor Turner a abordat aspecte ce vizează relația dintre ritual și teatru, utilizând și argumentând noțiunile de *social dramas* (drama socială) și *stage drama* (dramă scenică) [256]. Prin limbaj teatral el explică anumite momente și practici ritualice, numind social drama ca o matrice experimentală, iar ritualul – ca spectacol ce-și depășește regulile definitorii. Cercetătorul abordează *istoria culturii ca pe o acțiune teatrală, ca schimbarea diferitor reprezentații teatrale*.

El se referă la conceptul de performance cultural, indicând aici ritualul, ceremonia, carnavalul, teatrul, poezia, jocul etc. și susține că acestea „constituie o explicație și o exemplificare a

vieții însăși”. Turner utilizează conceptul de „liminalitate”, preluat de la etnologul Arnold van Gennep („prag de trecere”), concept pe care el îl dezvoltă prin semnificația de *spațiu ludic*.

Liminalitatea este numită perioada de tranziție și de segregare a inițiaților de restul comunității. V. Turner relevă faptul că jocul ritualului este un „joc cu implicații serioase, care se confundă cu munca sacră pe care colectivitatea întreagă o realizează prin îndeplinirea acestor acțiuni simbolice, menite să asigure rezultate pe plan profan: la potențarea fertilității barbaților, a roadelor pământului și a animalelor ș.a. Ideile lui V. Turner, dar și ale lui A. van Gennep privind semiotica liminalității le utilizăm, în special, în cadrul analizei teatrale, a interpretării dramei și a spectacolului *Păsările tinereții noastre*, precum și în capitolul trei al tezei vizând forme proto- și pre-teatrale în imaginarul artistic drușian.

Un alt aspect al liminalității este utilizat în studii performance și anume vizând explicația relației dintre spectacol și spectator la nivel de performativitate. În procesul teatral actual spectatorul se află, de multe ori, în postura de coautor, coparticipant la crearea, desfășurarea acțiunii în spectacol. Liminalitatea este înțeleasă în acest context ca starea pe care o are spectatorul într-o astfel de practică teatrală, când trebuie să ia decizii privind modul de receptare și, respectiv, de atitudine față de ceea ce se întâmplă, cum ar trebui să se comporte el în asemenea situație.

În cercetările antropologice se manifestă astfel anumite tendințe și posibilități de abordare a procesului teatral și al textului dramaturgic. Are dreptate teatrologul P. Pavis când susține că interesul mare al gândirii antropologice față de teatru a devenit o necesitate a unor noi universalii culturale. Asemenea cercetări deschid largi posibilități de a vedea și a aprecia cultura în general dintr-o perspectivă amplă, transdisciplinară.

Constatăm așadar că rezultatele experiențelor proprii, ale cercetărilor întreprinse de specialiști în anii 60, ca și procesul cultural din acea perioadă au demonstrat preocupări teoretice și practice pentru ritualuri și arhetipuri, ori pentru șamanism, ne referim la C. G. Jung, M. Eliade, V. Turner, J. Grotowski ș.a., ideile lor contribuind la schimbări de paradigmă în gândirea teatrală din a doua jumătate a secolului XX.

Am specificat aceste aspecte ale contextualității anilor 1960 pentru că discursul artistic al lui Ion Drușă, chiar dacă gândit și creat în alt spațiu ideologic, este totuși dovada unei corelări cu gândirea cultural-teatrală europeană. În asemenea context se poate înțelege mai bine, mai veridic specificul viziunii artistice a autorului.

### ***Erving Goffman și dramaturgia cotidianului***

Un aspect al teatralității ca fenomen de tip universal este faptul că acest concept implică în semnificațiile lui ideea de *mimesis*, care pentru Aristotel însemna nu o copiere mecanică a realității, ci „reproducerea realității vieții omenești, o formă de cunoaștere a lumii”[3]. În același timp, teatralitatea nu este doar *mimesis*, sensul ei mai presupune și *ideea de utilizare a tehnicilor imitației pentru a construi un joc de rol* nu doar în teatru, ci și în viața cotidiană, după cum evidențiază sociologul canadian Erving Goffman în lucrarea *Viața cotidiană ca spectacol* (1959).

Pornind de la ideea teatrului lumii a lui William Shakespeare „Toată lumea este o scenă și toți bărbații și femeile sunt doar jucători”, E. Goffman studiază din punct de vedere sociologic interacțiunea simbolică în perspectivă dramaturgică. El relevă faptul că, în relațiile noastre cu ceilalți, suntem, mai mult sau mai puțin falși, ascunzând de fapt ceea ce simțim cu adevărat și, în acest caz, ne bazăm pe stereotipuri [109]. Cercetătorul utilizează limbajul teatral, numind conceptul său *sociologie dramaturgică* și explicând, de exemplu, că orice interacțiune cu celălalt este „performare” sau un rol interpretat de noi față de ceilalți [109, p. 45 ], în acest fel omul își prezintă, de fapt, sinele sau această acțiune constituie „eforturile unei persoane de a crea impresii specifice în mintea celorlalți”.

În asemenea cazuri suntem actori sociali care, spre deosebire de actorii-profesioniști, au un spațiu de acțiune larg, divers, iar rolurile sunt schimbate de asemenea, în funcție de activitate în cazul actorului social. Acest model dramaturgic prezintă omul social ca identitate virtuală, așa cum ar vrea el să apară în ochii celorlalți, prin interacțiunea/jocul cu ceilalți, și nu în deplină măsură identitatea sa reală. Astfel, omul social sau eul social este, în accepția cercetătorului E. Goffman, totalitatea „reprezentațiilor pe care le dă un individ în diferite întâlniri față în față”, prezentând astfel sinele ca dramaturgie.

Studiul sociologului Erving Goffman demonstrează care este valoarea experiențială a teatrului din punct de vedere al actorului și al spectatorului, după cum se manifestă omul în activitatea sa cotidiană. Prin urmare, cercetătorul subliniază faptul că structurile teatralității „reglementează inconștient, prin coduri pe cât de discrete pe atât de precise, raporturile interpersonale și de grup din orice tip de societate” și că *actorul teatral* joacă un rol, pe când *actorul social* se prezintă pe sine și este preocupat de generarea unor impresii despre el. [160]

Aceste aspecte ale concepțiilor lui E. Goffman despre dramaturgia socială au constituit drept punct de pornire în crearea perspectivei metodologice de abordare a teatralității în textul narativ al lui Ion Druță în prezenta teză. În proză, autorul se exprimă în altă formă artistică, în care timpul, nu

spațiul, ca în dramă, are rolul principal și în care receptorul urmărește momente din viața omului. Personajul ca entitate estetică, creată din imaginarul naratorului, se comportă nu ca actorul pe scenă, ci se prezintă ca un actor social într-o dramaturgie a cotidianului, după Goffmann, însă cotidianul este transfigurat artistic. El, personajul – actorul social este urmărit ce face, ce spune, cand, unde se duce ș.a. Noi, receptorii sau celelalte personaje, privindu-le (noi în imaginația noastră), le acordăm rol de actori, îi apreciem. Teatralitatea în proză, în accepția noastră, tocmai unește actorul social – intelectualul, țăranul, fata tânără, copilul etc. (amintind de actanții drușieni) – cu actorul scenic atunci când receptorul știe să-l privească, să-l vadă, să-i simtă stările sufletești prin modul cum narează autorul, cum utilizează relația dintre spațiu și timp ori perspectiva privirii în crearea imaginilor vizuale, auditivie, dinamice, statice ș.a. Personajul–actorul social devine astfel actor al teatrului vieții, iar elementele teatralității devin componente și totodată particularități ale poeticii autorului respectiv.

Alte aspecte pe care le-am luat drept posibilitate de creare a metodologiei cercetării teatralității este abordarea *cultural-psihologică* a conceptului. Din această perspectivă, teatralitatea ca fenomen cultural este abordată prin analogie cu teatrul în viața omului, ca o formă de comportament și o modalitate de a aduce la cunoștință altora anumite sensuri. Termenul este deci înțeles ca un fel de joacă și totodată ca mod de tratare și de explicare a realității, în sensul că teatralitatea este o estetizare a vieții, iar omul acordă importanță unor lucruri obișnuite cu ajutorul „jocului de-a teatru”. Astfel că teatralitatea nu imită arta teatrală, ci se prezintă ca un analog spontan al specificității teatrului [214, p.55]. O astfel de teatralitate „naturală” sau spontană, inconștientă, reproducerea anumitor caracteristici ale jocului teatral ca fenomen independent se manifestă ca reprezentării ale viziunii cultural-psihologice asupra naturii teatralității.

Și în acest caz, modalitatea de interpretare a teatralității este reliefată în textul narativ. Or, în accepția noastră, discursul narativ are alte modalități de structură, altă memorie a genului, dar care totuși se îmbină, se întâlnește cu cel dramatic și, în acest context, este mai bine reliefat ceea ce numim teatralitatea vieții. În imaginarul artistic drușian se manifestă pregnant asemenea trăsături ale teatralității, în special în proză. Încercăm să demonstrăm astfel că „teatralitatea și spectacolul se regăsesc peste tot, de aceea ele sunt paradigme universale”, după o constatare a cercetătorului Solomon Marcus [141] care ne convinge de faptul că metaforele teatrale le regăsim în domeniile cele mai diverse ale activității umane și sociale. Aceasta înseamnă că teatrul poate să surprindă și să exprime „situații esențiale privind gândirea, limbajul, comportamentul și acțiunea socială (...) Lumea

abundă în spectacole, numai că ele se ascund și toată viață ne-o investim în descoperirea lor; frumusețea lor merita efortul”[Idem].

În prezenta teză vom evidenția următoarele aspecte ale teatralității ca fenomen: teatralitatea vieții (sau a existenței), în special transfigurată artistic prin mijlocirea prozei, teatralitatea textului dramaturgic și teatralitatea discursului teatral. Proza, ținând seama că nu este structurată și plăsmuită după canoanele unui text dramaturgic, implică poate cele mai elocvente (ori mai „naturale”) aspecte ale teatralității vieții sau, mai corect, ale teatralizării vieții, care evidențiază modul de gândire dramaturgic al autorului-narator.

### **1.5.Concluzii la capitolul 1**

1. Teatralitatea ca imitație, ca joc, ca scenicitate, spectaculos, ca o necesitate de a-l vedea și a-l aprecia pe Celălalt sau de a sta de vorbă cu sine, de a comunica prin gest, mimică, tăcere, reflectă existența omului în spațiu și timp. Esența generală a acestui concept exprimă specificul artei teatrale și a celei dramatice, dar contribuie, pe parcursul istoriei și la amplificarea terenului de utilizare a sensului în alte domenii ale vieții umane. Am constatat că în așa fel, cercetările realizate în domeniul dramaturgiei, teatrului, prozei, sociologiei, antropologiei, culturologiei, filosofiei, psihologiei și psihanalizei creează posibilități de abordare științifică inter- și transdisciplinară a discursului dramaturgic, narativ, teatral.

2. Lucrările lui N. Evreinov au demonstrat necesitatea tratării problemelor teatrului în consonanță cu contextul, sociocultural, cu dezvoltarea științelor, astfel realizând o trecere spre investigații mai ample ale teatralității ca fenomen universal, începând cu anii 1960. Ideile sale despre teatralitatea ca fel de a fi în lume și modalitățile de realizare artistică în textul dramaturgic sau în spectacolul teatral și-au aflat dezvoltare nu doar în lucrările lui artistice (dramaturgie, spectacole montate), ci și în alte științe.

3. Un rol important îl are conceptul de dramaturgie socială a lui E. Goffman, ideile antropologului V. Turner referitor la rolul ritului, al ritualului care devine ulterior, când își pierde caracterul de sacralitate, un prim element al începutului de spectacol. Totodată, caracterul liminar al ritualului, despre care s-a expus în lucrările sale V. Turner, a creat posibilitatea abordării textelor dramaturgice și a celor narrative ale lui Ion Druță din perspectiva acestei forme prototeatrale care este ritualul.

4. Specificarea manifestării formelor de teatralitate în discursul artistic, precum și lucrările teatrologilor, filosofilor, culturologilor, filologilor au creat terenul investigării transdisciplinare a manifestării teatralității personajului drușian în relația lui cu lumea subiectivă și cea obiectivă, cu societatea. Relațiile social-politice cu specificul artelor se manifestă și prin teatralizarea societății, constituind puncte de reper în analiza și relevarea modalităților de transfigurare artistică la nivel de structură a textului, de tipologie a personajelor în imbinarea artistică drușiană, probleme tratate în capitolele patru, cinci, șase.



## 2. PERSPECTIVE METODOLOGICE DE INVESTIGARE A TEATRALITĂȚII ÎN IMAGINARUL ARTISTIC AL LUI ION DRUȚĂ

### 2.1. Aspecte teoretice și metode de cercetare a teatralității discursului artistic druțian: delimitări conceptuale

La soluționarea problemei propuse spre realizare în proiectul științific am apelat la conceptele semiotice de text, context, discurs, evidențiind, prin analiză și interpretare, poetica teatralității în textul dramaturgic, în textul narativ și în discursul teatral al lui Ion Druță, respectiv și noutatea pe care o aduce autorul în dramaturgia timpului. Din aceste considerente, operăm anumite delimitări conceptuale în utilizarea noțiunilor în procesul elaborării demersului științific și argumentăm aspectele teoretice identificate și selectate pentru crearea metodologiei cercetării.

Teatralitatea ca fenomen artistic, social, cultural, manifestată în imaginarul artistic druțian, este investigată astfel, la modul general, la nivel de poetică a textului, discursului, fapt ce presupune definirea conceptelor de *poetică teoretică* și *poeticii istorică*. Totodată, studierea poeziei teatralității în textul dramaturgic a implicat investigarea *modalităților de structurare* a acestuia, având în vedere specificul unui asemenea demers artistic, în special *relația literaritate – teatralitate, funcțiile teatrale ale limbajului verbal și ale celui nonverbal, interferența artelor și a mediilor de comunicare* ș.a. În acest caz, metatextul critic, științific se prezintă ca îmbinare a unei poezii istorice cu o poetică individuală, a autorului/dramaturgului (urmărim sistemul formelor și principiilor poetice ale unui autor și ale unui curent artistic), dar și cu poetica literară, având în vedere literaritatea și teatralitatea în construcția textului de acest tip: dialog, monolog, didascalii și modalitățile artistice de structurare și de expresie specifice autorului.

#### 2.1.1. Relația text dramaturgic - discurs teatral în abordările teatrologilor

Textul și discursul ca entități sunt studiate, în principiu, de semiotică, disciplină prin care este investigat modul în care se articulează într-un sistem relațiile implicate în comunicarea umană. Procesul comunicării, cum se știe, presupune un transmițător (emițător, vorbitor) care trimite un mesaj unui destinatar (receptor, ascultător), iar mesajul se raportează la un context, acesta din urmă fiind multidimensional (context socio-psihologic, temporal, artistic, estetic, cultural, lingvistic).

Comunicarea artistică devine o formă specifică de transmitere a mesajului de la creator la receptor, iar funcțiile unei asemenea comunicări sunt influențate de finalitatea estetică a textului artistic, inclusiv de modalitățile de structurare a acestuia. Referindu-ne la *comunicarea teatrală* [70], avem în vedere relația complexă dintre activitatea creativă (în transmiterea unui mesaj) a dramaturgului, regizorului, actorului, scenografului și a celorlalți membri ai echipei (comunicare intrascenică) și a spectatorului (comunicarea extrascenică), ea (comunicarea) constituind, de fapt, rezultatul decodificării, interpretărilor multiple și transunerii convenționale a textului verbal (scris) în acțiune scenică.

Spectacolul teatral se prezintă, totodată, și în calitate de context social-istoric al societății. În asemenea condiții, teatrul ca mod de comunicare culturală ori ca sistem semiotic și/sau autocaracterizare a personalităților creatoare care participă la realizarea acestui proces amplu și complex implică/propune receptorului diferite abordări științifice (socioculturale, estetice, semiotice, psihanalitice ș.a.), devenind, astfel, un laborator de cercetare a comunicării interumane, sociale.

În contextul demersului nostru, prin teatru vom avea în vedere textul dramaturgic propriu-zis (opera literară) și spectacolul/discursul teatral, două realități conceptuale diferite, dar interdependente. Chiar dacă vorbim astăzi de revenirea teatrului la funcția lui etimologică de „spectacol”, în care nu atât textul literar, aspectul narativ este important, ci mimica, gestul, muzica, relația cu spectatorii, sau de lipsa granițelor dintre scenă și sală ori, dimpotrivă, de teatrul documentar, Verbatim, care reproduc în mod fidel subiecte și cazuri inspirate din realitate, prezentându-le, adesea, „cuvânt cu cuvânt” pe scenă, *conceptul de teatru* implică ambele forme originare ale sale: *text și spectacol/discurs teatral, un element static și altul dinamic, proces*. [73, p.8-10].

Așa cum fenomenul discursului în paradigma științifică actuală ocupă un loc important (sunt investigate, de exemplu, diverse tipuri de discursuri, precum discursul artistic, cel religios ori discursul didactic, psihologic, social, discursul imagistic, discursul vizual etc.), iar comunicării teatrale îi revine un rol anume, bine determinat în spațiul sociocultural, devine oportună și abordarea relației dintre textul dramaturgic și discursul teatral atât la nivel teoretico-metodologic, cât și la cel al receptării acestor tipuri de demers.

În primul rând, evidențiem faptul că la elucidarea temei se va face distincție dintre textul dramaturgic și textul scenic, și discursul teatral, problemă abordată de cercetătorii în semiotica teatrului începând cu anii 1930-1940, grație lingviștilor Școlii Pragheze O. Zich și J. Mukařovský. Ei au constatat că în studiile din domeniul teatrului lipsește o abordare interdependentă a spectacolului

cu textul literar-dramatic. Pornind de la teoriile structuralist-semiotice, reprezentația teatrală, în accepția lor, se prezintă ca un macrosemn și, respectiv, elementele lui se pretează unei analize semiotice. În acest context al dezvoltării semiologiei teatrale sunt cunoscute școlile franceză, poloneză, italiană. În anii 1970-1980, cercetătorii K. Elam (Anglia), P. Pavis, A. Ubersfeld (Franța), T. Kowzan (Polonia), M. de Marini (Italia) ș.a. au evidențiat specificul comunicării teatrale în strânsă legătură dintre text și discurs, în sensul că replicile (vorbirea) personajelor comunică în cadrul spectacolului și cu ajutorul celorlalte coduri teatrale (mimica, gestică, proxemica, kinezica, muzica, luminile, costumele, decorul), totodată fiind evidențiat și rolul spectatorului în actul comunicativ teatral.

Teatrolul A. Ubersfeld opinează că teatrul este mai puțin un text literar și mai mult „o practică semiotică totalizantă”, având în vedere că specificul discursului teatral rezidă în capacitatea elementelor teatrului de a fi interdependente. De aici și diverse nivele de lectură și modul lor de articulare în receptarea/aprecierea spectacolului: narativul (povestea de pe scenă sau miturile), discursivul (performativitatea actelor de vorbire) și semicul (cofuncționalitatea elementelor spectacolului). Aceeași cercetătoare accentuează asupra unor „nuclee de teatralitate”, „matrice textuale de reprezentativitate” în textul literar-dramatic, calitatea performativă a textului dramaturgic, dar și asupra relației cu cititorul de teatru și cu spectatorul: „(..) există în interiorul textului de teatru matrice textuale de „reprezentativitate” după care acesta poate fi analizat, procedee care îi sunt (în mod relativ) specifice și care pun în lumină nucleele de teatralitate în text. Specificitatea respectivă nu este atât a textului cât a lecturii care poate fi făcută acestuia” [212, p. 20 -21].

Keir Elam, în studiul *Semiotica teatrului și a dramei*, acordă o importanță aparte relației dintre actor și spectator, accentuând polifonia reprezentației teatrale ca multiplicare a factorilor comunicaționali. El încearcă să abordeze problema modului de înrudire a textului dramaturgic cu textul reprezentației, relevând anumite puncte de legătură între el [187]. Acești cercetători privesc global actele de comunicare specifice teatrului, considerând, pe bună dreptate, că morfemele sau lexemele ce alcătuiesc replicile personajelor nu pot comunica în cadrul spectacolului decât cu ajutorul celorlalte coduri teatrale.

Pornind de la ideea că *textul este un mijloc și o unitate de comunicare*, iar *discursul este forma în care decurge comunicarea*, specificăm că textul teatral este înțeles ca o comunicare ce conține informații ale genului dramatic, expuse în orice formă și gen ale teatrului. Dintre multiplele definiții ale discursului, (din lat. *discursus – alergare încoace și încolo, convorbire, discuție*), vom accentua ideea de coroborare text (nativ, descriptiv, dramaturgic, expositiv, instructiv, argumentativ) –

condiții de producere a acestuia, ansamblu determinat de text și context [119, p.71-72]. Anume rolul acestor aspecte specifice discursului dramaturgic și celui spectacular constituie obiectul de cercetare al situației de comunicare teatrală. Or, a citi teatrul, după A. Ubersfeld, înseamnă a pregăti condițiile de producere a sensului textului dramaturgic. Astfel că discursul teatral este reprezentare scenică a textului dramaturgic, limbajul în spațiu, nu în text scris, este relația, comunicarea dintre scenă și sală/spectator prin alte limbaje decât cel scris [73, p. 20].

La abordarea temei teatralității în discursul artistic al lui Ion Druță în acest studiu ne orientăm la conceptele expuse mai sus, evidențiind specificitatea viziunii artistice a autorului și a regizorului în realizarea artistică, literar-dramatică și spectaculară, a diegezei. Totodată, receptarea textului artistic presupune procesul de analiză și interpretare a acestuia, fiind relevate mai multe particularități și semnificații ale comunicării artistice, fapt ce a impus abordarea teatralității și ca o categorie a poeziei.

### **2.1.2. Teatralitatea ca noțiune a poeziei teoretice**

Analiza și interpretarea textului dramaturgic și al discursului teatral din perspectiva teatralității creează posibilitatea relevării unei poezii a timpului, ca și a poeziei autorului. În acest context, reiterăm că analiza poeziei unui text sau a unei specii, a unui gen artistic scoate în evidență stilul autorului, viziunea ontologică și artistică a acestuia, ca și schimbările sale de viziune, în funcție de contextualitatea istorică, politică, culturală, estetică etc. a scrierii textelor. La modul general, poezia desemnează studierea și teoretizarea creației artistice, conceptul evoluând de la intenția de reducere a artelor la un principiu comun în *Poetica* lui Aristotel spre accepția de „proces de formare sau construcție a operei, implicând analiza proiectului inițial [al personalității creatoare – *n.n.*] sau un studiu al procesului creației artistice, căutând „taina” ei, ori definind procedeele diferitelor arte și curente artistice” [121, p.142].

Dacă poezia teoretică studiază legile generale ale „construirii” poeziei, tragediei, comediei (după Aristotel), poezia istorică are drept obiect de cercetare legitățile transformărilor, schimbărilor și ale interrelațiilor fenomenelor poetice (estetica), instrumentul metodologic principal al unei asemenea cercetări fiind comparația. Astfel că poezia presupune cercetarea componenței, structurării și funcțiilor operelor artistice, precum și a genurilor și speciilor diferitor arte în diverse contexte social-politice, estetice, culturologice, a procedeele de realizare a conceptului artistic al autorului ș.a.

Teatralitatea este, de asemenea, definită ca *poetică*, ca o categorie estetică, în special în lucrările filologilor și teatrologilor fiind studiate formele, structura și funcțiile ei în textele epice, lirice

și în cele dramaturgice. În același timp, ca parte inalienabilă a unui text dramaturgic și a discursului teatral, teatralitatea se manifestă printr-o anumită poetică ea însăși, dezvăluind și/sau descoperind specificul individualității creatoare, lumea psihică, refulările și defulările (ale dramaturgului și ale regizorului, în primul rând), dar și contextualitatea scrierii ori realizării scenice a textului dramaturgic.

Studierea poeziei teatralității în textul dramaturgic implică o investigare a modalităților de structurare a acestuia, având în vedere specificul unui asemenea discurs artistic, în special relația literaritate – teatralitate, limbajul verbal și cel nonverbal, interferența artelor și a mediilor de comunicare etc. În acest caz, metatextul critic, științific se prezintă ca îmbinare a unei poetici istorice cu o poetică individuală, a autorului/dramaturgului (urmărim sistemul formelor și principiilor poetice ale unui autor și ale unui curent artistic), dar și cu poetica literară, având în vedere, așa cum am menționat, literaritatea și teatralitatea în construcția textului de acest tip: dialog, monolog, didascalii și modalitățile artistice de structurare și de expresie specifice autorului. Dacă în textul și în discursul teatral teatralitatea se manifestă ca o îmbinare dintre diverse semne, moduri de comunicare, tot astfel este și în textul dramaturgic: densitate de semne. Aici se întâlnesc, după A. Ubersfeld, codul lingvistic și codurile perceptive (vizual, auditiv), socioculturale, coduri pur teatrale (spațio-temporal, jocul ș.a.). Important este a cerceta corelația dintre ele, pentru a evidenția specificul teatralității la nivel de joc, acțiune, stil de expresie.

Or, relațiile dintre textul principal (dialogul) și cel secundar (didascalii) se manifestă prin colaborarea lor în reliefarea și structurarea narațiunii dramatice: conflictul ca esență teatrală, dialogul ca mod de verbalizare a conflictului și, totodată, o condiție a teatralității. În acest context, metodele poeziei lingvistice și ale celei literare își află aplicarea, în mare parte, în didascalii ca metatext și forme ale teatralității. Didascaliiile, după cum am evidențiat anterior [73, p. 34-50], au o anumită evoluție, în funcție de realitatea estetică, socială, fapt ce ar permite și reliefarea unei poetici a imaginarului artistic al autorului respectiv.

În capitolul cinci evidențiem specificul și istoria termenului *didascalii*, analizând rolul, structura și funcțiile acestei forme teatrale în creația dramaturgică a lui Ion Druță.

Teatralitatea este abordată și ca o categorie a poeziei prozei, accentul fiind pus pe evidențierea rolului artistic al elementelor teatrului în structura textului narativ: teatralitatea, teatralizarea, jocul, scenicitatea ș.a. În capitolele trei și patru demonstrăm că teatralitatea este o poetică istorică, iar cu referire la proză, conceptul este o categorie a poeziei teoretice.

### 2.1.3. Literaritatea și teatralitatea – strategii ale comunicării teatrale

Modalitate de transmitere către receptor/spectator a unui sau a mai multor mesaje de către regizor – prin actori și prin raportare la autorul textului dramaturgic, comunicarea teatrală implică mai multe strategii în universul spectacolului: strategia dramaturgului, a regizorului, a actorului, a spectatorului. Literaritatea și teatralitatea textului sunt două dintre asemenea strategii ale dramaturgului, „de aici și specificitatea discursului dialogic, respectiv monologic și a celui concretizat în didascalii” [119, p. 103-107 ], care, într-un fel, caracterizează, relevă viziunea literar-artistică și cea dramaturgică, scenică, spectaculară a autorului.

Deși pe parcursul evoluției artelor scenice, relația dintre textul dramaturgic și discursul spectacular a fost înțeleasă și interpretată în mod diferit de dramaturgi, regizori, de estetica teatrală (textocentrism și scenocentrism), textul dramaturgic rămâne, oricum, a avea o prioritate în timp în fața spectacolului prin faptul că este o comunicare artistică definitivată, ce poate fi receptată de mai multe ori, spre deosebire de discursul teatral, care există ca entitate într-un timp scurt, cât este jucat spectacolul. Metamorfozarea literei scrise în semn teatral constituie un proces amplu, studiat la ora actuală, în plan teoretic, de psihologia creației, de psihanaliză, de semiotică.

La nivelul interferenței și interdependenței artelor acest aspect se manifestă în știința despre teatru și în cea a literaturii și prin problema relației teatralitate – literaritate în textul dramaturgic și/sau în cel epic sau liric. Or, mutația de paradigmă la etapa contemporană scoate în evidență trecerea de la un mod de a gândi analitic, specific științei tradiționale, la un mod de gândire sintetic, conform imperaivelor timpului, realității, iar în acest context și relația teatru – literatură, artă plastică, muzică impun abordări actualizate ale unor probleme ce vizează interferența ori sinteza artelor [79, p. 136-139].

Totodată, relația dintre textul dramaturgic scris și spectacol se manifestă în relația dintre reprezentabilitatea, teatralitatea textului dramaturgic și literaritatea acestuia ca scriitură. *Literaritatea* este, după R. Jakobson, „ceea ce face dintr- un mesaj verbal o operă de artă ”, „transformarea cuvântului în opera poetică și sistemul de procedee ce efectuează această transformare”, fiind accentuat astfel rolul limbajului figurat (conotativ) într-un asemenea text. Funcția poetică, stilistică a limbajului verbal îi conferă literaritate textului, reunind astfel nivelul expresiei și nivelul semnificațiilor, ce generează un sistem de semne complex. Acest concept a fost preluat de formalisții ruși, apoi de structuraliștii francezi, de semioticieni.

De fapt, în evoluția științei și interpretării textului artistic, structuralismul ca orientare metodologică ce studiază obiectul, și nu cauza, prezența lui, și nu devenirea, transformarea lui, a

constituit acea perspectivă asupra textului literar care a pus accent pe analiza lui ca „șesătură de figuri retorice”. Poeticianul structuralist G. Genette ia în considerare rolul ficțiunii și al formei poetice în definirea literarității [69, p.101], înțeleasă ca „ordine întemeiată pe ambiguitatea semnelor, pe spațiul îngust, dar vertiginos, care se deschide între două cuvinte cu același sens, între două sensuri ale aceluiași cuvânt: între două limbaje ale aceluiași limbaj”[154, p.117-132 ].

Semiotica literară, conform modelului lui Ch. Morris, adaugă la dimensiunea sintactică a literarității după R. Jakobson, alte două aspecte de dimensionare a semnelor – semantică și pragmatică, accentuându-se, mai ales, ultima dimensiune, cea pragmatică. În acest sens, literaritatea este interpretată ca un concept ce desemnează capacitatea unui text de a fi literar *în anumite condiții*, avându-se în vedere relația autor – text – context – receptor, în special contextul enunțării și contextul interpretării textului. De aceea literaritatea, în accepția semioticienilor, este contextuală, iar literatura este, mai întâi, formă de comunicare lingvistică, nu doar artă a cuvântului. Astfel că la etapa actuală literaritatea nu mai este confundată cu limbajul figurat, ci se modifică principiile, convențiile ce stau la baza definirii ei. În acest sens, formele comunicării artistice și ale poeticității, precum literaritatea, teatralitatea, dramaticitatea ș.a., se întâlnesc, „colaborează” în structura discursului dramaturgic, teatral, narativ, liric, având diferite funcționalități și, în mod evident, se impun noi perspective de abordare științifică a acestor tipuri de intercomunicare a artelor [ 73, p. 28-29].

La rândul ei, 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, precum și a spectatorului – cel pentru care se joacă (gr. *theatron* – *theo* – „a vedea, a asista”). La confluența acestor două acțiuni sau modalități de manifestare și de relaționare a omului cu celălalt – jocul și teatralizarea – se află teatralitatea.

În așa fel, personajele unei opere artistice se pretează a fi caracterizate conform teatralității vieții și a teatralității ca principiu estetic, ca poetică a imaginarului artistic al unui autor. Totodată, ca fenomen artistic, teatralitatea exprimă, în primul rând, viziunea autorului asupra lumii, iar textul său se caracterizează prin scenicitate – transmite ideea unei posibilități de în-scenare, de lucru sau fapt reprezentat, arătat, un rol important revenindu-i privirii/perspectivii ca modalitate de structurare a textului.

Conchidem deci că teatralitatea se bazează pe efectul de spectacol, proces în care un rol important îl are contextul, acesta fiind diferit, așa cum am subliniat anterior, iar relația literaritate – teatralitate în analiza textului dramaturgic sau a celui narativ presupune o înțelegere a semnificațiilor textului la nivel de atmosferă, de teatralitate a actorului ș.a. Totodată, rolul contextului este unul important în observarea, relevarea teatralității discursului artistic sau al teatralității vieții. Or, contextul oferă un mijloc eficient de înțelegere a semnificației unui mesaj.

**Rescrierea.** La elucidarea mai multor aspecte ale structurii textului druțian, în special a spațiului-timpului sau a relației literaritate – teatralitate este necesar să specificăm un aspect al procesului de creație – **rescrierea** textelor, ce implică revalorificarea textului narativ al lui Ion Druță în ipostaza/forma unui text dramaturgic. *Rescrierea* presupune, la modul general, preluarea unui text artistic în alte perioade (cultural-istorice sau de creație a aceluiași autor). Această formă de creare/structurare se manifestă prin imitație a unui text în alt text, prin citare, adaptare, plagiat, parodie, transformare, răstălmăcire, scriitură de gradul doi, auto-corecție, citare de sine ș.a.

Este important de subliniat faptul că acest concept se afirmă teoretic în anii 1970, când apar lucrările lui Mihail Bahtin despre dialogism, cronotop și ulterior cele ale Juliei Kristeva despre intertextualitate, aspecte pe care le atestăm în imaginarul artistic druțian. Ulterior conceptul de rescriere ca practică intertextuală este înțeles și ca poetică, în accepția lui Michele Riffaterre, Gerard Genette, Roland Barthes ș.a. La analiza textelor dramaturgice și a discursului teatral vom avea în vedere cele două deosebiri (A.-C. Gignoux) ale conceptului:

- *rescrierea altuia* (care poate fi imitație a textului-sursă sau mai mult creație a celui de al doilea autor) sub forma intertextualității, hipertextualității, revizionismului ș.a.;
- *rescrierea personală sau genetică* (ilustrând relația indisolubilă dintre corecție și creație), care se poate realiza la nivel intratextual (prin variantele unui text ale aceluiași autor în procesul elaborării) sau macro-textuale (prin auto-citare sau „metafore obsedante” la nivelul întregii creații)

Asemenea aspecte de structură și gen, specifice concepției artistice a lui Ion Druță, le atestăm în textele lui narative, autorul revenind ulterior la romanele sale ca o formă a rescrierii personale, dar se manifestă și transcenderea spre alt gen artistic prin rescrierea/re-gândirea discursului narativ în formă dramaturgică. În laboratorul de creație al lui Ion Druță au fost la ordinea zilei rescrierea atestată ca *re-*



*configurare a aceluiași text, cum este proza sa (variante ale romanelor, „Povara bunătății noastre, Aromă de gutuie sau Clopotnița, a povestirii Întoarcerea țărânei în pământ - Plecarea lui Tolstoi).*

*Rescrierea genetică este atestată la Ion Druță prin faptul că autorul utilizează textul narativ pentru crearea celui dramaturgic (romanul *Biserica Albă* – drama „*Aflarea lui Dumnezeu*, romanul *Aromă de gutuie* (ulterior *Clopotnița*) – drama *Horia, Întoarcerea țărânei în pământ*” – drama *Plecarea lui Tolstoi*) sau uneori prin motive flotante ca *element intertextual de rescriere* – cântecul *A ruginit frunza din vii* în povestirea pentru copii, „*Glasurile*, ulterior în romanul *Clopotnița*, urmat de drama *Horia* ș.a. Rescrierea genetică dramaturgică este specifică și pentru scriitorul și dramaturgul Dumitru Matcovschi, el și regizorii spectacolelor realizând *dramatizări* după romanul *Toamna porumbeilor albi* – drama *Tata*; după romanul *Focul din vatră* – drama *Pomul vieții*, după nuvela lui C. Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul* – drama *Bastarzii*).*

La analiza textului dramaturgic, respectiv al spectacolului vom avea în vedere și textul prim de la care a pornit autorul, pentru a evidenția relația literaritate – teatralitate, diversitatea modalităților artistice de creare a teatralității prin mijlocirea spațiu-timpului în cele trei forme artistice: proză, dramaturgie, teatru.

#### **2.1.4. Cronotop teatral**

Drept punct de referință la abordarea acestui aspect este conceptul bahtinian de *cronotop* ca relație reciprocă între spațiu și timp în textul artistic. Gândirea umană a stabilit anumite distincții între *timpul* real, obiectiv, exterior și cel existențial, subiectiv, interior; între *timpul* istoric și *timpul* mitologic, *timpul* fizic și *timpul* biologic etc. Fiecare ființă însă trăiește, simte și gândește potrivit unei *temporalități* proprii, eul creând o temporalitate inegală și fluctuantă, în comparație cu *timpul* obiectiv real. În viziunea unor filozofi, *timpul* constituie și o esență calitativă spațială, iar dialectica spațiu-timp/spațialitate-temporalitate devine perspectivă de interpretare a discursului artistic de către M. Bahtin, R. Assunto ș.a.

Teoreticianul M. Bahtin subînțelege prin *cronotop* fuziunea, completarea reciprocă în opera artistică a semnelor spațiale și temporale într-un tot semnificativ și concret: „[...] semnele timpului se dezvăluie în spațiu și spațiul se înțelege și se măsoară prin timp” [215]. Ulterior cercetătorul menționează și anumite imagini/simboluri ale acestei relații la nivelul motivului (*cronotopul* drumului, al întâlnirii, al pragului casei ș.a.) ca punct prioritar pentru desfășurarea scenelor (în care evenimentele

sunt descrise, dar nu sunt prezentate în mod informativ, narativ), ca modalitate de materializare în imagini a elementelor abstracte ale acestui tip de comunicare artistică. Termenul reflectă specificul manifestării cronotopului la anumite nivele ale textului (motiv, subiect, compoziție, personaj etc.). În esența sa, cronotopul este o întruchipare artistică a reflectării lumii în conștiința omului, manifestându-se ca timp-spațiu cultural-istoric unic. Talentul, intuiția, temperamentul psihologic al autorului Ion Druță au generat texte în care timpul istoric, social se dilată, iar timpul subiectiv se implică tot mai mult în structurarea discursului.

Relația spațiu - timp este considerată „baza arhitectonicii unei opere de artă, cronotopul fiind un sistem de coordonate ale operei” [219]. Vom avea în vedere totuși că, la modul general, esența cronotopului ca termen rezidă anume în relațiile reciproce temporale și spațiale. Or, așa cum observă cercetătoarea T. Kotovici, dacă la analiză nu se ține seama de relațiile reciproce ale timpului și spațiului, de interferența lor, utilizarea termenului *cronotop* ca un „continuum spațio-temporal al spectacolului”, ca o manifestare a stării spirituale își pierde semnificația [228, p.14].

Realizând o paralelă între textul narativ și cel dramaturgic/teatral, se impune specificarea că în literatură/textul narativ spațiul și timpul se unesc în mișcarea/evoluția, desfășurarea subiectului și astfel, după Bahtin, *timpul* este cel care conduce în cronotopul literar. În spectacolul teatral și în textul dramaturgic însă *spațiul* este cel ce conduce acțiunea.

Or, spațialitatea, vizualitatea, personajele din scenă sau extrascenice, sau didascaliile „construiesc” un timp trecut din discursul dramaturgic, realizat scenic, și un timp prezent, al spectacolului, aici și acum. De felul în care se prezintă acțiunea în spațiul scenic depinde modul de înțelegere a subiectului, respectiv semnificațiile spațiului și mesajul demersului artistic în general.

Textul dramaturgic, datorită caracterului teatral-literar, se deosebește prin faptul că acțiunea are loc în anumite condiții specifice spațio-temporale, ce sunt reprezentate în imaginarul cititorului, dar și în spectacolul teatral. Categoriile *spațiul artistic* și *timpul artistic în textul dramaturgic* au semnificații variate, timpul fiind scenic (al spectacolului) și extrascenic sau dramatic (timpul acțiunii din subiectul operei dramatice).

Spațiul artistic, care în textul dramaturgic și în spectacolul teatral are rolul principal ca structură și ca purtător de semnificații, este înțeles ca un spațiu abstract în textul dramaturgic, spațiu creat în imaginația receptorului la lectură, iar în spectacol ca spațiu real. Teatrologul Patrice Pavis accentuează și *spațiul scenografic* ca unire a scenicității cu „spațiul pentru public”; *spațiul jocului*

(*gestual*), creat de actor prin prezența lui, prin mișcările sale, prin locul lui în raport cu ceilalți actori, prin poziția sa în scenă [245].

Vorbind despre structura cronotopului în textul dramaturgic este important de menționat faptul că spațiul dramatic – un loc concret, ar constitui, de fapt, „imaginea structurii dramatice a lumii” din text, respectiv imaginea realizată spațial a ideilor autorului-dramaturg. Analizele pe care le realizăm în capitolele cinci și șase demonstrează viziunea artistică a lui Ion Druță și „imaginea structurii dramatice a lumii” (după expresia lui P. Pavis), dar și modul de realizare scenică, respectiv de viziune regizorală, scenografică a acestei structuri.

Cercetătoarea T. Kotovici abordează cronotopul teatral din perspectiva poeziei istorice, la etapa actuală însă se impune și o abordare sincronică, de rând cu cea diacronică a acestui fenomen estetic-cultural. Timpul-spațiul real se deosebește de cel artistic, dar și de cronotopul autorului sau al cititorului. În acest sens, de exemplu, analizând drama *Doina* a lui Ion Druță, prezintă un interes aparte și dezvoltările/amintirile autorului, când, în ce perioadă istorică, în ce condiții social-politice și ideologice a apărut conceptul acestei lucrări. În asemenea caz, se observă foarte bine ce presupune psihologia procesului de creație, cum apare conceptul artistic, care este cronotopul scrierii și ulterior care a fost cronotopul montării sau al refuzului de a fi publicată lucrarea ori montată. Astfel spațiu-timpul discursului artistic și cronotopul autorului sau al receptorului contribuie la caracterizarea personalității creatoare prin intermediul poeziei generale și a poeziei unui autor.

Dacă ne referim la motive cronotopice în creația lui Ion Druță, menționăm motivul casei, motivul singurătății, motivul cântecului ce implică elementul liric, interiorizat al textului dramaturgic și al discursului teatral, timpul istoric, timpul mitic sau timpul psihologic, aspecte abordate în prezenta lucrare.

Un anumit rol în dramaturgia lui Ion Druță îl are *pre-mizanscena* ca mod de construire a spațiu-timpului. Termenul presupune ideea că textul dramaturgic include anumite aspecte ce pot constitui indicații minimale ale creării mizanscenei în spectacol. De cele mai multe ori pre-mizanscena este citită/intuită mai ales de către regizor, în special „în ritmul discursului sau al mișcării, sau prin schimbarea ori intensificarea tonului lor sau al manierei”, gestualitatea și înțelegerea limbajului ei având de asemenea semnificații în acest sens, după P. Pavis [245, p. 315].

*Mizanscena* este specifică construirii spațiu-timpului în discursul teatral, constând în modul de amplasare pe scenă și de schimbare a locului actorilor în relația lor cu mediul, mijloace scenice (obiecte, lumini, costume, plasticitatea spațiului) și cu mijloace de joc (maniera jocului actoricesc,

plasticitatea scenică a actorului ș.a.). De aceea are importanță și limbajul gestual al actorilor prin intermediul căruia se rezolvă situații psihologice. G. Lessing vorbea în acest context de „conținutul mișcării” actorilor pe scenă și de relația exprimării stărilor cu plasticitatea mișcărilor. Esența mizanscenei rezidă în amplificarea și/sau explicarea sensurilor, semnificațiilor din textul dramaturgic.

Astfel că în spectacolul teatral, materializarea timpului în spațiu se realizează preponderent în dialogul personajelor, susținute, evident, de scenografie, ecleraj, muzică etc., iar unirea armonioasă între timp și spațiu se realizează în mizanscenă, element structural ce reprezintă *in nuce* posibilitățile temporale și spațiale ale dramei. Astfel, conceptul de cronotop ca timp și spațiu artistic al discursului, prin care este reprezentat omul cu lumea lui, este realizat în spectacol într-un anumit mod, specific, unde se unește în fapt spațiul și timpul textului dramatic cu spațiul și timpul reprezentației scenice, cu arta actoricească, cu cea a regizorului etc. [73, p. 128].

Un aspect al conținutului axiologic al spațiului în textul dramaturgic este *atmosfera* acestui spațiu, posibilitățile dezvoltării și transformării ei în spectacol teatral. Atmosfera textului dramaturgic, ca și a discursului teatral este o problemă importantă, care poate constitui o investigație aparte, despre care vom accentua și în capitolul șase al prezentei lucrări. Menționăm aici doar unele aspecte ale acestui concept.

Termenul este legat de sensul cuvântului „dispoziție”, ce se manifestă ca atitudine, ca stare a omului în procesul comunicării cu o operă artistică, dacă vorbim de relația cititor/spectator/receptor – discurs artistic. Noțiunea de *atmosferă* a intrat în vocabularul cercetătorilor vizând dramaturgia de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea. Influența impresioniștilor, a psihologiei și psihanalizei asupra viziunii artistice a dramaturgilor simbolști, expresioniști, în special prin sugerarea, crearea unei anumite atmosfere în imaginarul artistic. Conținutul emoțional este realizat artistic prin procedee precum detaliul, suspansul, tăcerea, simbolul, peisajul, un rol important revenindu-i sintezei artelor, intermedialității ș.a., În asemenea mod, textul impune receptorului o analiză detaliată și relevarea specificului atmosferei în demers, respectiv modalitățile de realizare scenică.

Stările și atmosfera create în dramele psihologice și naturaliste ale lui A. Strindberg, în textele simboliste ale lui M. Maeterlinck, psihologismul și realismul lui A. Cehov au afirmat conceptul de atmosferă în textul dramaturgic ca „dispoziție”, sugestie, subtext.

În imaginarul artistic al lui A. Strindberg atmosfera este încordată, schimbătoare, fiind realizată prin tipul personajului individualist, nemulțumit de viață, prin dialoguri ce reflectă răutatea

lui, accentul fiind pus pe aspecte psihanalitice. Un exemplu actual este spectacolul *Domnișoara Julia*, montat la Teatrul Național „Mihai Eminescu” de regizoarea Luminița Țâcu, în interpretarea actorilor A. Pleșca, O. Guțu-Triboi și C. Rotaru. Atmosfera timpului reflectat în dramă și atmosfera ce se surprinde în sufletele personajelor este realizată în, primul rând, prin intermediul spațiului: bucătăria, loc de discuții ale slujitorilor, majordomul Jean și bucătăreasa Cristin. De sus, coborând pe scările multe, vine, în acest subsol, fiica stăpânilor, domnișoara Julia, care nu știe ce vrea de la viață, simte doar că îi este greu să existe, să trăiască în această familie.

Limbajul licențios al personajelor, gesturile lor, modul de a comunica, semiobscurul în care se realizează acțiunea creează în spectacol o atmosferă sumbră, evidențiind tot mai mult un conflict de natură psihologică și psihanalitică. Naturalismul scenelor și discuțiile-strigăte de ajutor sau incertitudini scot în evidență trame psihologice din copilărie, refulari și pierderea sinelui, în special a domnișoarei Julia.

În ce privește viziunea simbolistă a eseistului și dramaturgului M. Maeterlinck, modalitățile de creare a atmosferei în creația sa sunt gestul, lumina, ritualul, elementul poetic, ca și prin mijlocirea dialogurilor ezitante ale personajelor, toate contribuind la realizarea unui spațiu-timp misterios, se pune accent pe vis, reverie. Simbolul are la Maeterlinck funcția de a releva natura ființei umane, spiritualitatea și existența ei, fatalismul (*Trei piese triste, Orbii, Intrusa, Cele șapte prințese* ș.a.).

În creația artistică a lui A. Cehov se pune accent pe peisaj, pe subtext, pe lirizarea frazei și pe ritmul muzical al ei, atmosfera fiind „surprinsă”/transfigurată în mișcare, în curgere, relevând astfel și stările personajelor. Cunoscutul regizor V. Meyerhold accentua în dramele lui Cehov anume acest rol al ritmului limbajului în crearea tonului, atmosferei acțiunii. În viziunea sa, orice text dramaturgic „constă din două dialoguri – unul „exterior necesar” – cuvintele ce însoțesc și explică acțiunea, altul – „interior”, este acel dialog pe care spectatorul trebuie să-l audă nu în cuvinte, ci în pauze, nu în strigăte, dar în tăceri, nu în monologuri, ci în muzica mișcărilor plastice” [241, p.125]. Iar crearea atmosferei în textul dramaturgic și în spectacol se datorează modului de construire a spațiu-timpului acțiunii și, respectiv, teatralității actorului, viziunii artistice a regizorului și a scenografului.

În procesul actului teatral, atmosfera este creată în mod aparte, un rol anume revenindu-i spațiului scenic care „ocupă primul plan (incluzând nu numai spațiul scenografic, ci și elemente ce țin de vizualizarea relațiilor, atitudinea scenică, spațiul sonor etc.” [134, p. 77]. În realizarea cronotopului discursului teatral, scenograful Dragoș Buhagiari, care a colaborat cu regizorul Silviu Purcărete la mai multe spectacole, susține că este importantă interacțiunea cu toți cei care creează spectacolul ca

valoare artistică: viziunea regizorului, cea a actorului în posibilitățile de creare a spațiului scenic și a mizanscenei cu valențe și semnificații ample.

Nu doar aranjarea scenei, ci și cuvântul actorului, modul de rostire a lui, ca și gestul, desigur, pot da viață și semnificație acțiunii teatrale. D. Buhagiar constata, într-un interviu acordat teatrologului G. Banu, că spațiul teatral gândit de el ca scenograf ar putea fi modificat de actori neapărat prin gesturi, „poate că este de ajuns doar prin cuvinte. E obligatoriu ca spațiul să se transforme în funcție de text, în primul rând, dar și în funcție de evoluție, ceea ce nu înseamnă neapărat schimb de culori și de lumini. Evoluția înseamnă spațiu care ar fi trebuit să se deschidă, sau să se mărească, sau să se micșoreze, să fie viu, ca și spectacolul, ca și actorii” [13, p.53].

Dacă vorbim de un spațiu unic în care se desfășoară acțiunea din textul dramaturgic, ori din cel narativ (devenit scenariu, apoi spectacol), sau din discursul teatral, și în asemenea cazuri spațiul nu este și nu trebuie să fie static. Este nevoie de mișcare, de dinamism, fie exteriorizat, fie interiorizat. Și aici ne referim la specificul spațiului artistic din textele narative druziene care pot fi (*Dor de oameni, Malul de piatră, Sania*, fragmente din romane) ori au constituit deja pre-texte pentru scenarii de teatru sau de film (*Frunze de dor, Plecarea lui Tolstoi, Hramul Înălțării, Clopotnița, Ultima lună de toamnă, A iubi; Hai, Murgule, hai...*).

Constatăm că este esențială perspectiva de creare a spațiului scenic a spectacolului care ar exprima viața, curgerea vieții. Totodată, vorbind de procesul de creație, se impune observația că  *timpul individual* al autorului se manifestă în modul de structurare a demersului artistic, în special prin lirism, psihologism, modalități de realizare artistică a memoriei afective. De fapt, în drama și în proza din anii 1950-1960 se manifestă și alte forme ale timpului: amintiri, reflecții asupra vieții, stări-amintiri. De aici și structura dramei – impletirea timpurilor, cu diferite moduri și forme temporale, accenturarea reflexivității, a monologului, a dramatismului și tragismului existenței umane.

Conceptul de  *expresii ale vieții*, propus de filosoful, teoretician al hermeneuticii W. Dilthey, include și  *expresii ale trăirii*. „Hermeneutica expresiilor trăirii are la bază ideea conform căreia această categorie (...) provine din niște profunzimi care rațional nu pot fi explicate. Și aici apare perceperea emoțională”, care, la modul general, este „codul de valoare explicat emotiv” [66, p. 54-55 ].

Interpretând  *timpul interior*, W. Dilthey stabilește o deosebire dintre specificul actului de cunoaștere care vizează fenomenele fizice și cel care permite cognoscibilitatea fenomenelor spirituale. Acestea din urmă, spune el, duc la unitatea eului receptor cu obiectul. Neputând fi despărțite, trăirile fac parte dintr-un proces unitar care evoluează în timp. Filozoful ajunge astfel la percepția globală a

datelor temporalității prin specificul trăirii, care, la rândul ei, este concepută ca o conexiune structurală ce vizează dimensiunile timpului [48, p.27-28]. Asocierea între dimensiunile timpului se realizează pe plan afectiv, de aici rolul deosebit al *amintirii* în cunoașterea noologică. Prin intermediul amintirii poate fi recunoscut un eveniment din trecut, iar prezentul este astfel integrat într-o anumită conexiune serială.

În așa fel, Dilthey relativizează timpul prin factori de ordin psihologic, destinați să scoată în evidență *trăirea individuală*, valabilă doar pentru eul cunoscător. Asocierea liberă a dimensiunilor temporalității pe planul conștiinței se datorează memoriei afective, căci „lumea vieții depinde de forța trăirii care provoacă conștiința și inenționabilitatea (...)”, iar acțiunile și gândurile omului „sunt ghidate de o mulțime de elemente care provin din stratul emoțional-irațional”, după cum demonstrează cercetătoarea V. Fonari, realizând o hermeneutică a mitului antic în poezia contemporană [66, p.57].

Creația lui Ion Druță „trădează” geneza textului nu atât și nu doar din timpul exterior, social, cât mai ales din cel interior al autorului/naratorului, care predomină în structura compozițională a textului. Recunoaștem memoria afectivă a eului creator, trăirile, amintirile sale în modul de caracterizare a personajelor sau în descrierile anotimpurilor. Memoria afectivă aduce din inconștient date ale temporalității sale individuale, care se așează, ca fulgii de zăpadă, lent, pe matricea textului gândit, izvodind apoi de pe această grilă psihologico-afectivă personaje, linii de subiect, într-un cuvânt, trama textului artistic. Trăirea individuală a autorului//auctorului primează în textele druțiene, de unde și structura lirico-poematică a prozei și dramaturgiei sale, sau inserțiile meditativ-filozofice și interogative ale naratorului.

Fenomenele spirituale, spune Dilthey, duc la unitatea eului receptor cu obiectul și la o percepție globală a datelor temporalității prin specificul trăirii. Pentru Ion Druță, un specific al trăirii aparține în constituie anotimpul iernii, care îl predispune spre creație, spre lumea imaginarului: „...*iarna învie amintirile în mod deosebit*” [268, p. 6], se destăinuie autorul. Faptul se resimte în descrierile largi, cu irizări nostalgice, ale acestei perioade sau ale sărbătorilor de iarnă, cu albul imaculat al zăpezii și cu suflul colindelor din romanele *Povara bunătății noastre* și *Biserica albă*. Trăirile personajului sunt, de multe ori, trăiri ale naratorului și ale autorului însuși, ceea ce denotă și ultima ediție, din 2005, a romanului *Povara bunătății noastre*, în introducerea căruia citim: „A scrie înseamnă oarecum a da viață, și eu m-am simțit deseori oarecum vinovat față de Onache Cărbuș, față de Ciutura, față de Câmpia Sorociei. Firește, fiecare face doar atât cât poate – creatorul însă e obligat de soartă să facă ceva mai mult. Sentimentul de vinovăție mă urmărea ca un blestem, drept care visul meu de ani de

zile era să-mi aleg o iarnă (...), să mă așez la masa de scris, și de la prima zăpadă până la apele de primăvară, (...) să mai văd o dată ce-a fost acolo în Ciutura ceea (...). Slavă Domnului, am ajuns și la iarna mult visată” [280, p.6].

Specificul trăirii iernii ca anotimp, ca stare, ca amintiri se relevă din incipitul romanului *Povara bunătații noastre*, trădând bucuria și plinătatea sufletului, misterul ce cuprinde omul aflat în mijlocul unui potop alb, venit „ca o binefacere cerască”. Simbol esențial al imaginarului artistic druțian, albul sugerează stări ale omului, lumea lui interioară, sufletul acestuia. Albul ninsorii deschide o fereastră, o perspectivă asupra viziunii, trăirii și simțirii colindelor ca timp istoric – creștin – și ca timp individual, ca o stare de revelație. Vine însă această stare și intuirea unui timp interior de scurtă durată din atitudinea naratorului, din cuvintele sale prin care descrie personajele în aceste momente.

Albul și sufletul uman, sărbătorile de iarnă și, mai ales, colindele rămân a fi aspecte definitorii ale viziunii asupra timpului interior în opera druțiană și o perspectivă de structurare a personajului său: „A trecut multă vreme de atunci, dar, în clipele grele ale vieții, când sufletul caută un reazăm cât de cât, din noianul amintirii îi răsăreau [Nuței – n.n. – A.Gh.] sărbătorile de iarnă. De fiecare dată, când venea vorba despre sărbătorile de iarnă, ochii începeau a i se lumina de-o bucurie mare, știută numai de ea. Din toate cele de câte avusese ea parte, frumoasă și întreagă i-a rămas numai copilăria, iar sufletul acelei copilării erau sărbătorile satului, iar peste acele zile mari domnea, firește, Craciunul. (...) Avea ceva frumos ca cerul, senin ca cerul, veșnic ca cerul, cântarea copiilor în plină iarnă la geamul unei case”. La acel timp, autorul atât a putut să spună despre sărbători și sufletul omului în istorie, în timp. Despre veșnicie.

Tot albul și ninsoarea se prezintă în postura unor modalități de transfigurarea artistică a *clipei, a timpului efemer*. Din îmbinarea unui alb cersc cu sireacul suflet păcătos, dar doritor de frumos și bine, al omului se încheagă o imagine monumentală a unei posibile clipe de existență a armoniei universale: „(...) și împreună cu această dumnezeiască ninsoare, oamenii încep a se simți așa, tam-nisam, fericiți. O mie de ani să fi tot nins, o mie de ani ar fi tot stat ei înmărmuriți acolo unde i-a prins ninsoarea, acolo unde i-a luminat Dumnezeu...”. Toate însă sunt trecătoare, mai ales clipele de revelație, luminarea sufletului la întâlnirea cu misterul, ca și viața fulgilor care „Veneau încet, unul câte unul, pluteau mândri și frumoși, de parcă ar fi știut că viața lor e numai zborul cela. Le-o fi plăcut și lor viața, or fi vrut și ei ceva mai mult, măcar un pic mai mult decât le-a fost dat. Zburând, căutau o streășină, o ramură de vișinar, măcar o sârmă de telegraf ca să se prindă, să atârne, *să mai fie*.



*Degeaba*. Nici n-aveau când, nici n-aveau de ce se prinde, și tot veneau încet la vale, se așterneau straturi, *se stingeau ca fulgii...*” [subl.n. – A.Gh.].

Constatăm că spațiu-timpului teatral îi revine un rol important în crearea imaginii din textul dramaturgic și din spectacol, dar totodată relevă tipul psihologic al individualității creatoare, memoria lui afectivă, timpul său interior. Textele lui Ion Druță, chiar și cele în proză, scot în evidență modul de gândire artistică prin crearea atmosferei care, la o înscenare a prozei, creează posibilități de realizare scenografică și a artei actoricești. În capitolele patru, cinci, șase revenim la concepte cronotopice evidențiate aici.

### **2.1.5. Psihologism și teatralitate în discursul narativ**

Teatralitatea textului artistic – dramaturgic, narativ include aspectul psihologic, așa cum receptorul urmărește gesturi, reacții, limbajul personajelor, viziunea lor, exceptând narațiunea și descrierile de diferite tipuri (portret, tablou, peisaj, interior) ale autorului. Totuși, acțiunile și comportamentul personajelor sunt transfigurate artistic și structurate astfel încât am putea vorbi de o anumită spectaculozitate, de metafora jocului ca reprezentație/spectacol psihologic, dar și a jocului în procesul carnavalului. De aceea teatralitatea personajului include și psihologismul ca o caracteristică a omului, aspect realizat artistic în mod diferit, în funcție de specificul scrierii artistice, de contextualitatea estetică, de viziunea și de stilul autorului respectiv.

Categorie multiaspectuală, ce se află la intersecția psihologiei, literaturii, filosofiei, *psihologismul* unei opere epice presupune plăsmuirea imaginii artistice prin mijlocirea unor procedee și tehnici care contribuie la reliefarea, sugerarea anumitor stări, trăsături de caracter, tipologii psihice sau umane ale personajului. Aceasta depinde de talentul autorului, dar și de contextualitatea estetică și cea de dezvoltare a științei psihologice în etapa respectivă ș.a.

După cercetătorul A. Esin, se pretează a fi numit psihologism în textul epic doar în cazul când transfigurarea artistică, în special cea psihologică, devine un procedeu fundamental, prin intermediul căruia „se recunoaște un caracter, când acest procedeu poartă o deosebită încărcătură semantică, contribuind în mare măsură la relevarea specificului tematic, problematic și amplificând astfel mesajul operei. În consecință, «reprezentarea» psihologică devine perfectă, subtilă și profundă, și nu se limitează doar la niște «desene» generale și schematică ale stării interioare” [222].

Totuși, considerăm că problema psihologismului în textul literar este mult mai vastă, un rol important îi revine și hermeneuticii psihanalitice în receptarea textului, aspecte abordate anterior de

autoarea tezei [ 89; 90; 101 ș.a.]. În prezenta lucrare evidențiem doar tipurile de psihologism specifice discursului literar al lui Ion Druță:

- psihologism direct – transfigurarea artistică a lumii interioare a omului prin limbajul personajelor, dialog, monolog interior, prin vis, reverie ș.a.;

- psihologism indirect – realizat artistic prin intermediul descrierii interiorului, a naturii, prin detaliu artistic și detalii de portret, gest, mimică, tăcere (puncte de suspensie în text, numite și „tăcerile textului”) ș.a.;

- indicarea în mod sumar, numirea concretă a proceselor psihice de către narator, comentariile lui la replicile personajelor ș.a.

Îmbinarea psihologismului cu elementul narativ și cu cel liric (asonanța, aliterația, repetiția și tipurile ei, elemente de cântece tradiționale, descrierea stărilor la audierea cântecelor ș.a.) contribuie la reliefarea teatralității imaginii artistice în afirmarea poeziei operei druțiene.

Dialogul și monologul (gândire vorbită și vorbire gândită), stilul indirect liber, tipurile de descriere (peisaj, tablou, interior, portret), detaliul artistic, figuri retorice sunt elemente de structură a imaginilor cu valențe psihologice în imaginarul artistic druțian, psihologismul constituind o parte inalienabilă a teatralității acțiunii din discursul narativ. Gestul, mimica personajului, detaliul artistic, simbolul comportă nu doar valențe cognitive, etice sau filosofice, ci sugerează aspecte psihologice, care contribuie, în același timp, la plămuirea unor imagini cu valori estetice de teatralitate. Or, așa cum discursul dramaturgic și cel teatral sunt mai aproape și „mai îndreptățite” estetic să prezinte omul în acțiune prin dialog, gest, mimică, tăcere sau prin elementul pictural-scenografic, la unii autori și discursul narativ poate nu doar să comunice direct, ci și să sugereze, să reprezinte momente, scene din viața psihologică a omului.

Teatralitatea, ca o categorie estetică, presupune înțelegerea vieții sociale și a celei interioare ca un spațiu al jocului, în așa fel omul poate juca diferite roluri și poate crea diverse situații în viață după regulile acțiunii teatrale, uneori având în vedere prezența spectatorului. În textul literar, teatralitatea se manifestă la nivelul structurii compoziționale, dar se referă și la modalitățile de caracterizare a personajului și de creare a atmosferei. Psihologismul operei epice este un argument în afirmarea teatralității în gândirea artistică a lui Ion Druță, în modul de creare a teatralității vieții în text și a teatralității actorului în variantă teatrală ori cinematografică. Asemenea aspecte specifice imaginarului artistic druțian sunt abordate în capitolele patru și șase.

## 2.2. „Turnura vizuală” în metodologia investigării artelor

Interferența artelor în cercetarea actuală este o realitate științifică, argumentată și promovată de reprezentanții diferitor domenii: filologie, arte plastice, teatrologie, psihologie, pedagogie, etnologie etc. Fenomenul interacțiunii și sintezei artelor impune o abordare mai amplă a specificului culturii, în general, iar istoria gândirii artistice și filosofice demonstrează că modurile de interacțiune inter-, intra- și transdisciplinare sunt actuale din perspectiva relației istoriei artei și a literaturii, a iconologiei și semioticii vizuale ori a psihologiei creației. În toate aceste perspective de interpretare, esențial rămâne modul în care imaginea artistică semnifică și, evident, răspunde orizontului de așteptare al receptorului. Totodată, faptul implică și re-lectura, noi perspective de abordare a unui discurs artistic, or, „în teorie, într-o măsură mai mare este prolific nu ceea ce legiferează vechiul, ci ceea ce deschide calea noului”, după o expresie a teatrologului S. Țimbal.

Aspecte ale interferenței genurilor și ale artelor se manifestă la nivelul structurării textului artistic, adică al gândirii artistice a autorului, dar și al timpului când a fost scrisă lucrarea, precum și în receptarea/interpretarea textului din această perspectivă. Realizând un excurs în istoria culturii, se poate observa că sincretismul artelor în Antichitate presupunea o „îmbinare” a teatrului cu sculptura, acestea fiind artele dominante ale perioadei antice. Tragedia, drama, comedia se jucau în amfiteatre, iar skhenele, sculpturile zeilor, locul unde se aducea ofranda creau, într-un fel, ideea de măreție a mitului. În poemul dramatic *Căderea Romei*, Ion Druță relevă în mod artistic rolul ritualurilor arhaice, dar și al sculpturii și teatrului ca sincretism al artelor în structurarea textului dramaturgic și, totodată, în evidențierea trecerii spre alte timpuri, moravuri, credințe și spre alte arte.

Acestea din urmă sunt exprimate, în perioada apariției creștinismului și apoi în Evul Mediu, prin intermediul arhitecturii, prin somptuozitatea catedralelor. În Renaștere se accentuează îmbinarea artelor plastice cu muzica: pictura bisericilor, scene din viața Mântuitorului, din Vechiul și Noul Testament, dar și cântarea religioasă psalmodică, gregoriană, bizantină au contribuit la afirmarea sincretismului artelor. Nu în zadar cercetătorii vorbesc astăzi de ekphrasis religios – explicarea picturii murale din biserici cu momente, scene din Biblie [240]. Ekphrasis fiind la etapa actuală un procedeu de structură a textului și se atestă în diferite forme structurale: temă, motiv, leitmotiv, așa cum vom demonstra pe baza creației lui Ion Druță în capitolele patru, cinci.

Cercetările privind interferența artelor, vizând creații artistice din perioada de la sfârșitul secolului al XIX-lea - începutul secolului XX sau postmodernismul au condus la afirmarea unor noi paradigme. Turnura lingvistică, turnura vizuală, pictorialitatea, pictura verbală ș.a. sunt doar unele

aspecte ce reliefează rolul interdisciplinarității în formarea unei paradigme culturale începând cu anii '80 ai sec. al XX-lea. De fapt, termenul „turnură” a fost propus încă în anii 1960 de cercetătorul Richard Rorty [154] pentru definirea situației, stării în care se afla cercetarea în domeniile filosofiei și științelor umaniste și pe care le-a caracterizat ca „turnură lingvistică”, în sensul că ideile lingviștilor structuraliști au influențat modul de abordare a problemelor teoretice și metodologice în investigații.

Însă tot în 1960, filosoful existențialist francez M. Merleau-Ponty scrie lucrarea *Ochiul și Spiritul* [138], în care pune accentul pe rolul privirii, vizualizării, al contopirii privitorului cu obiectul privit, iar în 1964, criticul de cinema, scenarista Susan Sontag scria despre rolul criticii de artă: „Astăzi pentru noi principalul e să ne revenim în fire. Trebuie să ne învățăm mai mult să vedem, mai mult să auzim, mai mult să simțim. Orice comentariu din domeniul artelor trebuie să fie orientat spre faptul ca fiecare operă de artă – și, prin analogie, propria noastră experiență – să fie pentru noi mai mult, dar nu mai puțin reală. Funcția criticii este să arate *ce o face (pe operă) să fie astfel, cum este ea*, dar nu să explice *ce semnifică ea*.” [253, p. 24] Considerăm totuși că și semnificațiile contează, ceea ce înțelege ori simte receptorul la lectura unui text ori la vizionarea unui spectacol sau film.

Majoritatea cercetătorilor consideră că interesul pentru rolul tot mai mare al vizualului în cultură începe cu anii 1970, iar ca știință interdisciplinară cercetările vizualului s-au afirmat la sfârșitul anilor 1980, termenul „turnură vizuală” fiind lansat de cercetătorul american W.J.T. Mitchell , el înțelegând prin turnură tranziția de la abordarea centrată pe text la multimedialitate și vizualitate. Tot el numește această tranziție și „turnură pictorială”, menționând, totodată, că înclinarea/tendința spre vizual, vizibil este și o anumită întoarcere la mitologie a culturilor dezvoltate tehnologic [190]. Iar R. Barthes considera că mitologia este creată de om pentru a da semnificație lumii înconjurătoare. Astfel, cercetările vizuale au drept scop descifrarea acestui tip de comunicare a omului cu lumea înconjurătoare.

Analiza raporturilor dintre pictură și teatru, comparând concepția lui Michel de Ghelderode despre teatru cu cea picturală rezultând din opera plastică a lui Bruegel, este realizată de Ștefana Pop Curșeu în monografia *Pour une théâtralité picturale: Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs* [209]. Conceptele studiului relevă totodată și rolul intermedial al problemei pe care o tratează cercetătoarea și în alte studii ale sale.

Am evidențiat această paradigmă culturală pentru a releva specificul viziunii artistice a lui Ion Druță în discursul său, mai ales că opera dramaturgică și cea epică au fost scrise în perioade diferite, începând cu anii 1950 până în prezent, fapt ce implică analiza imaginarului său artistic și din

perspectiva turnurilor vizuale, intermediale ș.a. Am constatat că stilul artistic al autorului reflectă nu doar tipul lui psihologic, modul de gândire, contextualitatea scrierii anumitor lucrări artistice, ci, totodată, consună cu tendințele dezvoltării gândirii filosofice, a științelor ce studiază artele.

### **2.2.1. Intertextualitate și intermedialitate**

Teoria postmodernă a lumii ca text distinge texte *omogene*, care aparțin unui gen de artă (pictură, muzică, literatură), și texte *eterogene* (intermediale), care sunt create prin mijlocirea mai multor tipuri de limbaje: teatral, ale unor genuri din artele plastice, biblic etc. Totodată, termenului de „intermedialitate” i se adaugă calitatea de fuziune a mediilor [136; 255; 79].

Elementele denumirii conceptului de intermedialitate sunt intertextualitatea și medialitatea. Aceasta din urmă se referă la faptul că un text specific unei arte, implicându-se, intrând în spațiul artistic al altei arte, își pierde practic independența și începe să existe conform legilor noului mediu.

Unii cercetători diferențiază aceste noțiuni, alții includ intertextualitatea ca tip al intermedialității.

Intertextualitatea ca trăsătură implicită a textualității, desemnând relația pe care o are un text cu alte texte preexistente (*intertexto – a se insinua în țesătură*), capătă un anumit rol în afirmarea unor idei, principii, valori în demersul artistic, ca și în lărgirea „orizontului de așteptare” al receptorului. Fiind, în fond, o opțiune estetică a personalității creatoare, intertextualitatea imprimă plurivocitate textului, contribuie la reliefarea viziunii artistice a autorului și la înțelegerea semnificațiilor ”textului ca lume” de către receptor. Se cere de menționat însă că intertextualitatea poate fi examinată atât din perspectiva funcționării textuale (modul în care un anumit text interacționează cu alte texte) cât și din cea a receptării, a lectorului (în acest sens, lectura se reduce „la o dialectică memorială (mnezică) între textul care e descifrat în acel moment și aceste alte texte pe care cititorul și le amintește” [153, p.128]. Astfel că perspectiva hermeneutică, codul hermeneutic al fiecărui receptor are o importanță covârșitoare în descifrarea unui text, intertextualitatea fiind nu doar element constitutiv, ci și modalitate de interpretare a acestuia.

Analizând și interpretând creația dramaturgică a lui Ion Druță din această perspectivă, atestăm, în primul rând, intertextualitatea de tip folcloric și cel biblic, cu valențe etno-etice, filozofice, psihologice, spirituale *Intertextul* ca secvență (fragment) dintr-un text, preluată ca atare sau sub formă modificată din alt text – colaje, aluzii, parodii, citate, personaje, teme, motive etc., este conceput ca noțiune teoretică din perspectiva a doi factori: din perspectiva creatorului, a rețelei de lecturi pe care

acesta le implică în procesul creației și din perspectiva cititorului/receptorului, a celui care re-crează opera prin lectură. În procesul analizei textelor artistice din această perspectivă menționăm care sunt funcțiile intertextului: expresivă (măsura, formele în care autorul face referire la alte texte și autori de referință, imprimând textului valori estetice), apelativă (referința la un text anume, de mai multe ori – un citat, o reproducere) și funcția poetică.

Celălalt concept – *intermedialitatea* – are la bază lucrarea cercetătorului canadian Marshall McLuhan *Mediul este mesajul*, autorul realizând o distincție între mediul-mesaj și mediul-canal, prin evidențierea mutațiilor conceptuale care au condus la suprapunerea mediilor tehnice cu cele semiotice. În același timp, fenomenul intermedialității se referă și la interacțiunea dintre diferite arte și diferite media, constituind, la etapa actuală, o perspectivă de valorificare a textelor artistice.[262]. În acest sens, termenul *media* (lat. „media, medium” – mijloc, mijlocitor, mediu) fixează înțelesul semiotic al artei ca sistem informațional, iar medialitatea, medierea permite înțelegerea artei ca un canal de comunicare artistică sau ca *mediu* în care se produce, se estetizează și se translează codurile culturale.

Totodată, medialitatea mai este tratată și în calitate de principiu universal al creației. Ca modalitate de structurare a textului și ca perspectivă de receptare/interpretare, intermedialitatea presupune interacțiunea, colaborarea dintre diferite media (mijloace de comunicare) în structura unui text cultural („semiosferă”, după Iu. Lotman) și, respectiv, în interpretarea lui.

Cu referire la *creația artistică*, prin intermedialitate se înțelege existența unor relații reciproce și complexe ale limbajelor și principiilor de organizare a diferitor genuri de artă în cadrul unei singure arte, un anume tip de relații intratextuale în discursul artistic, bazat pe principiul traducerii, transunerii, transferului codurilor artistice sau nonartistice într-un singur text. Termenul este utilizat pentru prima dată de scriitorul romantic englez Samuel Taylor Coleridge, critic literar și filosof, care explica specificul caracteristicilor și funcțiilor în alegoria narativă, deosebind-o de mitologie prin termenul de „intermedia” inerentă între om și personificare. Însă având un înțeles foarte larg, termenul nu a fost utilizat în știință.

În anii 1950-1960, termenul este actualizat prin activitatea mișcării artistice *Fluxus*, în special de pictorul anglo-american D.Higgins, care în eseu *Intermedia* (1965) sublinia că prin intermedialitate înțelege contopirea conceptuală a diferitor media în artă, cum este caligrafia abstractă, poezia vizuală, întrucât în intermedialitate elementul vizual (pictura) se contopește conceptual cu cuvântul. Astfel că intermedialitatea presupune, pentru el, hibridizarea în practica artei avangardiste contemporane.

În anii 1980, problema intermedialității se regăsește în investigațiile cercetătorilor germani, austrieci – Irina O. Rajewsky, Oge A. Hansen-Löve ș.a. În anul 1983, O.A. Hansen-Löve în articolul *Problema corelării artelor verbale și plastice pe baza modernismului rus* utilizează termenul *intermedialitate* pentru interferența artelor plastice cu literatura în textul literar. Analiza intermedială devine astfel o modalitate de descriere a spațiilor poliartistice în interiorul culturii. La analiza textului din această perspectivă se impune nu atât evidențierea unui mediu, canal de comunicare, cât efectul asupra relațiilor reciproce ale mediilor. Un rol important îl are și includerea în procesul analizei a contextelor sociale și culturale ce au provocat aspectul intermedial respectiv.

În accentuarea deosebirilor dintre intertextualitate și intermedialitate se relevă faptul că intertextualitatea se bazează pe trimiterea la alt text, pe citarea, repovestirea sau recodificarea textelor primare și a celor secundare, în timp ce intermedialitatea are drept suport mijloacele de reprezentare a citatului sau a imaginii prin limbajele altor arte sau ale textelor nonartistice. Or, relațiile intermediale presupun nu citarea propriu-zisă, ci corelarea textelor: interacțiunea se manifestă la nivelul sensurilor textelor (printr-o traducere prealabilă a unui cod artistic/nonartistic în altul) ori a sistemelor de mijloace expresive ale limbajelor diferitor genuri, specii ale artelor.

Actualmente, investigațiile în acest domeniu evidențiază diferite tipuri de intermedialitate: *convențională* sau „tradițională” (teatralitatea literaturii, muzicalitatea artei plastice, plasticitatea muzicii ș.a.; sinteza artelor), pe care cercetătoarea I. Rajewsky [192] o numește „transpoziție medială”; *normativă* sau „ideală” (același subiect realizat de diferite medii – formarea unui „metalimbaj artistic al culturii”, iar arta în care a fost format textul-sursă devine astfel mostră, ideal), pe care cercetătoarea o numește „mediacominație”; *referențială* sau „citat” – în textul unui medium se citează un text din alt medium, iar unul dintre acestea se manifestă în calitate de referent (ekphrasis sau media-citare). Dacă unii cercetători fac deosebire între intertextualitate, ce are un caracter monomedial, și intermedialitate ca o corelație dintre diverse canale media (crossmedia), pentru intermedialitate tot mai mult este acceptat calificativul de „noțiune-umbrelă” (I. Rajewsky), în care sunt incluse toate aceste și alte forme ale interacțiunii dintre media [224].

Ne referim la relația muzică – poezie, toposul teatrului lumii, lumea ca vis la romantici și în proză, și în dramaturgie. Impresioniștii cu accentul pe psihologia senzațiilor relevă diferitele senzații ale omului în anumite perioade ale zilei, iar simbolisții accentuează sările, senzațiile precepțiile în relație cu cușoarea, pun accent pe ne-spūs, pe pre-conștient.

Intermedialitatea ca metodă de cercetare se deosebește prin caracterul ei fundamental, deoarece se referă atât la sensurile/înțelesurile ideale, cât și la modalitățile de creare a acestora. La etapa actuală se prefigurează trei direcții de cercetare a intermedialității: cultural-estetică, social-comunicativă și mediatehnică. Intermedialitatea presupune interacțiunea pe teritoriul „celuilalt” al altui mediu de comunicare.

### **2.2.2. Ekphrasis – „o treaptă spre intermedialitate”**

O formă verbală de apropiere între descriptiv, narativ, arta plastică sau muzicală este *ekphrasis* (din gr. *ek+phrasis* – „vorbiți” sau „proclamați”), numit și „o treaptă spre intermedialitate” sau intermedialitate în sens restrâns, termenul însemnând descrierea verbală a unei opere de artă vizuală, dar și audiovizuală (muzică, arhitectură, fotografie ș.a.) din punct de vedere/din perspectiva autorului-receptor. Astfel că ekphrasis este un metatext sau, mai concret, o metaimage artistică, constituind o „impresie despre impresia asupra lumii a primului autor”. Descifrarea, desemantizarea ekphrasis-ului se realizează, în principiu, prin nararea impresiilor, receptorul creând astfel o narațiune sau o descriere, un roman ekphrastic [184; 185] o poezie ekphrastică [163] sau evidențiind rolul „ekphrasis-ului religios” în structura unui discurs literar [240]. Textul dramaturgic mai puțin a fost cercetat din această perspectivă, deși, la unii autori, în forme mai „restrânse”, ekphrasis este prezent, în special, în didascalii și mai puțin în textul principal – dialogul personajelor.

Forma ekphrastică în textul dramaturgic se manifestă, în special, în strânsă relație cu dezvoltarea artei moderne, cu pictura impresionistă și cea expresionistă, care a provocat nenumărate atitudini, experiențe artistice ale oamenilor de artă, relații reciproce între diferite genuri de artă. O demonstrează nu doar dramaturgia și proza lui A. Cehov sau „dramele ekphractice” ale lui F. Warner, V. Durnenkov, ci și compozițiile de scenă, eseurile, studiile teoretice ale lui V. Kandinski, la care ekphrasis-ul rămâne a fi o paradigmă a discursului său teoretic, artistic, publicistic.

Pictorul și muzicianul a scris în formă dramaturgică opere numite „compoziții de scenă” (*Cortina violetă, Sunetul verde, Negru și alb, Sunetul galben*), în care didascaliiile conțin descrieri vizuale ale scenei (la nivel de culori, iluminare și schimbări ale acestora, mișcarea personajelor ș.a.). Majoritatea dintre aceste texte, ca și „tablourile” în proză, redau verbal o reprezentare vizualizată, în forma unui ekphrasis, artistul atribuind unui timbru muzical o anumită culoare și formă. De exemplu, culoarea „ascuțită” galbenul capătă o formă triunghiulară, spre deosebire de culorile cu tonuri mai adânci, care sunt mai adecvate în forme rotunde (albastrul) sau pătrate (verdele). În viziunea sa, expusă



în articolul teoretic *Despre compoziția scenică*, fiecare artă are „viața ei proprie”, însă „după esența lor interioară, ele sunt asemănătoare: scopul final șterge deosebiri și relevă identitatea interioară” [251, p. 68].

Ideea wagneriană despre sinteza artelor este susținută de V. Kandinski, însă el consideră totuși că un material necesar îl constituie contrapunerile și contrastele mijloacelor de expresie ale diferitor arte, care nu-și pierd individualitatea, ci contribuie la crearea unor noi imagini, respectiv la transmiterea diverselor mesaje [225, p. 273]. Aceste și alte idei ale maestrului ar constitui, de fapt, unele preliminarii la ceea ce astăzi numim „sinteza artelor și intermedialitate”.

În dramaturgia contemporană sunt atestate texte în care textul biblic, expresii culturale tradiționale, creațiile romanticilor, impresioniștilor, expresioniștilor se manifestă ca procedeu ekphrastic sau ca text aparte, în funcție de perioada scrierii lui, de viziunea artistică a autorului și de talentul său, dar și de contextul social-ideologic și cel cultural-estetic. Imaginarul artistic al lui Ion Druță se caracterizează prin prezența în structura discursului a formelor ekphrastice muzicale, religioase, cu diferite funcții artistice, asupra cărora revenim în capitolele patru, cinci, șase.

Generalizând cele expuse referitor la delimitările conceptuale ale noțiunilor expuse în crearea metodologiei prezentei investigații științifice, utilizăm în diferite capitole sau paragrafe anumite aspecte teoretice. Din punct de vedere al poeziei istorice și al celei teoretice sunt analizate, interpretate textele dramaturgice, cele epice și spectacolele din perspectiva formelor teatralității. Astfel, urmărim evoluția conceptului de didascalii și semnificațiile lui ca element al teatralității textului dramaturgic, apelând la istoria artei și a religiei creștine (didascal – autor, horeg; didascalia – proces verbal al aprecierii autorilor și spectacolelor în Grecia antică; didascal – promotor al învățaturii creștine, didascalii – forme de structurare a unui text dramaturgic (cuvintele autorului; auctorialitatea textului).

O asemenea abordare permite evaluarea, valorificarea textului dramaturgic al lui Ion Druță în context sociocultural, estetic prin utilizarea metodei comparativ-istorice – schimbarea structurii interioare a didascaliiilor prin lirism, reflexivitate, auctorialitate ș.a.. În acest sens, am propus o diversificare a perspectivelor de interpretare a textului dramaturgic prin evidențierea funcțiilor artistice și cultural-istorice, etnologice ale intermedialității. Această particularitate a creației druțiene, de asemenea, demonstrează originalitatea viziunii autorului asupra lumii și noutatea tezei în abordarea materiei (intermedialitatea ca mod de structurare a textului și ca modalitate de receptare – perspectivă de interpretare). De aici, metodologia cercetării în funcție de interferența, sinteza, interacțiunea diverselor coduri culturale: muzical, religios, folcloric, etnografic, liric, filosofic.

La nivelul personajului și al textului didascalic este analizată drama *Doina*, în acest caz metodologia investigației fiind creată prin intermediul psihanalizei lui C. G. Jung ( inconștientul colectiv și arhetipurile) și al teoriilor identității (personale, sociale, etnice), al relației real - ireal, mitic. În ce privește termenul de *arhetip*, după cum am menționat anterior [ 92, p. 24-25], acesta are un potențial conceptual și ideatic multiplu, comportând sensuri metafizice, culturale și psihologice. În vechea greacă, *arhetipos* însemna *model primar*, astfel că până în prezent termenul este înțeles și interpretat, în primul rând, ca *model, pattern sau prototip*. În accepție metafizică (ontologică), arhetipul a fost conceput încă în antichitate ca esență transcendentă și ca esență imanentă a lumii. Această accepțiune a termenului se manifestă, de obicei, în interpretările teologice și filosofice ale textelor literare.

Arhetipul cultural își are originea în fenomenologie și structuralism, care contribuie la punerea în evidență a modului de funcționare internă a fiecărui sistem cultural. Din această perspectivă, arhetipul este abordat în dimensiunea lui universală (prin care se vizează cultura umană ca fenomen global, de exemplu hermeneutica lui M.Eliade privind modelul paradigmatic al imaginarului religios; sau *universalialia* ale imaginației artistice în lucrările lui N. Frye *Anatomia criticii* și a lui A. Marino *Hermeneutica lui Mircea Eliade*) și parțială (care urmărește sinteze în mod programatic parțiale și istorice, de exemplu, topoi-urile unui curent literar sau poetica acestuia și invarianții lui) [23, p. 274-276].

Concepția psihologică se revendică din negarea realității obiective a arhetipurilor, ele fiind înțelese drept categorii ale reprezentării mentale. În accepția psihanalistului C. G. Jung, arhetipurile constituie fonduri de imagine străvechi ce aparțin tezaurului spiritual comun al omenirii. Ele nu pot fi cunoscute în mod direct, ci prin efectul lor asupra realității, prezentându-se astfel ca „forme tipice de comportament care, atunci când sunt conștientizate, apar ca reprezentări (...)”[J, ]. Arhetipurile devin, după Jung, niște invarianți culturali care stau la baza *inconștientului colectiv*, „traducându-se” în *pattern-uri* comportamentale (*pattern of behaviour*). În analiza și interpretările textelor drugiene am utilizat conceptele de arhetip cultural (topoi lumea ca teatru și lumea ca spectacol) și arhetip psihologic (persona – umbra).

O altă perspectivă de abordare a problemei în proiectul științific este intertextualitatea. Ca mod de structurare a unui text și de afirmare a diverselor semnificații ale lui, această metodă a impus analiza intertextuală de sorginte folclorică, religioasă/biblică atât a textului daturgic cât și a celui narativ.

Am evidențiat astfel semnificația de creare a atmosferei în acțiunea dramatică sau în textul epic, de prezentare, relevare a imaginii din perspectiva relației sacru – profan.

Totodată, ținem să menționăm că în toate cazurile am privit dramaturgia ca relație dintre teatralitatea și literaritatea textului, fapt ce a impus și accentuarea rolului și a semnificațiilor teatrale, dramaturgice ale figurilor de stil și ale celor fonetice, ale simbolului în transfigurarea artistică a realității, în crearea imaginii la hotar dintre real și ireal, fantastic ș.a.

La analiza textului narativ din perspectiva teatralității s-a pus accent pe modalități de creare a psihologismului în opera epică și semnificațiile, valențele scenice, teatrale. Metodologia cercetării relației teatru – proză este construită pe analiza de text la nivel de structură, limbaj poetic, personaj (gest, mimică), oralitate, aspecte ce transmit mai bine teatralitatea discursului.

Metoda istorică, îmbinată cu analiza textului este una principală în evidențierea gândirii teatrale a lui Ion Druță, în primul rând, prin reliefaarea unor imagini sau personaje-permanente în discursul său artistic (dramaturgic, narativ) și modul cum sunt reprezentate în texte sau realizate în spectacole. Avem în vedere rolul formelor protoscenice în acest context (masca, ritualul, corul, rugăciunea, mesagerul), identificate în întreaga creație a autorului, cu diverse semnificații. Prin intermediul metodei comparative analizăm modul de preluare, metamorfozare a corului în viziunea artistică a regizorului Alexandru Cozub în spectacolele montate la Teatrul Național „Mihai Eminescu”.

Cronotopul spectacolului este analizat după conceptele teoretice ale lui M. Bahtin, dar specificate pentru cronotopul teatral de cercetătoarea T. Korovici. Ea propune mai multe aspecte ale acestui concept în teatru, realizând un excurs istoric în evoluția artei teatrale și argumentând prin analize ale spectacolelorce vizează trecerea de la teatrul naturalist la cel simbolist, modernist. În prezenta teză am accentuat în special rolul viziunilor regizorale și scenografice în crearea spațiu-timpului în spectacol.

### **2.3. Creația lui Ion Druță în context sociocultural și teatral**

Opera lui Ion Druță, constituită dintr-o diversitate tipologică de discursuri (narativ, dramaturgic, liric, publicistic), care se îmbină în structura lor în mod diferit, în funcție de imperativele timpului în care au fost scrise de autor, a însemnat, totodată, și o deschidere spre noi paradigme literar-dramatice în perioada anilor '60-'80 ai secolului al XX-lea.

În primul rând, ne referim la conceptele antropologice și logocentriste în evoluția gândirii din secolul al XX-lea. Antropocentrismul pune în prim plan rolul social-istoric al omului, ca factor al progresului acestuia. Școala antropologică de la Frankfurt, prin reprezentanții ei T. Adorno, E. Fromm și H. Marcuse, promova ideea că raționalizarea constantă a omului, a societății, a tehnicii, a științei, a culturii duce la faptul că omul își uită esența sa naturală, fiindu-i suprimată personalitatea, adică duce la unificarea sa.

Principiile antropologice au fost înlocuite pe parcurs cu alte paradigme poststructuraliste – cu cele logocentriste, care pun accentul pe sistemul binar bine – rău, moral – amoral, afirmând un determinism linear al dezvoltării omului. Acest tip linear al determinismului presupune „teoria progresului, dezvoltarea progresivă, ascendentă a civilizației umane” [216; 242].

Ambele principii ale modernismului se întâlnesc și se afirmă în mod variat în imaginarul artistic al lui Ion Druță. Dovadă sunt, în primul rând, formele deschise ale structurii textelor sale epice și dramatice, accentuarea memoriei culturale, etnice, dar și omul văzut ca un întreg cu natura, ca și accentul pus pe cuvânt, fapt ce creează impresia că nu poate fi schimbat cu locul în orice text al autorului și care generează, de cele mai multe ori, largi semnificații.[49; 237, p. 416-417]. Or, de aici vine și alt aspect al paradigmei moderne – problema autorului, locul și rolul lui în creația artistică, afirmarea viziunii sale artistice, ontologice în discursul artistic. La Ion Druță valențele auctorialității sunt evidențiate în mare parte atât în proză cât și în dramaturgie prin diverse forme: stil indirect liber, interogații adresate cititorului de tipul ad spectatores, didascaliiile.

În esență, creația acestui autor prezintă în cea mai mare parte ceea ce specialiștii numesc „deschiderea formelor artistice” la intersecția dintre diferite perioade ale evoluției artei și a științelor. Asemenea deschideri constituie forme de tranziție de la o paradigmă la alta, drept exemplu fiind în dramaturgia rusă, la sfârșit de secol XIX și început de secol XX, drama de formă deschisă a lui A.P. Cehov, modificând astfel structura clasică a dramei. În anii 1970, după cum susține teatrologul P. Bogdanova [216], de asemenea se manifestă o deschidere a formei și modificarea dramatică, iar discursul narativ și cel dramaturgic al contemporanului nostru Ion Druță demonstrează o asemenea gândire artistică a timpului [78; 85] și o asemănare, ca și viziune înnoitoare asupra teatralității textului dramaturgic și a prozei, cu drama nouă sau cu proza lui A.Cehov.

Încă după scrierea primelor sale nuvele și povestiri, a dramei *Casa mare*, Druță creează „un manifest artistic al său”, după cum l-am putea califica astăzi, de la înălțimea creației autorului și a timpului. Este vorba de eseul intitulat *Lumea lui Cehov* (1959), care dezvăluie rolul imaginarului

artistic al clasicului rus în receptarea personalității creatoare Ion Druță și în care regăsim unele afinități cu modul de asimilare și de interpretare a metamorfozelor realității vieții obiective și a celei subiective la contemporanul nostru. Or, și Ion Druță, începând cu anii '60 ai secolului al XX-lea, a transfigurat artistic tendințe ale schimbării de identitate a societății, a omului și a formelor artistice, în special a celor dramaturgice, respectiv a celor teatrale.

Caracterizate prin lirism și psihologism, prin umor fin și prin conflict moral-psihologic, spiritual, prin simbioza realului cu miticul, proza și dramaturgia druțiană au deschis noi orizonturi în imaginarul artistic al timpului, autorul demonstrând arta îmbinării elementului tradițional cu cel modern în structura acestor tipuri de discurs. Aspectele novatoare vizează nivelul diegetic și nivelul expresiei artistice (de aici, paradigme noi și în cercetarea acestora).

Ne referim la teme, probleme noi abordate de autor chiar de la începuturile scrisului său, care ar putea fi unite generic în următoarele categorii: omul și lumea, individul și puterea, identitatea eului și cea de grup (etnică, religioasă, prin tipologii specifice modelului epic „bonus pastor”[92] – țăranul – în diferite perioade istorice, ulterior și intelectualul; un loc anume le revine personajului-copil și ființelor necuvântătoare, în special în proza autorului). Problema principală a creației druțiene rămâne a fi, la modul general, relația dintre spirit și materie, dintre om și natură la nivel ontologic, nu doar ecologic (ultimul aspect fiind actual mai ales în anii 1980 -1990 în publicistica sa).

Fiind un protest tacit, spiritual-cultural împotriva pierderii identității etnice în spațiul exsovietic, procesul de conștientizare a apartenenței naționale s-a realizat artistic în arta din Republica Moldova prin ceea ce a fost numit sugestiv „întoarcerea la izvoare”. În dramaturgie, literatură, în artele vizuale sau în cinematografie aceasta a însemnat abordarea unor teme, motive folclorice, plăsmuirea personajelor prin implicații mitic-folclorice, o revenire la estetica artei tradiționale, de facto.

În același timp, trebuie menționat faptul că un asemenea interes pentru „origini” etnice și culturale ale popoarelor a fost specifică la nivel mondial, în virtutea imperativelor timpului din perioada anilor 1960 – 1970. În așa fel, dezvoltarea artelor în spațiul nostru cultural în anii 1960 – începutul anilor 1970, inclusiv creația lui Ion Druță, se încadra în procesele care se manifestau nu doar în spațiul exsovietic, cu speranțele și deziluziile „dezghețului” hrușciovist, ci și la scară mondială, caracterizate prin tendințele de păstrare a specificului și identității etnice sau/și de conștientizare a apartenenței la o anumită cultură etnică. În spațiul exsovietic acest aspect s-a manifestat mai pronunțat în toate formele și genurile artistice și în toate artele naționale din spațiul exsovietic.

În arta din Republica Moldova creațiile artistice ale lui Ion Druță au fost primele care au adus acest suflu al descoperirii/cunoașterii și recunoașterii identității etnice de către receptorul operei sale dramaturgice sau narrative. La lectura textelor acestui autor, o generație a cunoscut, iar alta s-a întors în timp, recunoscând și regăsindu-se în descrierile liric-nostalgice, cu alură de mit a colindelor din seara de Ajun (*Povara bunătații noastre*), la semnificațiile Periniței (drama *Casa mare*), la întoarcerea la origini, dar și la Sine prin mijlocirea doinei (drama *Doina*), la ritualul nunții și la spectacolul Iertării miresei (drama *Păsările tinereții noastre*).

În filmul național, creația regizorului Emil Loteanu a deschis largi posibilități de semnificare a mitului, cercetătoarea Ana-Maria Plămădeală evidențiind mai multe aspecte ale unei asemenea valorificări, în primul rând dimensiunea spațială – „spațiul deschis universului”, „simțul naturii ca al unui univers cosmic devin trăsăturile arhetipale ale viziunii artistice românești”, „cu rezonanțe profunde în creația pictorului Mihai Greuc”, „ghidează poetica dramaturgiei lui Ion Druță”. Aceste și alte aspecte ce caracterizează spiritul etnic al creației acestor artiști sunt proprii filmelor regizorului E. Loteanu *Poienile roșii* (1966) și *Lăutarii* (1971), ca și filmului *Se caută un paznic* (după povestea lui I. Creangă *Ivan Tutbincă*) al regizorului Gheorghe Vodă [150, p.132].

Poezia sufletului național, așa cum s-a specificat, s-a manifestat în creația artiștilor plastici, unul dintre primii fiind pictorul Mihai Greuc, despre care amintește filmologul Ana-Maria Plămădeală în monografia sa *Mitul și filmul*. Inspirându-se din tradițiile populare, artistul a demonstrat în mod „consecvent și cu fermitate valoarea estetică a diferitelor forme ale ei”, un exemplu fiind compoziția *Zi de toamnă* (1964), ce „sugerează ideea că natura și oamenii de la sate trăiesc în același ritm, sunt inseparabili și frumoși în aceeași măsură” [175 p.10].

O altă particularitate caracteristică picturii la începutul anilor 60, de rând cu întoarcerea origini, la tradițiile artistice, se manifestă și în specificul limbajului și îmbinarea unor specii și genuri de artă: la stilistica artei monumentale și a celei decorative, la tradițiile artistice ale artei populare” [24, p. 29]. Omul și Pomul este laitmotivul multor opere create de artistul plastic Ion Vieru în anii 60, exprimând „esențe poetice noi, stări afective de o largă deschidere” [Idem, p. 34]. Ca și pictorița Eleonora Romanescu care, în lucrarea *Sărbătoare în sat* sugerează „o afinitate sufletească cu cromatică și ritmurile compoziționale ale artei populare”, artista îmbinând pictura de gen și peisajul și reconstituind plastic unitatea dintre om și natură. Ideile pe care le emite cercetătoarea converg spre aceeași idee a memoriei culturale și etnice în creația pictoriței la acel timp: „Ca și meșterul popular, E. Romanescu distanțează actualitatea de tot ce-i trecător, efemer. Ea privește la evenimentele vieții

de la distanță, reținând însă esențialul. În intensitatea sporită a culorilor, în tratarea formelor și în aplicarea principiului „covorului” se simt influențele benefice ale tradițiilor artistice populare” [24 p.35].

Revenind la dramaturgia și teatrul din anii 1970-1980, așa cum am menționat *supra*, se manifestă tot mai mult deschiderea spre intermedialitate și intertextualitate, spre modificarea dramatică. Asemenea aspecte se observă și în artele plastice, în care modalitatea interefrenței artelor generează stilul așa-numtelor „pânze inter-gen”, relevând de fapt modernitatea intermedială a artei plastice, precum atestăm și în arta dramaturgică a lui Ion Druță.

În perioada anilor 1970-1985, contextul social și estetic se schimbă, mai ales după „primavara de la Praga”, în 1968, când oamenii de creație din spațiul exsovietic au înțeles pericolul pierderii libertății de creație, dar și schimbările sociale, paradigmele estetice. Ion Druță scrie la 1968 drama *Doina*, demonstrând ce se întâmplă cu spiritul, sufletul omului și al unui neam și accentuează rolul filosofic, ontologic al tradițiilor în perpetuarea unui popor. Și în arta plastică din Moldova cercetătorii constată „insistența cu care pictorii sondează *esența tradițiilor naționale*. Tratarea unilaterală a culturii poporului nostru a rămas ca o etapă depășită a istoriei artei plastice, de aceea ei se străduiesc să se debaraseze de clișeele la modă, care simplificau noțiunea de cultură, studiază cultura strămoșilor, îi răscolesc semnificațiile, îi multiplică sensurile. În pictura din această perioadă este evidentă evoluția de la motivația concret-națională spre interpretarea general-umană. Meditația filosofică cognitivă a esenței fenomenelor și a simțirii umane care s-a prefigurat anterior devine o calitate distinctivă a picturii”, constată cu pertinentță cercetătoarea și pictorița Eleonora Brigalda în monografia *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945-2000)*, [24, p. 39].

Anii 1970 pentru pictorul Mihai Greu „au fost marcați de protestul interior al artistului împotriva modului de tratare empatică, grandilocventă a realității. Imaginile „cosmosului”, ale erupției vulcanice, motivele inspirate din creația meșterilor populari, amintirile din copilărie, seria de lucrări intitulată *Porțile*, atât de variată ca rezonanță, în care frumusețea, armonia se învecinează uneori cu dramaticul, simbolizând veșnica mișcare, integritatea și contradictoriul vieții – în esență nu sunt altceva decât reacția, specifică plasticianului, împotriva belșugului de artă moartă ce inunda sălile de expoziții din acele timpuri” [24, p.45].

Pictorița Elena Bontea găsește o generoasă sursă de inspirație în filonul artei populare, căreia îi descoperă noi virtuți decorative. Caracterul expresionist al picturii sale, naturalețea surprinzătoare

de percepere a lumii e determinată de într-o mare măsură de adresarea către stilistica picturii populare și a formelor primitive.

Cu sinceritatea unui copil care vede pentru prima dată în viață teatrul popular, E. Bontea reproduce în tabloul *Teatrul popular – Malanca* (1973) un ritual de Craciun, practicat în nordul Moldovei. Depunând pe pânză năvalnuc, intempestiv tușe de vopsea densă, penelul pictoriței reușește să redea dinamismul carnavalesc. Accentele contrastante ale petelor de culoare, figurile stilizate ale celor travestiți, măștile zoomorifice „smulse” din bezna nopții sporesc dispoziția festivă și totodată misterioasă a cavalcadei.[24, p.46].

Așadar, anii 1960 și 1970 au constituit o perioadă de renaștere și de conștientizare a specificului național al popoarelor exsovietice, ca rezultat al nivelării specificului etnic de către mașina de stat ideologizată. În același timp, cum am menționat, specialiștii-etnologi, sociologi vorbesc de o „renaștere etnică” și în Europa de Vest ca o tendință a „naționalismului neoromantic [...] de a ieși la suprafață în urma unui ciclu birocratic de centralizare, alienare și fragmentare [...]”[Apud: 167, p.197]. Totuși, în țările Europei de Est, unde se „forța tranziția la civilizația industrială [...], peste criza civilizației agrare s-a suprapus criza civilizației industriale (pe care ideologia comunistă o identifica doar cu criza generală a capitalismului”)), observă cercetătorul Anatol Gavrilov, argumentând astfel prezența masivă a curentului ruralist în artele din țările exsocialiste [68, p.25-26]. În literatura sovietică din anii 1950-1960, acest curent nu era însă de factură antitehocrată și antimodernă, ci unul liric-elegiac la începutul perioadei, spre sfârșitul anilor '60 – începutul anilor '70 căpătând tendințe moderne.

În plan artistic, „ruraliștii recurg tot mai des la simbol, la mit, la legendă, la parabolă și la alte mijloace convenționale, care îi permit scriitorului să creeze o lume imaginară în opoziție polemică cu cea reală [...]” [68, p. 27]. Aceste aspecte sunt demonstrate de creația lui V. Șukșin, C. Aitmatov și de proza bulgară din anii 1960-1980, care se intersectează ca teme, motive, probleme, tipologii ale personajelor cu cea a lui Ion Druță, uneori și ca stil în sensul lirizării, subiectivizării narațiunii etc., cum este în creația scriitorilor bulgari Gh. Mișev, I. Radicikov, V. Popov, I. Petrov [172].

Mai târziu, în anii 1970–1980, în spațiul cultural exsovietic s-a manifestat o revenire la istoria națională, la spiritualitatea creștină ca element al culturii (amintim romanul *Clopotnița* de Ion Druță sau poeziile *Cronicarii*, *Zugravul anonim*, *Primii poeți* ș.a. de Nicolae Dabija, dar și romanul *Eșafodul* de Cinghiz Aitmatov [91], deși povestiri sau nuvele cu motive cultural-religioase erau atestate încă în anii 1960 la Boris Pasternak (romanul *Doctor Jivago*), Alexandr Soljenițin (povestirea *Drumul crucii*



*de Paște*), Vasili Șukșin (povestirea *Meșterul*) ș.a. Antinomia religie – ateism sau credință – necredință a constituit, de fapt, o trăsătură nu doar a prozei, ci și a dramaturgiei, începând cu anii 1960 și continuând în 1970-1980, dar exprimată în măsură diferită de autorii din spațiul exsovietic. Asemenea discursuri artistice demonstau, în esență, ideea lui Mircea Eliade că „Într-o lume desacralizată ca a noastră, «sacru» este prezent și activ mai cu seamă în universurile imaginare”[53, p.198]. Aceste universuri și limbaje aparent profane constituie izvoare ale detectării sacralului încifrat în profan.

În ce privește rolul lui Ion Druță și al altor dramaturgi din zonele naționale periferice ale spațiului exsovietic (după cum erau M. Karim din Bașkiria, C. Aitmatov din Kârgâzstan, frații Maksud și Rustam Ibraghimbekov din Azebaidjan ș.a.), criticii de teatru și cei literari descopereau și evidențiau de asemenea în creația acestora identități naționale, viziuni mitice, arhetipale, astfel încât, montate pe scenele din Riga sau Tallinn, Tbilisi sau Alma-Ata, Moscova sau Kiev, textele lor, în opinia teatrologului ucrainean Nelli Kornienko[226, p.443-444] au condus la faptul că modelul logocentrist, psihologic al teatrului sovietic-rus a suferit influențe radicale, schimbându-și coordonatele, mai ales în anii 1960-1970.

### ***Dramaturgul-poet Ion Druță***

Un asemenea subtitlu vine din lumea plăsmuită de imaginarul lui Ion Druță, dar și din constatările făcute de mulți regizori, actori, teatrologi la primele apariții și lecturi ale textelor dramaturgice ale autorului. Or, sunt importante anume impresia și opinia oamenilor de teatru despre o dramaturgie nouă – și încă lirică, poetică – la acea vreme, când se afirma pregnant teatrul convențional, realist-psihologic.

A fost surprins foarte bine specificul dramaturgiei druțiene și, pe de o parte, bucuria oricărui regizor de a avea posibilitatea, avântul să realizeze în mod creativ conceptul artistic al dramaturgului într-o viziune regizorală proprie, iar pe de altă parte – dificultățile punerii în scenă a majorității textelor, cauzele fiind fie prea multă poezie, fie prea multă narațiune (a se compara la nivel de structură *Casa mare*, *Doina* și *Frumos și sfânt ori Horia*, ori *Cervus divinus*, asupra cărora vom reveni în capitolele cinci și șase). Aceste particularități ale creației druțiene evidențiază în fapt evoluția gândirii artistice a autorului în funcție de imperativele timpului, acesta simțind pulsul vremurilor și influența lor asupra individului uman, asupra schimbării de identitate a omului în condiții social-politice noi.

Astfel, de la poezia *Casei mari*, a filonului psihologic-moral al discursului, spre coborârea în adâncurile inconștientului colectiv și al celui personal în *Doina*, cu substratul social-filosofic materie

– suflet și, de aici, masca omului ce-și caută Sinele (după C.G. Jung), cu trecerea spre explicațiile individului ce este mai bine și mai corect pentru el – viața de azi sau cea de ieri, cu nostalgia originilor, concluziile îi duc totuși spre armonia dintre om și natură, spre faptul că fiecare are un drum al său în viață, un destin pe care îl trăiește cum poate mai bine (a fi sub vremi sau vremile sub noi?), că fiecare are adevărul său, iar noi toți suntem una cu Natura, cu Prezentul și cu Trecutul nostru, astfel formându-ne și transformându-ne identitatea personală și afirmând identitatea etnică (de exemplu, drama *Păsările tinereții noastre*).

Se simte influența tot mai mare a realităților și a problemelor social-etice, iar de aici – elementul publicistic, narativ, uneori didacticist, amintind de teatrul brechtian într-o anumită măsură, dar cu poezia sufletului uman în această „mare trecere a omului” prin lume în *Frumos și Sfânt* sau în drama *Horia*, ultimul text continuând mai amplu filonul biblic, religios (în special în varianta de roman a autorului, *Clopotnița*), inaugurând astfel, spre anii 1980, relația istorie – spiritualitate creștină în codul etnic ca element al memoriei culturale, urmat de relația realitate – credință în contextul social al totalitarismului în *Cervus divinus*, culminând, în anii ’80-’90, cu *Biserica Albă – Aflarea Domnului* și cu *Apostolul Pavel*. Treptat, intertextualitatea de sorginte biblică ocupă un loc mai mare în diegeza textului, prezentând omul în relație cu lumea, cu divinitatea, în asemenea mod fiind accentuat elementul filosofic, cel reflexiv, general-uman în discursul artistic al autorului.

Revenind la timpul scrierii primului text dramaturgic al lui Ion Druță, 1958-1959, se impune o scurtă relatare a stării de fapt a dramaturgiei naționale din Moldova în acel început de „dezgheț” social-cultural. Dramaturgia postbelică a evoluat de la o copiere fidelă a vieții și de la conflicte sociale, ideologice și morale în anii 1950 spre îmbinarea elementelor de gen epic și liric, spre conflicte moral-psihologice în anii 1960 și spre intertextualitate în anii ’70-’90 până în prezent. În perioada anilor 1960, dramaturgia aborda probleme general umane, sociale, ideologice, impregnate însă de suflul elementului etnic, de valorile naționale (ce-și căutau calea lor spre afirmare), care erau exprimate artistic prin mijlocirea motivelor și simbolurilor folclorice, uneori prin personaje care constituiau nu tipul *homo sovieticus*, ci generalizarea specificului național ca model de viață și de legi etice. Și aceasta deoarece, în condițiile „ofensivei ideologice și de deznaționalizare a regimului totalitar, evocarea fondului arhaic al culturii naționale devenea unica posibilitate de supraviețuire spirituală”, sublinia cercetătoarea Ana-Maria Plămădeală, referindu-se la cinematografia anilor ’60 din spațiul exsovietic, în special la filmul *Ultima lună de toamnă*, produs la Studioul *Moldova-film*”, după povestirea omonimă și scenariul lui Ion Druță [152, p. 294].

În amintirile sale din volumul VIII al *Scrierilor* din anul 2014, Ion Druță descrie pe scurt ce momente importante din viața de om de creație i-a adus fiecare an. În anul 1959, octombrie scrie despre începutul întâlnirii cu inspirația lumii teatrale: „Tainele renumitelor scene moscovite nu-mi dădeau pace. Chipurile plămădite la lumina rampei de renumiți actori mă urmăreau. [...] Îngerul Supraviețuirii îmi dăruiește o scenă plină de soare și durere, care nicidecum nu vroia să îmbrace haina prozei.

O femeie tânără și plină de viață stă în pagul casei cu mâinile presurate cu făină, pesemne cocea pâine. Un tânăr bărbat, soțul ei, despică lemne, iar în poartă stă, în haină militară, feciorul femeii și prietenul aceluia care tăia lemne.

Ce se întâmplă, cum se cheamă toată povestea? Firește, Casa cea mare, căci despre o casă e vorba, cuibul, celula principală a societății. Pun mâna pe o foaie la casa de creație din Peredelkino și într-o lună de zile piesa e gata. Imi mai sună și azi în urechi replica finală: „Ce păcat că avem numai un singur soare și un singur cer deasupra noastră...!” [280, p. 52].

Totuși, a vorbi despre rolul lui Ion Druță în evoluția dramaturgiei naționale este dilematic, în condițiile în care chiar primele sale lucrări – *Casa mare* (1959) și *Doina* (1968) – au fost respinse de cenzură și interzise pentru publicare în republică, textele fiind traduse/scrise în rusă de către autor și publicate ulterior în reviste de specialitate cu o pondere mare în arealul sovietic de atunci: în revista *Družba narodov* (Prietenia popoarelor) a Uniunii Scriitorilor din URSS, revista *Novîi mir* (Lumea nouă). Criticul de teatru Natalia Krîmova, recenzând publicarea textului druțian, a emis primele opinii asupra dramei *Casa mare*, propunându-i regizorului Boris Lvov-Anohin de la Teatrul Mic din Moscova montarea acesteia. „Piesa te uimea prin naturalețea ei absolută și mă temeam să mă apropiu de ea. Lumea acestei piese era încântătoare, era aproape de basm și n-aveam dreptul să-l ofensez pe autor”, își amintea regizorul, subliniind prospețimea viziunii artistice, originalitatea și unghiul de interpretare a realității, noutatea conflictului dramatic și necesitatea căutărilor unor perspective deosebite de interpretare scenică [278, p. 80].

După apariția textului în revista Uniunii Scriitorilor, în anul 1960, spectacolul a avut premieră la Teatrul Armatei în 1961, despre care Natalia Krîmova scria că este „un spectacol poetic”, *Casa mare* fiind asemuită cu „o poezie concisă, limpede și profundă”, accentuând și un alt element de noutate ce se referă la ”opera aperta”, după Umberto Eco, „în care fiecare este liber să găsească ceea ce este apropiat sufletului său” [229].

Același critic de teatru publicase mai înainte, în anul 1960, în revista *Teatru* („Театр”), 1960, nr. 3, articolul intitulat *Criza regiei cotidiene*, în care punea problema dramaturgiei în spațiul exsovietic, în special a realizării scenice în acea perioadă. Evaluând noul teatru al lui Gheorghe Tovstonogov și Boris Efremov, tânărul critic N. Crîmova arată asupra uzării sau necorespunderii tradițiilor teatrului psihologic din spectacolele Teatrului Academic de Artă din Moscova (MXAT) în montările lui M. Kedrov și A. Karev, menționând faptul că veridicitatea s-a transformat, de fapt, într-o abstractizare: „Acolo unde cândva era viață acum este imitația ei mecanică, standardizată, lipsită de nuanțe și de detalii”, avertizând despre „prăpastia ce se adâncește între realitate și reprezentația teatrală despre realitate”. Criticul sublinia faptul că realismul necesită o corectare cu actualitatea, contemporaneitatea, cu strada, numind viziunea, concepția artistică teatrală de atunci „realism sedentar” [230].

Tocmai datorită psihologismului, lirismului, poeziei dragostei și a vieții din drama *Casa Mare* a lui Ion Druță aceasta a fost una dintre lucrările promovate de N. Crîmova și recomandate spre publicare în revista *Drujba narodov* și spre montare Teatrului Mic din Moscova. Noutatea estetică (subiect, tipul conflictului, personaje, probleme abordate, viziune lirică ș.a.) a acestui și a altor texte dramaturgice ale lui Ion Druță a fost observată, comentată și analizată ulterior de alți critici de teatru: N. Velehova, V. Maksimova, E. Sidorov ș.a.

Dar dilema rezidă în faptul că acest și celelalte texte dramaturgice ale lui Ion Druță nu au avut posibilitatea să influențeze dramaturgia națională, să aducă noutatea structurii, a tipului de conflict, a tipologiei personajelor, a elementelor protoscenice și a poeziei didascalilor în dezvoltarea dramaturgiei autohtone. Cu atât mai mult nici dezvoltarea artei teatrale în consonanță cu viziunea dramaturgică a autorului, or ea influențează, în mod evident, și arta regizorală, și cea scenografică, și cea actoricească. La Chișinău apăruseră lucrări dramatice de autori autohtoni și care au fost montate pe scenele teatrelor în anii 1960: Constantin Condrea: *Copiii și merele*, 1961, *A fost o simplă aventură*, 1966; Aureliu Busuioc: *Radu Ștefan, întâiul și ultimul*, 1968 – la Teatrul *Luceafărul*; Gheorghe Malarciuc: *Nu mai vreau să-mi faceți bine*, 1963; Teodosie Vidrașcu: *Două vieți și a treia*, 1963; Gheorghe Dimitriu: *Romanța*, 1964; Alexei Marintat: *Unde ești, Campanella?*, 1968 – la Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic „A.S. Pușkin”; Gheorghe Malarciuc: *Evadarea din rai*, 1964; Alexei Marinat: *Opriți planeta!*, 1966 – la Teatrul Dramatic din Bălți.

Totuși, acestea nu au acoperit nevoia de spectacol național, de gândire dramaturgică, uneori nici îmbinarea perspectivei general-umane cu cea națională în structura textului nu se manifesta.

Avem în vedere relația spiritual – material, valorificarea estetică a folclorului, a motivelor religioase, interferența artelor, structura didascalilor ș.a. – noutăți pe care le-a semnalat critica de teatru din alte spații culturale exsovietice, în aceeași perioadă, privind discursul dramaturgic al lui Ion Druță. Or, când s-a permis, în cele din urmă, montarea dramei *Casa mare* la Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic din Chișinău (premiera a avut loc 5 mai 1962, în regia lui Vladimir Gherlac, scenograf Alexandru Șubin), fuseseră montate deja 13 spectacole după această dramă la Moscova, Riga, Erevan, Kiev și în alte teatre.

Nici spectacolele pe baza textelor druțiene nu au fost analizate în complexitatea lor în paginile revistelor de cultură, mai ales că mult timp nici nu au fost puse în scenă în Moldova, fiind, practic, interzise, ci doar în alte teatre din fosta URSS sau din Franța, Slovacia, Polonia, Bulgaria, România, Germania, Bulgaria și din alte țări. După *Casa mare* din 1962 a urmat, peste zece ani, montarea dramei *Păsările tinereții noastre* la Teatrul *Luceașărul* din Chișinău (regia Sandri Ion Șcurea) și la Teatrul Academic Moldovenesc în regia lui Valeriu Cupcea. Criticul de teatru Gheorghe Cincilei constata la sfârșitul anului 1985 că din 305 montări ale textelor dramatice druțiene în diferite teatre din URSS și în Occident, doar 11 au fost puse în scenă de teatrele din Moldova. [275, p.331].

Criticul de teatru din Iași, Ștefan Oprea evidențiază specificul dramelor druțiene, prima lucrare fiind publicată în România în anul 1977, în revista *Tribuna* din Cluj – *Sfânta Sfintelor*, urmând și altele care au văzut lumina rampei în teatrele naționale din Iași, Craiova și Târgu-Mureș, iar la teatrul dramatic din Brăila în anii 1980. Critica din România a subliniat specificul textelor dramaturgice ale lui Ion Druță care sunt scrise „cu știința dozării efectelor dramatice și cu un remarcabil simț al replicii”, fiind „străbătute de un filon liric întretesut cu sensibilate în text, umorul popular, accentele satirice și tensiunile dramatice, care în *finalul de profundă substanță poetică subliniază alura baladescă a întregului și trimiteri simbolice spre miturile populare fundamentale*” (subl. n.) [145 p. 429].

Primele recenzii și articole în România despre teatrul lui Ion Druță au constituit și un *semnal* al memoriei culturale, același critic subliniind rolul bătrânilor ca tipologie a personajului și mai ales specificul lor național: „Bătrânii din nuvele și povestiri poartă cu ei înțelepciune și datini, limbă și cântece, sărbători și obiceiuri rămase neclintite în conștiință. Bătrânii aceștia, deloc idealizați, opun grabei și amneziilor de tot felul ce însoțesc noua civilizație un fel de *ritual al săvârșirii lucrului sfânt ce nu trebuie să piară*” (subl. n.) [145, p. 430].

Așadar, creația lui Ion Druță a însemnat o deschidere spre noi paradigme literar-dramatice în perioada anilor 1960-1980 nu atât în Moldova cât în spațiul exsovietic. În comparație cu dramaturgia de până la anii 1960, în discursul artistic al acestui autor se constată schimbări la nivelul spațio-temporalității acțiunii dramatice, la cel al tipologiei personajelor, al dialogismului ca mod de comunicare și de reprezentare ș.a.

Sufletul uman și sufletul unui neam în istorie, relația material – spiritual, viața și moartea constituie problemele principale abordate de Ion Druță, iar proza (cu care își începe „calea artistică”) continuă în dramaturgia sa prin îmbinarea elementelor de epic, liric, dramatic în structura textelor și în plămuierea personajelor. De multe ori, proza s-a transformat/a fost rescrisă în text dramaturgic: în unele cazuri, nu i se permitea publicarea lucrării și, respectiv, nu putea fi pusă în scenă, dar în general este vorba de modul de gândire artistică a personalității creatoare, de felul de a observa esențialul în tumultul vremii, de a fi în consens cu imperatiivele timpului la nivel estetic, filosofic, social.

### ***Teatrul lui Ion Druță în viziunea criticii din Moldova***

Despre dramaturgia autorului (cât s-a permis în anii 1960-1970) a scris mai întâi Mihai Cimpoi, pe atunci critic literar, care observa specificitatea viziunii și noutatea artistică a primului text dramaturgic al lui Ion Druță – *Casa mare*: „spațiu sacru în care sufletul păstrează o ordine etică și se raportează intim la lumea de afară”. Iar poetica autorului, „în aspirația ei spre durabil și concentrare, se alimentează subteran din reprezentările mitice populare, din substratul creștin autohton” [29, p.176], aspecte ce s-au afirmat în structura imaginarului artistic druțian atât în dramaturgie cât și în proză. Sunt evidențiate și schimbările spațio-temporale survenite prin discursul druțian, și motivele, temele, elementele intertextuale specifice imaginarului artistic al autorului, dar și eventuale/posibile valorificări critice, științifice ale discursului.

Faptul este ulterior consemnat, din altă perspectivă, și de cercetătorul A. Gavrilov care, referindu-se la viziunea artistică a lui I. Druță, observă, în context, că „sămănătorismul basarabean postbelic” [de fapt, neosemănătorismul] este mai aproape de gândirismul expresionist al lui L. Blaga, fiind, ca și acesta, aplecat spre însușirea unor forme stilistice noi de întrupare artistică a unui conținut autohton arhetipal, extras din matca „fenomenului original” al spiritualității românești străvechi, originală și mai arhaică decât civilizația agrară – stratul păstoresc al ființei noastre naționale”[68, p. 28]. Creația lui Ion Druță se înscrie în aceste caracteristici ale exegetului, în special prin ceea ce presupune „fenomenul original” și civilizația arhaică, ce se manifestă în existența omului între cele

două dimensiuni ale ființei românești: păstorul și plugarul. De cele mai dese ori, aceste dimensiuni arhetipale constituie sorgința conflictului dramatic în imaginarul artistic druțian: materie – spirit: personajele Tudor Mocanu (drama *Doina*), Pavel Rusu (*Păsările tinereții noastre*), Mihai Gruia (*Sfânta Sfintelor*), peste toate domnind miticul și arhetipalul Păstor din nuvela *Toiagul păstoriei*.

Ideile le regăsim în creația druțiană, dar și în modalitățile de abordare a discursului său din perspectiva mioriticului, a arhetipalului ș.a. în articolele semnate de V. Fedorencu și A.-M. Plămădeală în domeniul teatrului și al cinematografului sau de M. Cimpoi, T. Codreanu [34] A. Cosma [39] vizând proza autorului.

Spre sfârșitul anilor 1980, în Moldova au apărut totuși mai multe recenzii, articole privind teatrul sau dramaturgia lui Ion Druță. Leonid Cemortan, unul dintre primii cercetători ai teatrului din Basarabia din perioada interbelică și cea postbelică, a investigat creația druțiană prin recenzii la spectacole, în articole și studii. Alături de Haralambie Corbu, Mihai Cimpoi, Nicolae Bilețchi, Andrei Hropotinschi, care au abordat unele aspecte ale dramaturgiei druțiene, Leonid Cemortan a fost omul de cultură care a valorificat, în special, discursul teatral al lui Ion Druță încă de la primele montări ale textelor acestui autor [25; 26; 27], susținut ulterior de filologul Vasile Badiu [9].

În anul 1990, la Chișinău este editată prima carte ce insera articole despre creația lui Ion Druță, cu titlul *Aspecte ale creației lui Ion Druță*, alcătuitori fiind Haralambie Corbu și Mihail Dolgan, în care doar trei articole se referă și la dramaturgia autorului (semnate de Mihai Cimpoi, Eliza Botezatu și Vasile Badiu). Această ediție este urmată de un volum despre teatrul lui I. Druță, intitulat *Druțiana* (1990), ce includea secvențe de la Festivalul republican *Druță și teatrul contemporan* (articole ale criticilor de teatru și ale celor literari, opinii ale actorilor, regizorilor, unele evocări ș.a.). Festivalul s-a desfășurat în toamna anului 1988 la Chișinău, selecția materialelor pentru carte fiind realizată de C. Dragomir.

Se poate constata astăzi o lărgire a sferei de abordare a operei druțiene în Republica Moldova, din perspective diferite, în special a prozei sale, dar și a teatrului. Au apărut monografiile colective, ce includ studii, articole, recenzii privind opera lui Ion Druță, dar în care sunt prezente și capitole aparte despre dramaturgia și teatrul druțian: *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic*, în două volume, editate la Universitatea de Stat din Moldova (Chișinău, 2004), și volumul din seria *Academica*, intitulat *Fenomenul artistic Ion Druță* (Academia de Științe a Moldovei, 2008), ambele ediții realizate sub coordonarea academicianului și profesorului universitar Mihail Dolgan.

Monografia Stelianeii Grama *Dramaturgia autohtonă din anii 1960–1970 pe scena teatrelor din Moldova (2008)* prezintă un prim studiu în care este abordată, din punct de vedere istoric și estetic, evoluția nu doar a dramaturgiei din Moldova, ci și a realizării ei scenice. Cercetătoarea diversifică perspectivele de analiză și interpretare a fenomenului cultural-artistic, subliniind stringența abordării vieții culturale în plan estetic și extraestetic, intrinsec și extrinsec. Sunt analizate spectacolele după dramele lui Ion Druță, Dumitru Matcovshi, în care se relevă “noutatea regizorală a stilurilor” ce constă „în orientarea realist-psihologică și mito-poetică”, precum și „în depășirea vechii maniere de declamație din anii 60, prezentă mai ales în Teatrul Academic” [112, p.110]. Autoarea analizează spectacolele montate după dramaturgia lui Ion Druță, accentuând relația liric-dramatic, demonstrează filonul poetic al textelor și al realizărilor scenice, accentuând și rolul scenografiei în reliefarea baladescului, liricului, miticului [112, p. 98-102; 111, p.390-398].

La ora actuală, dramaturgia lui Ion Druță este analizată și interpretată din perspectiva teoretică, a relației literaritate, psihologism – teatralitate [ 90; 91; 97], a interferenței artelor și a mediilor [79; 189; 80; 83; 84; 75: 105], precum și a rolului textului religios în structura și în semnificațiile teatrale ale discursului artistic druțian [ 86; 97], fiind analizate și spectacolele puse în scenă de regizorul A. Cozub la Teatrul Național „M.Eminescu” [ 88; 97] .

O importanță deosebită în/pentru valorificarea textului dramaturgic și a discursului teatral o au cele trei volume ale regizorului și actorului Ion Ungureanu *Teatrul vieții mele... în trei acte și fără antract*, unele materiale fiind reeditate ulterior, cu texte traduse în limba română, îngrijire și coordonare V. Fedorenco [178; 179; 180]. Din aceste surse se evidențiază probleme ale procesului de creație din perspectiva regizorală și opinii subtile ale teatrologului și ale regizorului despre specificul creației druțiene, perspective de lectură ale textului dramaturgic de către regizor și alte aspecte importante pentru teatralitatea teatrului. Istoria creării spectacolelor după textele lui Ion Druță, atitudinea puterii față de dramaturg, deschiderile pe care le-a adus creația acestui autor în teatrul din anii 1960-1980 sunt conturate și pe alocuri dezbătute în aceste volume

## **2.4. Concluzii la capitolul 2**

1. Investigarea teatralității în discursul artistic al unei personalități creatoare – dramaturg și prozator – presupune abordarea problemei la nivel de text dramaturgic, spectacol teatral și text narativ. Prin urmare, specificitatea viziunii artistice a autorului, contextualitatea socială, culturală, estetică, teatrală constituie premise pentru analiza, interpretarea discursului său artistic. Creația lui Ion Druță



se desfășoară începând cu anii 1950 până în 2023, din aceste considerente evoluția științelor, schimbările de paradigmă pe parcursul acestor etape ale activității artistice impun diferite perspective de abordare a textelor, inclusiv a modurilor de manifestare a teatralității. Comunicarea prin dramaturgie, teatru și proză și rolul relației dintre literaritate și teatralitate în textul dramaturgic și în cel narativ presupun anumite metode de cercetare.

2. Interferența artelor și intertextualitatea, intermedialitatea au contribuit la crearea metodologiei investigării teatralității în imaginarul artistic al lui Ion Druță. În acest sens, din punct de vedere metodologic, textele sunt analizate în context sociocultural și estetic, prin specificarea elementelor de teatralitate în relația cu literaritatea în textul dramaturgic și în cel narativ sau cu psihologismul în textul narativ.

3. La analiza spectacolelor se pune accent pe specificitatea teatralității în viziunea regizorală, scenografică, actoricească, fapt ce implică utilizarea diverselor metode de analiză a discursului teatral. Totodată, analiza și interpretarea discursului artistic din perspectiva teatralității relevă rolul poeziei teoretice și al poeziei istorice, care sunt elementele ce sintetizează și, în același timp, specifică, particularizează procesul investigării științifice a problemei. Aceste aspecte ale cercetării contribuie la evidențierea stilului, viziunii artistice, formelor dramatice specifice dramaturgului, dar evidențiază și viziunile scenice ale regizorului. În acest sens, analiza, sinteza și metoda comparativă constituie tehnicile de tratare a temei.

4. Caracterizarea generală a creației lui Ion Druță, într-un capitol aparte, a presupus includerea operelor sale în contextul național și general, în sensul că operele sale au constituit reflecții largi ale schimbărilor de paradigmă în științele umaniste și cele sociale. punându-se accent pe prezentarea creației în context sociocultural, în care relevăm unele momente din parcursul artistic al autorului în afirmarea teatrului său în cazul publicării textelor, apariția recenziilor la spectacole, toate evidențind modurile diferite de afirmare și de recunoaștere a creației sale. Prin comparație, se poate constata că dramaturgia druceană și montarea spectacolelor după lucrările sale au fost mai puțin analizate sau puse în scenă în teatrele din Moldova.

### 3. FORME PROTOSCENICE ȘI PRE-TEATRALE ÎN IMAGINARUL ARTISTIC DRUȚIAN

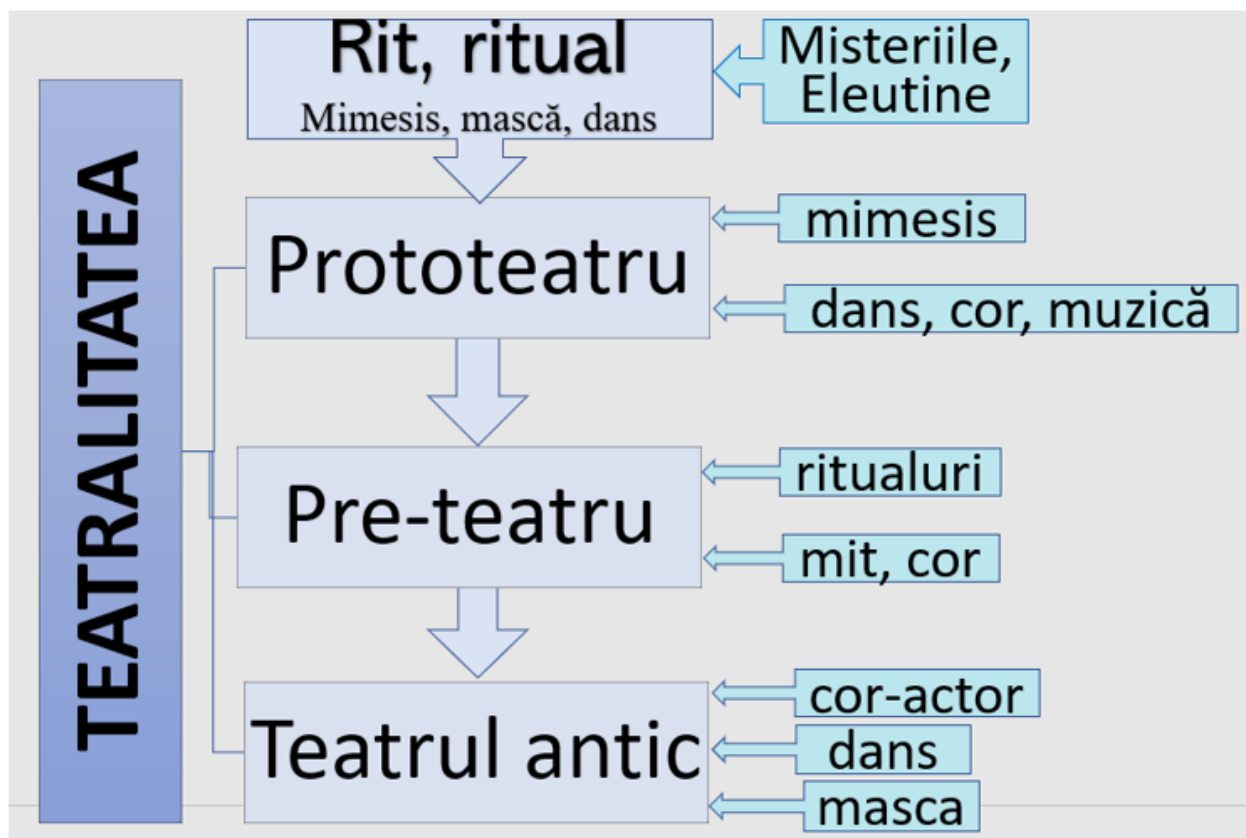
#### 3.1 Convenții dramatice și tehnici clasice ale dramei ca memorie a genului

Teoria dramei, inclusiv anumite tehnici clasice ale dramei, implică și presupune abordarea teatralității unui text dramaturgic sau al unui discurs teatral din perspectivă diacronică, în special dacă e vorba de un autor contemporan, întru reliefaarea relației istorie – contemporaneitate în structura acestui tip de text și în gândirea teatrală a dramaturgului. În acest context, semioticianul și etnologul francez A.J.Greimas, folosind drept criteriu binomul comunicare/noncomunicare în examinarea culturilor în diacronie, evidențiază trei tipuri de discurs cultural din această perspectivă: „arhaic”, „folcloric” și „modern”, „ilustrând triadic și simbolizând cronologic o *atitudine culturală*” [113, p. 94] prin exemplul dansului ritual, al dansului folcloric și al baletului. Or, teatrul ca text și discurs cultural este un exemplu elocvent în afirmarea acestei triade, formele protoscenice revenind în arta teatrală din cultul religios, când se afirma gândirea mitică ori simbolică a omului arhaic, reflectată în primele lui creații spirituale, în religie, ritual, magie, procesiuni ș.a.

Filosoful și criticul literar Mihail Bahtin sublinia această relație a sorginții unui gen artistic cu textul contemporan, când afirma, în studiul său *Probleme ale poeziei lui Dostoievski*, că scriitorul se adresează materialului strâns legat de un gen anume, în contemporaneitate memoria genului lucrează pe lângă intențiile autorului și creația de azi devine expresia experienței istorice a genului: „Paradoxal vorbind, se poate spune că nu memoria subiectivă a lui Dostoievski, ci memoria obiectivă a genului în care el lucra a păstrat particularitățile, specificul menipeei antice.” [215, p.71]. Creația lui Ion Druță este de asemenea un exemplu în ce privește memoria culturală, memoria colectivă, dar și memoria genului dramatic, în special a teatralității ca mod de comunicare.

Totodată, se știe că la nivel structural, în orice tip de literatură sunt utilizate anumite procedee specifice unui gen sau specie, recunoscute ca fiind general valabile. Cu toate acestea, la crearea dramei, „procedeele sunt mult mai numeroase, ele cer de la spectator/cititor mai multă imaginație, decât în orice alt gen de literatură” [193, p.123-124]. Astfel, în teoria teatrului, convenții dramatice din tragedia antică sunt considerate a fi corul, cortina, scena, care este văzută ca scenă a acțiunii reale sau a așezării geografice, cum era în amfiteatru. Actorii trebuie să fie priviți ca personaje reale, care enunță monologuri retorice lungi; replicile. Formele mai vechi însă, numite *forme*

*protoscenice/prototeatrale sunt formele arhaice ale cultului religios care au devenit ulterior elemente ale tragediei și comediei antice grecești.* [ Idem ]



**Figura 3.1. Originile teatralității**

Ele își au originea în epoca veche, în riturile și ritualurile pe care le realiza omul în anumite situații din viața lui. Jocul, dansul și muzica în cor ale oamenilor arhaici, implorațiile față de zei, apoi Misteriile Eleutine continuă caracterul teatral al procesiunilor neofiților– toate constituind *prototeatrul*. Urmează ceremoniile dedicate zeului Dionisos, cu organizarea fastuoasă a sărbătorilor mari și mici, primăvara și toamna, marcând moartea și învierea lui, dionisiile cu ceremonii, procesiunile, dar și sărbători cu dans, cânt-cor în piețele orașelor-stat, ceea ce constituie *pre-teatrul*. Un rol anume în dezvoltarea genului dramatic l-a avut *ditirambul*, cântat-povestit-dansat în timpul procesiunilor misteiilor dionisiace. Însemnând „de două ori născut”, dityrambos (epitet al lui Dionisos) ulterior capătă caracter dramatic, contribuind la nașterea tragediei.

A urmat *teatrul antic*, cu texte-fragmente din mituri sau din folclor, scrise de autori concreți și prezentate pe scenă, în prezența spectatorilor. Așa cum antichitatea este epoca „când tribul și clanul

se transformă în forma de stat, mitologia capătă caracter de folclor, gândirea prin imagini se transformă în gândire prin noțiuni”. Folclorul și religia grecilor antici au stat la baza artelor, în special a poeziei dramatice, a teatrului [ 259, p.11-12].

De la sărbătorirea zeului Dionisos, cu cântece, dansuri, procesiuni, glume, sărbătorind învierea zeului, elementele de spectacol ritual – prezența în scenă a unui loc sacru (altar, statuie a zeului, templu), sacrificarea, procesiunea cu făclii, profeția și invocația, mesagerul, cântecul corului, masca – s-au perpetuat în structura teatrului antic grec, devenind pe parcurs aspecte, elemente ale artei dramatice.

Ritualurile religioase antice, în care acrobați și dansatori reproduceau mișcările rotative (circulare) ale luminilor, iar cu ajutorul râsului ritual era învinsă frica de moarte, sunt calificate, de asemenea, de cercetătoarea Olga Freidenberg drept templu pre-bisericesc și bălci pre-teatral ca prototipuri ale teatrului și ale circuitului contemporan [259]. Astfel că formele arhaice ale cultului religios au devenit elemente ale tragediei și comediei antice grecești, formele protoscenice, atestate încă la Eschil, constituind elemente clasice ale tehnicii dramei.

În creațiile primilor autori tragici greci sunt incluse asemenea elemente de structură ce și-au pierdut importanța religioasă, iar ulterior, odată cu dezvoltarea lumii antice și cu evoluția dramei, rolul acestor forme protoscenice se diminuează ori ele se transformă, luând alte aspecte. Astfel a fost lipsa corului și a cântecelor ritualice, procesiunile religioase fiind înlocuite cu procesiuni de paradă; altarul, statuia nu mai sunt închinată doar zeilor Olimpului, ci și altor zeități.

Totuși, caracterul fundamental și universal al formelor protoscenice au condus ulterior la „teatralizarea teatrului”, în opinia regizorului A. Tairov și, de rând cu alte forme spectaculare similare, au constituit esența artei dramatice/teatrale în Evul Mediu european, forme bazate pe noi fundamente religioase. La William Shakespeare, cum se știe, sunt atestate în majoritatea tragediilor sale, iar în dramaturgia lui Aleksandr Pușkin acestea, de asemenea, sunt identificate, inclusiv sub forme noi, cum ar fi descrierea vieții sfinților, rugăciune-invocare ș.a. în tragedia *Boris Godunov*, iar altarul, rugăciunea, cântarea-bocet au un rol esențial și în teatralitatea dramei *Furtuna* de Alexandr Ostrovski.

Referindu-ne la spațiul carpato-danubian, cele mai vechi forme ale artei teatrale includ atât elemente de ritual și ceremonial, masca, costumul, făcliile, forme de magie, cât și descântece, manifestări dionisiace, ritualuri ale triburilor tracice, ulterior constatându-se că „mascarea magică în jocul călușarilor, travestițiile animaliere în jocul caprei, priveghiul cu măști din Munții Vrancei sunt

forme evaluate ale unor spectacole primitive cu origini străvechi din ținuturile carpato-dunărene” [1, p.40].

În acest context, evidențiem un alt aspect al problemei – *pre-teatrul*, o continuare a ceea ce Algirdas Greimas numea „atitudine culturală”, *pre-teatrul păstrând aspecte din ritualurile vechi și realizând o trecere treptată spre teatrul folcloric*. Se impune concretizarea că *pre-teatrul* (numit și „teatru arhaic”) include elemente teatralizate în ritualurile calendaristice și de familie, în rituri de trecere, jocuri populare, sărbători populare, în timp ce teatrul folcloric propriu-zis include reprezentații dramatice pe baza folclorului sau a textului dramatic folclorizat, ritul/simbolul/mitul constituind protoconcepțe ale gândirii folcloric. În toate aceste manifestații, elementul teatral, spectacular se realizează prin prezența actorului și a privitorului (în procesul ritualic), a spectatorului în teatrul antic, în *pre-teatru* și în teatrul popular.

Odată cu apariția creștinismului, caracterul sacru al acestor manifestări a dispărut, Mircea Eliade, în lucrarea *Sacrul și profanul*, explicând fenomenul în felul următor: „Vrând-nevrând, ei [creștinii] au sfârșit prin a creștina divinitățile și miturile păgâne care nu se lăsau extirpate. Un mare număr de zei sau eroi ucigători de balauri au devenit niște Sfinți Gheorghe; zeii furtunii s-au transformat în Sfântul Ilie; nenumărate zeițe ale fertilității au fost asimilate cu Fecioara Maria sau cu alte sfinte. S-ar putea spune că o parte din religia populară a Europei precreștine a supraviețuit, camuflată sau transformată, în sărbătorile calendarului și în cultul sfinților.”[53, p. 203]. E vorba și de un tip de sincretism religios, pe care Eliade l-a numit „creștinism cosmic”.

Cercetătorii teatrului subliniază rolul acestui aspect al suprapunerii sărbătorilor creștine unor evenimente calendaristice în dezvoltarea teatrului: „Drăgaică să zice cei ce joacă la sărbătoarea sfântului Ioan botezătorul, îmbrăcați iarăș în haine muieresti, cu săbiile în mână și cu steag [...], păpărudă se zice cel prefăcut în haine muieresti, și joacă înzovolit cu bozi, și când joacă aruncă apă în capul lui; care joc să joacă după Paști și putem zice că închipuiește ploaia primăvării pentru bucate.” [ 1, p .40 - 41].

Elementele protoscenice în canavaua discursului dramaturgic al contemporanului nostru Ion Druță se împletesc cu cele religioase/creștine și folclorice chiar în primul său text dramaturgic – *Casa mare* (corul, mesagerul, rugăciunea, ritualul ceruirii pragului, psalmii, perinița), ca și în proza sa. Forma structurală a textului evoluează și prin mijlocirea intermedialității, cu idei actuale vizând conceptul de memorie (memorie culturală, memoria locului, memoria formelor). Creația artistică a autorului se pretează astfel unor analize și interpretări din punct de vedere al memoriei ca loc de

păstrare (Jean și Aleida Assmann), memoria ca acțiune practică (Pierre Nora) sau memoria formelor culturale (Astrid Erll).

Din aceste perspective, constatăm că viziunea teatrală a lui Ion Druță este susținută de stilul narativ popular, caracterizat prin oralitate, în primul rând, de descrierea, respectiv valorificarea artistică a anumitor tradiții, obiceiuri, ritualuri, de tipologii ale personajelor ce reflectă caracterul popular, etnic, dar și de metamorfozarea corului sau a măștii ca memorie culturală a genului dramatic, conferindu-le diverse forme/ entități și semnificații atât în textul dramaturgic cât și în cel literar narativ. În imaginarul artistic druțian, elementul teatral vine și din teatrul popular, din viața cotidiană a omului, autorul realizând artistic ideea lumii ca teatru, dar și teatrul lumii interioare a individualității, căutarea sinelui și autodeterminarea sa identitară.

În funcție de evoluția istoriei, respectiv a ideilor și a formelor artistice, filosofice, psihologice etc., se schimbă sau se îmbogățește, se renovează structura, tehnicile artistice ale discursului său dramaturgic și narativ. De aici și noile paradigme ale textului sau/și ale interpretării acestuia. Vom evidenția unele forme protoscenice – ritualul, corul, rugăciunea, mesagerul, masca – în creația dramaturgică a autorului, cu unele trimiteri și la proza sa, având în vedere că, odată cu evoluția dramaturgiei, se transformă, se schimbă și convențiile dramatice. Regizorul Ion Ungureanu observa că textele dramaturgice ale lui Ion Druță „îmbină organic antichitatea, misterul medieval, teatrul schakespeareian și sunt, în același timp, adânc împlântate în teatrul nostru popular” [178, p.131]. În acest capitol evidențiem, în special, rolul riturilor, al antichității și al folclorului în „constituirea” teatralității în imaginarul artistic al autorului I. Druță.

### **3.2. Ritualul ca performare**

Ritul este înțeles ca „refacerea circumstanțelor care determină repetarea efectuării lor” și se caracterizează „prin proceduri a căror aplicare o prescrie cu scopul de a marca situația pe care însăși intervenția sa o definește în bună parte.” Ele sunt definite ca și „creații culturale special elaborate, presupunând articularea actelor, a vorbirii și a reprezentărilor unui număr mare de persoane, de-a lungul generațiilor”[46, p. 584].

Originea indo-europeană a cuvântului „rit” este „rta” cu semnificația de ordine a universului în sens de echilibru sacru – profan, lumea divinității și lumea umană. Riturile religioase sunt ceremonialuri ce se repetă prin tradiție, ce urmează și respectă anumite reguli, participanții, comunitatea valorificând anumite simboluri în desfășurarea „scenariilor”, la care ei participă. În

acest fel comunitatea își exprimă adorația față de zeitate, de instanța supremă. Etapele ritualului religios se impun a fi respectate cu minuțiozitate, iar locul desfășurării („templul, biserica, sinagoga, moscheea), cântecul, uneori și dansul, contribuie la crearea unei emoții colective și la un puternic sentiment de apartenență la un anumit grup – religios, social, la o națiune, răspunzând nevoii individului de afecțiune și de stabilire a unei conexiuni între lumea concretă și cea invizibilă, spirituală”[41]

În acest context amintim de perioada anilor 1950-1960 și de atitudinea față de aspectul religios al ritualurilor, când se afirma o nouă paradigmă de interpretare a textului artistic. Cunoscuta cercetătoare Susan Sontag susținea că demersul artistic nu neapărat trebuie interpretat, ci doar ar necesita explicarea, faptul cum apar semnificațiile lui, cum este construit discursul, accent pus pe viziunea structuralistă asupra textului și pe negarea hermeneuticii ca mod de cunoaștere și înțelegere a lumilor ficționale [253]. În ce privește ritul, ritualul, religiosul, elementul misterios în structura unui discurs artistic sau în interpretarea lui erau negate, în special la începutul secolului al XX-lea, afirmându-se că o trăsătură a modernismului este tocmai de-teologizarea artei.

Mircea Eliade a propus și a susținut modelul teoretic al hermeneuticii privind interpretarea unui text din perspectiva diverselor domenii, accentuând și rolul mitico-religios ce dezvăluie semnificații noi „și le evidențiază cu o asemenea vigoare încât, după asimilarea noii interpretări, conștiința nu mai rămâne aceeași”, ci „transformă în cele din urmă omul: ea depășește simpla instruire, ea este totodată o tehnică spirituală susceptibilă să modifice calitatea existenței înseși”[56, p. 102]. Aceste idei și atitudini față de receptarea textului se referă și la teatru, așa cum M. Eliade a scris și dramaturgie (*Ifigenia, 1241*, . El este convins că arta, la o anumită etapă, se poate regenera ca formă și idee prin implicațiile mitului, ale ritualului. Teatrul No, teatrul ritualic din Bali, asupra căruia a făcut cercetări Antonin Artaud, confirmă ideile expuse de M. Eliade și necesitatea prezenței riturilor în contemporaneitate.

Cercetătorii apreciază rolul riturilor, al miturilor, al corporalității ca element ritualic și teatral al exprimării actorului în spectacolele din prima jumătate a secolului al XX-lea ca avangardă teatrală. Numind teatrul un *RIT*, cunoscutul regizor și scriitor italian Pier Paolo Pasolini se referă la rit și relația lui cu teatrul artistic, deosebind arhetipul semiotic al teatrului și arhetipul ritualic al lui. De aceea astăzi ritul este înșeles și ca un context social, ca un „spectacol” pentru comunitatea respectivă și are o vază simbolică aparte pentru aceasta (comunitatea). Astăzi ritul este privit înțeles și ca spectacol ca „performanță” și ca memorie colectivă, și ca memorie culturală.

Recucerirea limbajelor primitive, în special oralitatea, limbajul corpului ca raporturi de comunicare în teatru, demonstrează necesitatea acestui tip de limbaj al originilor în discursul teatral, ca unitate dintre tradiție și primordial [ 21, p.15-18]. Antonin Artaud propune întoarcerea la origini în teatru pe care îl numește *teatru pur*, iar pe urmele lui Artaud, în Bali, pentru a cunoaște mai bine esența și suflul ritualurilor descrise de dramaturgul și regizorul francez, a fost și regizorul Andrei Șerban la începutul anilor 1970.

A găsit o lume plină de mister încă, respectarea tradițiilor, credința în reîncarnare, tendința locuitorilor de a conserva în forme vii tradițiile. „Nicăieri ca în Bali mitologia vie nu e mai direct exprimată. În imaginația lor, dansatorii balinezi amestecă emoții umane cu cele ale păsărilor sau animalelor, devin demoni sau spirite primitive, se mișcă alert sau ci încetinitorul, respectând legi care le-au fost transmise [...], simbolizează prin cântec sau gestică diverse mișcări ale soarelui și ale lunii, ale stelelor și planetelor” [171, p.142]. Regizorul român a utilizat asemenea cunoștințe și impresii pe viu despre ritual în spectacolele sale de rezonanță internațională (*Medeea, Electra, Troienele* ș.a.).

Din punct de vedere teoretic, aspectele principale ale interacțiunii teatrului cu ritualul au fost abordate de către antropologul Victor Turner. Monografia sa *Teatrul și ritualul* include o analiză a interacțiunii dintre estetica teatrală și cea rituală, autorul elaborând o teorie a funcționării simbolului și mitului în ritualuri. El privește ritualul ca o „consecutivitate stereotipică a acțiunilor ce cuprind gesturi, cuvinte și obiecte, ce se interpretează pe un loc special pregătit, care sunt menite să influențeze forțele sau ființele supranaturale în interesul interpreților”[ 256, p.35].

Întru argumentarea ideilor sale privind antropologia culturală și teatrul. V. Turner apelează la creația contemporanului său polonez – regizorul Jerzy Grotowski, comparând teatrul acestuia cu structurile ritualice. Când ritualul pierde contactul direct cu viața, el devine reprezentație teatral-spectaculară, iar autorul antropologiei teatrale J. Grotowski specifică faptul că ritualul decăzut/degenerat este spectacol. Ideile antropologiei structurale ale lui C. Lévi-Strauss privind teatrul ca apropiere, unire dintre senzual și rațional sunt recunoscute, comune cu cele ale lui J. Grotowski care accentuează în lucrările sale fenomenul pierderii unității dintre cele două trăsături specifice teatrului.

În ce privește similitudinile dintre conceptele lui M. Eliade și J. Grotowski despre rolul ritualului în teatru menționăm și semnificațiile cultului morților în apariția dramei. Relația dintre individ și comunitate, dintre lumea celor vii și a celor morți, dintre profan și sacru exprimă ritualul *Moșii*. Astfel, viziunea asupra esenței ritualice a teatrului contemporan este exprimată de regizorul



polonez în spectacolul său *Dziady* (Moșii) după A. Mickiewicz, realizat în anul 1977. Un ritual asemănător, specific culturii românești, numit *Moșii*, este utilizat cu varii semnificații și funcții artistice de către regizorul Silviu Purcărete în tragedia *Phaedra*, montată la teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova (premierea – la Viena, la Wiener Fesrwochen, la 8 iunie 1993 și la Craiova, 2 iulie 1993), o adaptare a textului după *Hippolyt* de Euripide și *Phaedra* de Seneca.

Realizând o versiune transculturală, regizorul conservă nucleul antic, greco-roman, dar îi adaugă și câteva elemente din cultura populară românească. Aici Moșii au rol de cor, în spectacol existând și corul femeilor, al Doicelor, ambele coruri fiind voci ale protagoniștilor sau ale cetății [75, p. 20-21]. Format din nouăsprezece persoane, moșnegi îmbrăcați în paltoane negre, cu pălării înfundate sumbru pe cap, până la sprâncene, cu bastoane imense, mai înalte decât propriile staturi, și asemănătoare cârjei puterilor supreme, cu mânere din metal (scenografia aparține Ștefaniei Genean), acest grup este prezent permanent pe scenă, exprimând ironie, un personaj colectiv „monstruos-stângaci-iscoditor, străbate scena, în formație compactă sau răsfirat, supraveghează acțiunea. Ritmul spectacolului este creat și de pașii greoi ai acestui Cor, de oftaturile lui sau de comentariile morale pe ton patetic, dar și cinic, adesea șuierate în mod muștrător” [183, p. 39-40]. În discursul teatral al lui S. Purcărete se îmbină două elemente prototeatrale de diferite origini într-un singur personaj – corul și Moșii.

Lucrările teoretice de antropologie culturală și teatrală au constituit premisele pentru regândirea teoriei teatrale din a doua jumătate a secolului XX, în care ritualul are un rol esențial. De la ritual, joc, la carnaval, pre-teatru – s-ar constitui protostructura spectacolului/teatrului. Deosebirea constă în faptul că există împărțirea în actor și spectator, cu un spațiu-timp deosebit de cel al ritualului, carnavalului. În ritual era *noi*, în teatru apare *eu-actorul*, spațiu-timp al actorului și spațiu-timp al spectatorului.

În creația lui Ion Druță atestăm o viziune artistică a trecerii de la ritual la spectacol în textul dramaturgic *Căderea Romei*. Acest discurs artistic, numit de autor „poem istoric”, relevă foarte bine întâlnirea timpurilor, a epocilor, a conceptelor ideologice, toate unite prin ideea persistenței sufletului curat al omului. Se întâlnește așadar *ritualul* sărbătorii Lupercaliilor din lumea zeilor Romei Antice cu apariția primilor „lăstari” de credință creștină, respectiv de ceremonii și forme ale unei asemenea ideologii, dar și cu timpul scrierii lucrării, sfârșitul secolului al XX-lea – anul 1995, și cu timpul actual, al secolului XXI – al receptării și interpretării textului. Această și alte lucrări ale autorului sunt abordate în proiectul științific în lumina unor paradigme contemporane, astfel încât intermedialitatea

și formele ei, tipurile de memorie și posibilitatea implicării lor în re-citirea acestor texte au constituit elemente ale metodologiei de cercetare și de interpretare a imaginarului artistic druțian.

În *Căderea Romei*, publicată în 1995, timpul istoric este anunțat a fi „Februarie. Anul 65 după Nașterea Mântuitorului”, iar la *dramatis personae* sunt numite personajele Jupiter, „divinitate supremă, părintele zeilor și al oamenilor”; fauni și pani, cu explicația „personaje mitologice, menite să semene o frică totală, denumită *panică*”, apoi zei și zeițe, lictori ș.a. Acțiune descrisă în didascaliișe incipiente prezintă mai întâi spațiul și timpul într-o atmosferă dintre întuneric și lumină. Dintre ce a fost și ce va fi: „Un atrium, curtea interioară a unei curți bogate din bechea Romă. Împreună cu zorii, treptat și lent, rîsare din pâcla nopții un șirag de zei și zeișe, constituind un ansamblu armonios de-a lungul atriumului. (...) Încheie această incintă sacră, oarecum dominând-o, magnifica figură a lui Jupiter, în fața căruia pâlpaie flacăra eternă”.

Descrierea ritualului Lupercaliilor prin imagini auditive, dinamice creează scene pline de spectaculozitate, receptorul/cititor/spectator intrând și „trăind” astfel spectacolul ritualic din lumea Romei antice, cu credința în zei, cu respectarea riturilor.

Autorul apelează aici la mitologia greacă și la cea romană, descriind procesiunea ritualică a sărbătorii, după săvârșirea sacrificării celor doi țapi în cinstea zeului turmelor Lupercus, la romani (15 februarie), ulterior această ceremonie a fost transformată în cultul lui Pan, zeu pastoral (apoi și al vânătorilor și crescătorilor de albine) în mitologia greacă. Acesta din urmă, „făcând parte din cortegiul obișnuit al zeului Dionisos, era socotit un zeu afemeiat, locuind cu predilecție în păduri”, despre el se credea că „inoculează uneori, în oameni și animale, o frică molipsitoare și nedeslușită, întrucâtva patologică, pe care azi o numim *panică*. După sacrificarea țapilor în procesul Lupercaliilor, „preoții luperci alergau prin oraș ca să lovească simbolic pe trecători cu niște curele speciale, confecționate din pieile țapilor jertfiți, gesturile lor fiind consacrate, în superstiția romană, drept aducătoare de belșug în recolte, în nașteri [...]”[129, p.328].

Un asemenea început al acțiunii este transfigurată artistic de Ion Druță în *Căderea Romei*, unde asistăm la spectacolul mascaților, mai bine zis, la dezlănțuirea participanților în cadrul procesiunii ritualice a Lupercaliilor, inoculând receptorului un fel de teamă îmbinată cu uimire, bucurie. Totodată, dialogul personajelor Fabulin și Stegarul are funcția de explicație a sărbătorii respective, autorul apelând la simbolismul lupului ca totem – lupoica care i-a salvat pe Romulus și Remus, dar se creează și asocieri cu lupul ca simbol provenit din substratul magic geto-dacic, simbol de organizare a cetelor de războinici și animalul totemic al dacilor (M. Eliade. *Dacii și lupii*, capitolul 1 din studiul *De la*

*Zalmoxis la Gengis-Han*”, București, 1995, p. 12-29). El are și rol de protector, rol apotropaic, dar și psihopomp – „călăuză a sufletului mortului până în lumea de dincolo, așa cum reiese din textele bocetelor, constituire într-un adevărat ghid al „dalbului pribeag”) [59, p.96], semnificând și libertatea, independența, curajul, inteligența. În ultimele ipostaze lupul ca simbol este atestat în drama *Plecarea lui Tolstoi/Întoarcerea țărânei în pământ* de Ion Druță.

Descrierea spațiului desfășurării acțiunii dramatice – „un atrium, curtea interioară a unei case bogate din vechea Romă”, plină de tihnă și pace, este în contrast cu descrierea alaiului de mascați care au pus stăpânire pe Roma: „Urlete infernale cutremură orașul de pe cele șapte coline. Rag cirezi de vite, nechează hergheliile, behăie turmele, latră șacalii, urlă lupii. Toate aceste strășnicii clocotesc, ațâțându-se, înăbușindu-se, provocându-se una pe alta din răspuțeri. [...] Între timp, nebuna sărbătoare ajunge în pragul casei. Turmele și hergheliile, lupii și șacalii se învâlmășesc lângă covoarele portalului. Covoarele sunt smulse și în curtea interioară apar trei Fauni, îmbrăcați în piei de țapi, cu măștile respective, pocnind din bice și urlând care cât poate [...]”

Elementul descriptiv din didascalii, transfigurat artistic prin imagini vizuale, auditive, dinamice, are funcție de creare a atmosferei din acțiune și chiar de acțiune propriu-zisă. Astfel se manifestă un specific al cronotopului teatral: spațiul conduce timpul în diegeză. Imaginile creează acțiunea unui teatru în teatru, aspect convențional devenit element al teatralității. Autorul construiește scene cu largi semnificații cognitive, dar și istorice, demonstrând astfel tranziția de la lumea veche la cea premodernă, de la rituri, ceremonii ritualice la pre-teatrul gladiatorilor sau la teatrul lumii noi care trecea, prin jertfe, de la o ideologie, religie la alta: de la ritualul antic la cel creștin.

În epopeea creștină, cum numește autorul textul dramaturgic *Apostolul Pavel*, este prezentat un ritual la coacerea pâinii. Acțiunea dramatică are loc în perioada afirmării creștinismului ca ideologie, când Apostolii și didascalii promovau noua religie. Protagonistul epopeii creștine este Apostolul Neamurilor care încearcă să-i adune pe toți în jurul mesei: Dacul, Elinul, explicându-le esența noii religii. În intenția de a-i face să se cunoască între ei ca frați, nu ca individualități și identități etnice, care pun accent pe deosebiri, nu pe asemănări dintre oameni și culturi, Apostolul Pavel mai întâi îi propune Femeii să coacă pâine. La refuzul ei că nu știe cum se face aceasta, Apostolul, zis Roșcovanul, îi amintește acest ritual, propunându-i în fapt o întoarcere spre sine, la origini: „Și acum apropie-te de foc, pune mânuțele pe aluat. Adu-ți aminte de maică-ta, îngână cântecele de dor pe care le cântă femeile când pun pâinea la cuptor, fiind cu dorul la neamurile stinse de demult; caută prin amintiri duiosia, gingășia tuturor mamelor și, tot muncind, împreună cu facerea pâinii, care este și

trupul Domnului, sufletul și se va dezmoști, vei ieși din groapa asta de gunoaie. Și glasul, nu cel de acum, ci cel curat și divin cu care te-a înzestrat Domnul, va învia, își va desface aripile și marea minune a vieții tale, da-va Domnul, se va săvârși”.

În aceste două texte dramaturgice druțiene, receptorul asistă la nașterea unei noi credințe, la esența și semnificațiile umane ale *rugăciunii* – o altă formă protoscenică în teatrul contemporan, asupra căreia vom insista în următorul paragraf.

Dar evoluția riturilor spre ritual, ceremonial, tradiție se manifestă în imaginarul artistic druțian și la nivel de elemente ale ceremoniei nunții tradiționale – spre pre-teatru. Ritualul *Ietrării miresei* din drama *Păsările tinereții noastre*, descris poetic, empatic într-o întreaga scenă din didascalii se referă la riturile liminalității, după Arnold van Gennep [70] și ulterior, Victor Turner.

Este de fapt o evoluție a ritualului prototeatral, arhaic, scena din textul druțian fiind transfigurată artistic prin simbol și metaforă, prin lirism ce transmite durerea, nostalgia miresei ce-și ia zborul din casa părintească. *Iertarea* sau *Iertăciunea miresei* constituie un aspect al ritualului nupțial, el făcând parte dintr-un ceremonial mai amplu: *Îmbrăcarea miresei*, *Iertăciunea* și *Legătoarea* (celor doi tineri însurați). Toate aceste etape, cercetătoarea S. Badrajan le numește *Cântecul miresei*, în cadrul spectacolului nupțial, având un caracter lirico-dramatic. În textul dramaturgic al lui Ion Druță și în spectacolele montate pe diferite scene sunt realizate primele două etape ale ritualului. În textul dramaturgic sunt descrise poetic, nostalgic acțiunile, dar mai ales stările protagoniștilor acestui teatru în teatru: mireasa și mama, rudele, fetele prietene ale miresei).

*Cântecul ceremonial al miresei*, prin semnificațiile arhaice, se proiectează la ideile moarte--transformare –înviere, codificate în ritualurile străvechi *Lăzărelul*, *Caloianul*, *Dăgaica* [ 10, p. 30], așa cum căsătoria și moartea sunt înțelese ca „ stadii premergătoare obligatorii în același timp al unui nou început, ale unui nou ciclu vital” [Idem].

Prin descrierea obiceiului nupțial *Iertarea miresei* și prin atitudinile personajelor, autorul surprinde în didascalii atitudini diferite față de tradiție: Artina și Andron, în pragul casei, „*Țin împreună o pernă mare și albă*, iar în fața lor, oarecum *stingerită de ritualul acestor datini*, Dochița. Apoi se hotărăște. Se lasă în genunchi, își lipește obrazul de pernă, de parcă ar fi vrut să mai fie o clipă copil în această casă, la acești părinți”. Comparația explică, de fapt, sensul prim al acestui ritual, care sens este explicat, expus prin imagini muzicale și psihologice, prin reflecții estetice ale auctorului

Macrodidascalia din text reprezintă o scenă aparte, constituindu-se ca element al teatralității numit teatru în teatru: „Cele patru coarde subțiri se înfiorau pentru soarta unei fete tinere și frumoase,

ce își lega azi viața de un băiat de nimica. Așa a fost și așa va fi pe acest pământ blestemat, unde frumosul nu-și poate găsi cinstea și locul, unde fetele sunt măritate la întâmplare, iar mai pe urmă nunii și vorniceii tocmesc cântece de jale despre trista lor soartă. Apoi mai zicea vioara că viața e nemuritoare, și omul este nemuritor, fiind miezul, forma cea mai plină a acestei vieți. Și deci, cu ochii în lacrimi, cu inima frântă de durere, să ridicăm paharele și să le zicem tinerilor: o mie de ani înainte și numai pace, numai dragoste și râset de copii în casa voastră...”.

Descrierea implică stări psihologice, exprimarea modului de percepție a muzicii, reflecții asupra vieții și rostului omului în această lume, atitudini față de relația tradiție – modernitate, toate transmise direct de auctor și, în același timp, înțelese ca stări ale personajului. Descrierea de tip ekphrastic se amplifică, „se adâncește” în miezul/esența cântecului/cântecelor, exprimând astfel impresii ale celor doi – autorul și personajul său, care parcă se contopesc – o trăsătură esențială a stilului discursiv al acestui autor.

În spectacolele montate la teatrele din Chișinău (Teatrul Dramatic Moldovenesc, teatrul *Luceafărul*) și Moscova (Teatrul Academic Mic din Moscova) se manifestă mai amplu această scenă-ritual, ce explică și susține într-un fel ideea ritual-spectaculară a lui Jerzy Grotowski privind regizorul care, „de la intenția de reconstruire a ritului, vine spre unirea în partitura spectacolului a două niveluri de receptare a subiectivului și obiectivului, care poate fi/ posibil în conștiința actorului, regizorului și spectatorului, pentru că *cel care urmărește ritualul rămâne individualitate, dar poartă în sine trăsături ale experienței colective*” (subl.n. - A.Gh.) [65].

Se impune aici evidențierea rolului Valentinei Izbeșciuc – Ruța, în spectacolul de la teatrul *Luceafărul*. Prin jocul ei actoricesc, în tăcerile sau murmurul unor rugăciuni abia deslușite, spuse pentru ea, sau prin modul de rostire a replicilor, cântat, dar și sentențios, ea amintea de personajele tragediei antice, mai ales prin vocea „oarecum cântată de oracol în exercițiul profeției”(V. Tăzlăuanu), ca, de altfel, și în rolul Phaedrei, interpretat în tragedia Hipollit după Euripide, în montarea aceluiași regizor – Sandri Ion Șcurea, Astfel că elemente ale ritualurilor, ale miturilor se manifestă și în modul de gândire și de trăire a acțiunii dramatice de către actor, o temă ce impune abordări ulterioare.

Urme sau reminiscențe ale trăirii ritualului și al timpului mistic al lui se manifestă în structura și în atmosfera nuvelei druțiene *Toiagul păstoriei*, lucrare numită în prima variantă, din 1984, *Singurătatea Păstorului* și în ultima variantă, din anul 2014, Ion Druță a revenit la acest titlu în volumul VII *Opere* [ 279, p. 477- 491]. Relația dintre sacru și profan, dintre spiritual și material este transfigurată artistic prin reliefașul lumii ritualice din illo tempore în modul de comportament al

protagonistului: prin tăcere, prin însingurare, prin mod de comunicare cu altă lume – strigăte în adâncul pădurii, departe de oameni.

Aici titlurile semnifică și lumea arhaică a neamului, și lumea biblică, și cuvintele biblice „Bate-voi păstorul și se vor împrăștia oile”, și actualitatea vieții. Dar mai ales, ca aspect ritualic este însingurarea în natură, în pădure și prezentarea personajului ca fiind venit din altă lume, din alte vremuri, ca prezență, ca esență a unui mister ce vine peste timpuri, peste milenii. În acest sens, trimterile la Misteriile Eleutine, la ritualuri, la intrarea în spațiul sacru, la revelație constituie un moment esențial în înțelegerea textului druțian [170, p.188-194]. „Avea el ceva în eterna paternitate fără de care nici lumea nu putea fi concepută, nici viața nu putea fi trăită din plin. Vine o vreme când toți vor să fie copii, toți vor să se joace, dar grijile celea mari și grele...”, ne preîntâmpină naratorul.

„Era trist, tăcut de cele văzute, trist de cele ce urma să le vadă, iar când totuși scotea o vorbă, glasul îi era sonor, senin, cu unduiri de glume adunate de prin cântece vechi”. Îmbinarea elementului mitic-arhetipal cu cel biblic și cu specificul etnic la nivel de folclor muzical constituie specificitatea viziunii artistice a lui Druță în realizarea acestui personaj-simbol, prezentat între ritual, arhetipal, expresii culturale tradiționale și atitudinea față de profan: „În acele amurguri nesfârșite de vară, când se face și iar se face și nu se mai face odată sară, *cântarea și fumul* [subl.n.-A.Gh.] din vârful dealului se lăsau moale peste sat ca un semn de binefacere, de blagoslovire”. Viziunea intermedială a autorului se manifestă prin personificarea fluierului, a melodiei, prin descrierile de natuă ca parte a stării omului, dar și ca esență a cântecului: „[...] când umbrele amurgului, urcând domol coama dealului, ajungeau până la picioarele lui, îl găseau șezând în pirostria, lângă cele trei pietroaie calde, cu fluierul la gură și, ca să-i mai treacă de urât [...], depăna colo câte-o zdreanță de cântec”.

Nu în zadar nuvela a fost montată ca film televizat ori spectacol, dar esența ritualică, nu cea contemporană de etnic și general uman, nu a fost sesizată totuși de autorii filmului. De fapt, regizorul Veniamin Apostol, care a participat la montarea filmului-spectacol, recunoștea la 1988, după ce a lucrat asupra spectacolului *Mârtoaga cu clopoței* la Teatrul Republican Dramatic Rus „A.Cehov”, că este dificil să montezi textele druțiene, pentru că „la fiecare pas te pasc enigmele, obstacolele indescifrabile” [2, p. 204-205]. Era și este necesar a pătrunde în lumea simbolurilor druțiene, în accepția noastră, iar în acest caz este vorba de lumea misteriiilor ca parte componentă a riturilor și a arhetipalului, a semnificațiilor simbolului ș.a.

Or, misteriiile ca elemente protoscenice, folclorul ca pre-teatru și simbolurile creștine se întâlnesc în structura acestui text druțian într-un reliefare a relației sacru- profan, devenită problemă stringentă în

perioada anilor 1980-1990 – pierderea identității și a memoriei culturale. Discursul artistic al autorului propune sau revendică astfel o viziune amplă, cultural-antropologică în receptarea lui.

Pentru comparație și reflecție asupra semnificațiilor sau și a tipologiei personajului expunem opinia regizorului Ion Ungureanu care a văzut în Singurătatea Păstorului și a misiunii lui pe pământ, pentru oameni, o paralelă cu un alt personaj druțian, contemporan cu noi, învățătorul Horia Holban. În subcapitolul 3.5 l-am prezentat pe Horia ca mesagerul din teatrul antic. Teatrologul Leonid Cemortan l-a văzut ca pe un didascal – cel care propăvăduiește credința și binele printre oameni, iar regizorul Ungureanu îl vede chiar un păstor spiritual. Toate aceste perspective asupra personajului demonstrează de fapt multiplele semnificații ale imaginilor artistice create de Ion Druță și ale poeticii limbajului său dramaturgic. În același timp, aceste opinii, viziuni asupra operei druțiene creează noi posibilități pentru regizori și scenografi de a actualiza valorile textului, respectiv ale personajului..

### **3.3. Masca – identitate și identificare**

O formă protoscenică ce implică și semnificații psihologice este *masca*. În procesiunile vesele ale sărbătorilor dionisiace, zeul vinului, al plăcerilor era sărbătorit de grecii antici și prin înscenări din viața acestuia, ce relatau despre lupta cu dușmanii, despre moartea și învierea lui. Sosirea lui Dionis pe corabie era susținută de suita sa, reprezentată de oameni cu măști pe față, îmbrăcați în piei de țap. Mai târziu, romanii au numit această corabie a lui Dionis *carrus navalis* (carul naval, carul de pe mare). Astfel, ritualurile dionisiace au condiționat apariția în lumea teatrului a măștii, iar carnavalul de mai târziu păstrează spiritul acelor sărbători vesele, cu muzică, dans și, principalul, cu mascați. Participanții la carnaval, acoperiți de mască, puteau să-și schimbe soarta, realizând trecerea dintr-o stare în alta. Or, anume în cultul lui Dionis are loc transformarea ritualului în acțiune teatrală propriu-zisă. Iar unele părți ale ritualului dionisiac – sacrificarea (ofranda) și căsătoria sacră a forțelor divine, ce semnifică învierea, s-au transformat în tragedie și comedie, condiționând astfel și natura duală a măștii teatrale.

La etapa contemporană sunt cunoscute anumite concepte cultural-estetice, numite topoi, constante culturale, înțelese ca locuri comune în cultura universală, după Ernst Robert Curtius [42], care atestă termenii *lumea ca teatru*, *lumea ca spectacol*, *carnavalul vieții* ș.a., aspecte asupra cărora vom reveni în capitolul patru, în care este abordată teatralitatea prozei druțiene.

Referindu-ne la mască în calitate de formă protoscenică, amintim de măștile cu diferite semnificații cromatice în riturile arhaice, când oamenii cereau ajutor de la zeitățile lor sau îi omagiau,

cu dans, cântec, prin anumite figuri etc. Astăzi este cunoscut faptul că motivul și simbolul măștii comportă mai multe semnificații culturale, psihologice, artistice ș.a., noțiunea incluzând, în primul rând, sensurile de relație a persoanei cu altul și cu sine, identificarea și autoidentificarea ei, dar și funcția de a masca și de a demasca, cum observa antropologul francez Claude Lévi-Strauss în lucrarea sa *La voie des masques* (1975). Variatele forme și funcții ale măștii relevă esența ei – relația omului, a eului cu celălalt, cu lumea. Alături de mască, mai există și alte tipuri de identificare: dublul (sau dedublarea, alter ego) și oglinda, care se pretează la interpretări psihologice, psihanalitice ale discursului artistic, în special ale personajului.

Dacă ne referim la teatralitatea vieții, prin care se înțelege construirea vieții după modelele teatrale, o prezență activă în viața de fiecare zi a unui început ludic și artistic, a spectaculozității, atunci principiul esențial al teatralizării vieții se rezumă la faptul că să nu fii tu însuși, ci să creezi o mască, „să devii un altul”, cum menționa N. Evreinov. Totodată, el evidențiază necesitatea omului de a crea o altă viață prin intermediul măștii, fie ea frumoasă sau urâtă. „Masca este fermecătoare chiar și atunci când este inestetică și nu e bine făcută/ creată, pentru că în ea, în pofida imobilității ei, de acum este acțiune” (subl. n. – A. Gh.) – eul răsând de plictiseala lumii, adică reprezentatie, teatru [221, p.44].

Astfel, considerăm că personajele unei opere artistice pot fi caracterizate conform teatralității vieții și a teatralității ca principiu estetic, ca poetică a imaginarului artistic al unui autor. În acest sens, se impune analizei semnificațiile și funcțiile personajelor sau viziunea artistică a autorului (dramaturg, regizor, prozator) prin intermediul acestei forme prototeatrale – masca. Este vorba de masca individualității creatoare, care se exprimă prin mijlocirea personajelor sau a modului de structurare a textului, sau despre personajul care își pierde identitatea cu bună-știință, se dedublează sau își caută identitatea, aruncând masca socială.

Regizorul și teoreticianul Gordon Craig, în articolele publicate în revista editată de el la Florența *The Mask (Masca)*, sublinia la începutul secolului XX că „nu ar trebui reînviată masca vechilor greci – mai degrabă ar trebui creată masca lumii întregi” și că ea, masca, „trebuie să revină pe scenă numai și numai ca să repună în drepturi expresia – expresia vizibilă a gândului – și trebuie să fie creație originală, nu copie” [40, p. 414]. La etapa contemporană, masca presupune în acțiunea dramatică îmbinarea unor mijloace aparte de caracterizare a personajului – metafore, specificul vorbirii, rolul ei în reprezentarea teatrală fiind unul complex. Amintim aici de diversificarea măștii în teatru: personajul-fanțoșă cum e clovnul la S. Beckett, masca carnavalescă la J. Genet, marioneta la E. Ionescu ș.a..



În discursul artistic, masca (în latină „persona” însemna *mască de teatru*) devine motiv artistic. Ca mod de caracterizare sau autocaracterizare, masca nu reprezintă personalitatea autentică a individului, fiind, în general, o proiecție a ceea ce acesta ar dori să fie, dar nu este în realitate, dacă vorbim și la nivel psihanalitic. Dar masca presupune și dedublarea eului, un joc al omului cu bună știință, așa cum este atestat în imaginarul artistic al lui Ion Druță: variate forme, chipuri ale măștii nu ca obiect, ci ca parte, caracter al omului.

Un exemplu elocvent este personajul badea Cireș din nuvela *Bătrânețe, haine grele* (în ultima ediție a autorului lucrarea este intitulată *Badea Cireș*), prezentat în trei ipostaze, trei măști, prin stările lui de spirit autentice, fiecare cu masca ei: badea Cireș-*glumețul*, badea Cireș-*vierul*, badea Cireș-*cap de familie*. 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 atunci când se simte tânăr la vederea tinerei vecine.

Teatralizarea vieții esre realizată de autor în mod original prin metonimie și prin joc ca aspect spectacular: „[...] sub pălăria vișinie cu borurile largi trăiesc cel puțin trei Cireși [...]. Unul dintre cele trei chipuri era Cireș-glumețul. Și când îl vedeai oprit la răscruce, cu ochiul mijit, mai potrivind o dată gluma prinsă adineaure, se adunau măhale în jurul lui și pornea un hohot, de surziseră într-o vreme toate vrăbiile din sat, și de atunci nu se mai arată niciuna când ies dimineața gospodinele să le hrănească [...].

Al doilea om ce locuiește sub pălăria vișinie e badea Cireș-vierul. De abia ajuns în vie, își suflecă mânecile, împinge pălăria vișinie pe ceafă și plânge cu lacrimi de o șchioapă hârlețul ce-a nimerit în mâinile lui. În sfârșit, al treilea om ce locuiește sub pălăria vișinie e badea Cireș-gospodarul. Cum pășește pragul casei, devine vajnic, de parcă numai ce a semnat un Decret Prezidențial. Dacă totuși e nevoit să scoată o vorbă, o spune rar și încet, de pară n-ar sta el de vorbă cu baba lui, ci o epocă i-ar vorbi unei clipe”.

În lumea artistică a lui Druță mai întâlnim masca ghidușului, masca bufonului, masca eului. Aici, în cazul personajului badea Cireș, e și masca ghidușului, și, în finalul lucrării, masca eului. Or, conștientizarea faptului că „timpul trece și ne trecem, cum trec toatele pe rând” îl face totodată pe personaj să nu recunoască acest adevăr – că îmbătrânește, masca fiindu-i glumele cu tânăra vecină. Ceea ce caracterizează personajul și semnificațiile măștilor lui este aspectul spectaculozității.

Amintim aici de semnificațiile și specificul rostirii cuvântului în creația scriitorului, dramaturgului N. Gogol, al cărui „cuvânt sună minunat de pe scenă”, încât cercetătorii susțin că opera

acestui autor e mai bine să fie citită cu voce, așa cum cuvintele „după natura lor sunt audiovizuale. Iar Gogol avea un auz sensibil, acut la vorbirea orală, uneori el citea pe diferite voci replicile pe care le gândea instantaneu, alegând personajelor sale cele mai vii măști vorbite, care se rețineau în memorie). Acest fapt caracterizează și jocul măștilor vorbirii orale, dar și al gesturilor spectaculare ale personajului druțian badea Cireș.

Altfel de măști caracterizează personajul în drama *Doina*, în care urmărim cum se manifestă mascarea individualității la protagonistul Tudor Mocanu. Aici dramaturgul îl prezintă pe personaj nu doar din perspectivă socială, ci și din cea psihanalitică jungiană, apelând la arhetipurile persona – umbra, *persona* însemnând. În acest sens, masca sau fața pe care o adoptă un om. Iar depersonalizarea omului C.G. Jung o vede, o înțelege ca o pierdere a sufletului; în vise, fantasme și proiecții ne întâlnim cu personificările noastre [126].

În acest sens este de menționat criza identității din anii 1980-1990, aspect ce aduce în prim plan personaje, dar mai întâi autori care reprezintă schimbări de paradigmă socială, procese de metamorfoze ale identității, căutare a unor principii, formule de identificare cu celălalt. La Ion Druță acestea au fost o îmbinare a identității etnice cu cea religioasă în dramele *Aflarea lui Dumnezeu* (romanul *Biserica Albă*), *Căderea Romei*, *Apostolul Pavel*. Dar mai întâi a fost aflarea identității sociale de tip nou – omul sovietic și încercarea de a păstra totuși câte ceva din identitatea etnică, individuală în circumstanțele impuse. În proza scurtă a lui Druță și în romanele *Frunze de dor*, *Povara bunătății noastre*, noile realități vin peste principiile morale, obiceiurile, tradițiile etnice și aici sesizăm schimbările de identitate ale personajelor Rusanda, Mircea Moraru, ca, de altfel, mai târziu, și ale lui Tudor Mocanu din drama *Doina*, scrisă la 1968, când lua sfârșit perioada „dezghețului”.

Tudor Mocanu trăiește o viață dublă: una socială, în calitate de șef de producție, străduindu-se să placă șefilor pentru a putea realiza planul la stat, dar, totodată, activitățile sale se proiectează ca un fel de refulare, de uitare a celor întâmplate cu soția sa din cauza lui, adică din dorința de a căpăta un post mai bun. Aici valorile spirituale, morale se ciocnesc cu cele sociale. Astfel că Tudor trăiește două vieți în același timp: una care este persona-masca sa socială, familială (prin felul cum se comportă cu șefii, cu familia) și alta e cea spirituală – care îi satisface nevoile psihicului, ale eului său adevărat. Această dedublare este una impusă, acceptată, dar „trăită” sufletește la cote înalte.

În asemenea ipostază îl aflăm pe acest personaj în teatrul druțian, autorul specificând rolul arhetipal al Doinei în formarea identitară a personajului, iar a Vetei, soția sa – și rolul credinței creștine. Nu în zadar, după revelația melodiei doinei ca întoarcere a refulatului, după un examen de

conștiință, după o coborâre în adâncuri, Tudor înțelege dedublarea sa ca un fapt rău, dar nu are ce face; doar Veta este susținută și după moarte de Doina, pentru că și-a păstrat ce a avut mai sfânt – credința, și-a păstrat eul său.

Referindu-ne la conceptele jungiene de arhetip, amintim că persona-umbra este o imagine primordială, despre care C.G. Jung scrie: „Numesc imaginea *primordială* atunci când are un caracter *arhaic*. Vorbesc despre un caracter arhaic atunci când imaginea coincide în mod frapant cu motive mitologice cunoscute. În acest caz, pe de o parte, exprimă materiale preponderent colectiv-inconștiente; pe de altă parte, indică faptul că starea momentană a conștientului se află sub influențe de natură nu atât personală cât mai degrabă colectivă” [128, p.162]. Modalitățile teatrale de realizare artistică a acestor aspecte psihologice, morale situează acțiunea dramei drușiene între real și mitic. Dedublarea și măștile lui Tudor Mocanu sunt realizate artistic prin elementul poetic – poezie, cântec, dans, natură – o întoarcere la începuturile teatrului, dar și la originile spirituale ale neamului – melodia doinei.

Fiind „în primul rând o melopee, doina se distinge printr-o pronunțată cantabilitate, ceea ce semnifică ceva melodos, plin de armonie, plăcut auzului, părțile componente ale căruia formează un tot [...] echilibrat” [106, p.152]. Așa cum „la baza primelor acte protomuzicale se aflau imitațiile sunetelor din natură, nuanțările ritmice, timbrale, dinamice etc.” tot astfel și starea personajului drușian este descrisă prin simbioza naturii, a melosului, a cuvântului la audierea doinei de către personaje: „[...] deodată au început a transmite melodii populare. Melodiile, zice tata, veneau de sus ca o blagoslovire, ca o minune cerească, născută chiar atunci, acolo, în fața lor. Cum ședeau ei la masă, au înmărmurit cu toții, iar apoi a prins a ninge. [...] Se făcea, a zis tata, de parcă s-ar fi scuturat peste dânșii floare de măr, floare de cireș. [...] Apoi ninsoarea ceea, zicea tata, parcă i-ar fi spălat sufletul, parcă i l-ar fi dăruit din nou”.

Rolul și semnificațiile personajului Doina în acest text drușian impun, într-un fel, să amintim de etimologia și de particularitățile acestei specii folclorice muzicale, care își găsesc similitudini cu imaginea și rolul ei în dramaturgie, teatru. Astfel, „din conținutul arhaic al verbelor *a dăinui/a doini* se întrevede accepția de *a cânta ritualic, a se ruga cântând* zeului Daina/Doina”, amintind și de bocetul susținut de flaut la geto-daci, care era numit *torelli* – „exclamație de jale tracă”. Melodia doinei „permite transmiterea sentimentelor într-un mod mai grav, melancolic, tensiunea extrem de mișcătoare a exteriorizării spiritualului rămânând aici specific și ca durată”, un. [...] ecou spiritual, estetic străvechi” [118, p.122].

În imaginarul artistic druțian, doina contribuie la evidențierea stărilor protagonistului Tudor Mocanu, căci ea apare și în ipostaza melodică, și în cea de personaj concret – o față, ca parte din reveriile și din dorințele lui Tudor de a asculta iar și iar melodia ca pe o parte a sa, pierdută și regăsită de atâtea ori. În asemenea momente rare, starea personajului relevă atât legătura lui cu eul și cu realitățile sociale, conștientizarea dedublării sale, pe fundalul melodiei doinei ca melopee sistaltică – proprie exprimării sentimentelor tandre, dar și a tristeții și angoasei [169, p.43] și, totodată, Doina ca personaj care vorbește, ascultă destăinuirile, impuse parcă, ale lui Tudor. În acest ultim sens, Tudor Mocanu se caracterizează și prin de-negare în sens psihanalitic

În așa fel, dramaturgul a sintetizat în imaginea melodiei tradiționale aspecte ce formează identitatea personajului: cântecul tradițional, abia vizibil aspectul religios, negat încă, eul și întoarcerea refumatului din adâncurile arhetipale ale inconștientului colectiv. Toate împreună contribuie la reliefarea măștii omului social și a individualității sale, la conștientizarea, prin examenul de conștiință în fața Doinei ca personaj arhetipal, în urma căruia ajunge, cu greu, să facă deosebire între persona-masca și persona-umbra, dintre individul social și cel psihologic, individualitatea acestuia. Dramaturgul și teatrologul Mihail Cehov, la o prelegere în fața actorilor de la Hollywood, sublinia deosebirea dintre masca omului pe care acesta și-o pune în fiecare zi – ca arhetipul persona, pentru a-și ascunde adevăratele sentimente, stări, gânduri –, și masca actorului pe scenă, prin care „arătăm și exprimăm adevăratele noastre sentimente, adevărata atitudine a eului nostru superior față de personajul reprezentat”.

Diferitele tipuri de măști din imaginarul artistic druțian exprimă varii aspecte din existența omului, masca „se sprijină pe primele trăsături ale unui chip...un chip care nu caracterizează un individ, ci pe om, cu frământările și atracțiile sale”, susține teatrologul George Banu [16, p.152]. Personajele druțiene completează șirul acestor tipuri de măști ca esență a omului.

### **3.4. Rugăciunea**

Elementele protoscenice sunt actualizate, dezvoltate în demersul artistic, esențial însă este faptul că ele sunt o continuitate a gândirii teatrale a autorului Ion Druță, evidențiind caracterul de universalitate al acestor forme arhaice în teoria dramei. Se cere menționat și faptul că unele forme de acest tip se „implică”/se manifestă în discursul artistic în funcție de contextualitatea istorică, de imperativele timpului, relevând astfel specificitatea viziunii teatrale a personalității creatoare – dramaturgul și, ulterior, regizorul

În textul dramaturgic *Căderea Romei* sunt descrise rugăciuni adresate zeului Jupiter și rugăciunea cea nouă, creștină, personajele fiind caracterizate prin mijlocirea ei. Aul „îngenunchiază în fața tuturor zeilor, zăbovește îndelung în fața măștilor rudelor răposate, tot rugându-se, sfătuindu-se și întărindu-se cu duhul”.

Prin aflarea unei alte credințe și înțelegerea unui alt fel de rugăciune este caracterizată Pomponia, soția lui Aul, judecată pentru faptul că umblă îmbrăcată în doliu (pentru creștinii omorâți în groapa cu fiare, după luptele cu fiarele din Roma), crezând și ea că există ceva suprem, sub forma unei păsări albe, care este sufletul creștinului. Ea convinge prin felul de a se comporta și de a pleda „la umbra rugăciunii” celei noi: „Să știi că rugăciunea cântată e mult mai desăvârșită decât rugăciune rostită”, îi spune Pomponia, convinsă, soțului. Aici amintindu-ne de rugăciunile din ritualurile vechi, cu cântece și dansuri, ca și de cele închinat lui Dionis.

Nașterea credinței și a cuvântului rostit prin/în rugăciune Domnului este realizată artistic prin imaginea albului, a porumbelului, a zborului abia simțit, abia vizibil, constituind esențializarea lor prin înțelegerea că „sunt neamuri legate prin sânge, dar sunt și neamuri legate prin suflet, ceea ce e mai presus și mai important decât legăturile de sânge”. Paradoxul este figura artistică ce contribuie/îndeamnă la înțelegerea acestei idei: „Și, vai, continua Pomponia, câtă amărăciune ne aduc rudele de același sânge, iar noi nu ne putem despărți de ele, și, vai, cât de rar ne vin rudele sufletului nostru, și cu câtă ușurință ne despărțim de ele!”. Acțiunea statică exterior din casa/dialogul soților despre sclava Paula, care se ruga oriunde se afla și care era și prevăzătoare, este de fapt una dinamică în sensul aflării noului dumnezeu, întrebările soțului Aul primesc răspunsuri rapide, binevoitoare, concludente.

Creația lui Ion Druță demonstrează că pentru autor religia nu este doar un simplu act de cultură, ci este poezia însăși și trăirea lăuntrică a întâlnirii cu Divinitatea. El transfigurează artistic – prin lirism, reflexivitate, personaje-model care să răspundă nevoii de exemplaritate – sensuri ale spiritualității creștine și rostul ei în existența omului. Păstrând esența sa de dialog cu divinitatea, de implorare, rugăciunea – ca element protoscenic și ca formă spirituală – are diferite valențe și semnificații în creația druțiană.

Suflul psalmilor în *Hramul Înălțării (Biserica Albă, 1979)* se desprinde din istoria „primilor noștri creștini” – pescarii din Galileea, păstorii sirieni, femeile macedonence, „iudeii căpătuiți la periferiile Romei” – și din „oftatul” clopotelor de la Mănăstirea Neamț, din care autorul construiește narațiuni și descrieri poetice cu valoare cognitiv-etică, prin intermedialitate. Descrierea primilor

creștini de la periferiile Romei, de exemplu, are funcție cognitivă, fiind și o punte de trecere la imaginile și ideile din *Căderea Romei*, scrisă mai târziu, asupra căreia am insistat supra. Aceștia „se sculau de obicei noaptea, pentru a nu fi văzuți de romani, și se rugau Domnului. Rugăciunile se plăteau scump, deseori cu prețul vieții. [...] În memoria celor sfârtecați de fiare, ne vom ruga și noi noaptea asta de parcă ar fi ultima noastră rugăciune”.

Istoria citirii Psalmilor la slujba de la miezul nopții, istoria primilor creștini este susținută de melodia clopotului, transfigurată prin personificare, simbol, metaforă, ce creează imagini dinamice: „Trezii de zgomotul zburdalnicelor ciocane, oftă din adâncuri marele clopot al Neamțului.[ ...] Vuietul ce domnea în clopotniță o fi stârnit droaia de clopote mici. Trezite din somn, s-au repezit nebune în toate cele patru părți ale lumii...”.

În diferite momente ale vieții omului, Psaltirea rămâne a fi susținere și îmbărbătare, și împăcare, și memorie. Atitudinea personajelor față de învățătura creștină, în special de cântările poetice, constituie o modalitate de caracterizare a lor. Potiomkin, de exemplu, este prezentat nu doar prin acțiuni, ci mai mult prin starea de incertitudine, de tristețe și de versetele 9-10 din psalmul 38: „Deși ca o umbră trece omul, dar în zadar se tulbură. Strânge comori și nu știe cui le adună pe ele”. În limba rusă, psalmul 38 este numit „память смертная” – amintirea despre moarte, conștientizarea existenței morții și necesitatea pregătirii sufletului pentru trecerea în cealaltă lume.

În romanul *Biserica Albă*, ulterior drama *Aflarea lui Dumnezeu*, spiritul rugăciunii este prezent peste tot, el fiind realizat artistic prin descrieri din viața lui Paisie Velicicovschi, îndrumător al vieții monahale din Moldova din secolul al XVIII-lea, mai des prin descrieri-reflecții ale rugăciunii propriu-zise: „Ca de obicei, ruga părintelui Paisie începea cu glas tare și răspicat, apoi, pe măsură ce cuvântul prindea foc și adâncime, sonoritatea silabelor scădea, trecând în șoaptă. Făptura lui gârbovită rămânea cu totul strivită de povara păcatelor, și numai fruntea i se legăna încet, tresărind atunci când veneau cuvintele înaripate – cuvinte mari, născute acum, întru Domnul.

În cele din urmă focul rugăciunii s-a potolit, rămânând în jilț numai smerenia, dar stai că se mai petrece ceva acolo sub cenușa ceea. Cu ochii închiși, cu suflarea tăiată, părintele rămâne nemișcat ca o săgeată prinsă în ciocul unui arc. A te vedea pe tine însuși, așa într-o clipă, cu toate metehnele tale, nu e deloc ușor; a te dumeri asupra vieții tale nu e lucru simplu. [...] bătrânul rămâne nemișcat, de parcă ar fi fost cioplit în piatră, și numai duhul lui pribeag se zbate, răzbătând pe-acolo, pe unde nimeni pare să nu fi răzbătut. O, acest suflet zbuciumat, ce cutremură, în clipe de revoltă, lumi întregi!”

Aici rugăciunea este descrisă, personificată, plăsmuită artistic „din interior”, receptorul urmărind/urmând calea pătrunderii cuvântului în esența celor sfinte, tainice, naratorul creând în fapt imaginea dinamică a curgerii cuvântului, a puterii lui grație faptului că vine de la cele sfinte. Iar omul, aici, pe Pământ, a putut realiza clipa de grație a întâlnirii cu Divinitatea. Fiind una dintre modalitățile esențiale de exprimare a sentimentului religios, o mărturie a gradului de interiorizare a creștinismului, starea de rugăciune este creată, după Druță, din cuvinte „ca un stol de păsări” care pot să se așeze „pe rămurelele, pe copacii, pe pământul” sufletului omenesc. Lirismul, contemplativitatea și efuziunea religioasă nu pot fi dissociate, iar autorul, prin imagini concrete, obiectivate, transfigurează ideea și starea de rugăciune sau de pierdere a acestei stări. [95, p. 304-316].

În același text contrastul dintre rugăciunea Ecaterinei celei Mari a Imperiului Rus și a Ecaterinei celei Mici dintr-un sat din Moldova evidențiază două lumi, două atitudini față de spiritualitatea creștină: prima vine la biserică pentru a mai vâna favoriți, pierzând firul rugăciunii și al slujbei, iar țărancă Ecaterina vine în biserică satului pentru a se întâlni cu Dumnezeu și a se întări sufletește. Pentru ea în adevăr rugăciunea devine „un cuvânt rănit”.

Alteori rugăciunea creează atmosfera, sugerează stări policrome, ca în cazul femeii care se întoarce din bejenie cu familia și, căpătând un scurt răgaz, „se întoarce cu gândurile la ale sale, i se umezesc ochii, și ea pornește în grabă o molitvă, ca să n-o răzbească bocitul”.

Ion Druță însă prezintă ce înseamnă rugăciunea unui neam prin scena bisericii asediate de turci din satul Sălcuța, creând alegoria unei imense Rugăciuni de apărare: „Dragii mei, striga cât ce putea de pe amvon părintele Nicandru. Domnul a zis: cele legate în cer legate vor rămânea, și cele dezlegate, dezlegate vor fi. Deci, în aceste clipe grele să rămânem cu sufletele înseninate, să ne întoarcem cu gândul la Domnul și să cântăm împreună (...).

Nu atât părintele, cât glasul lui, și nu atât glasul, cât rugăciunea a scos mulțimea din ghearele disperării, și iată că lumea, mai întâi încet, cu vârful buzelor, cu jumătate de gură, apoi tot mai din plin, tot mai hotărâtă vine în urma preotului, până ce întreaga biserică nu a ajuns să zică cu o singură gură, cu un singur glas: miluiește-ne pre noi, Doamne, după marea mila Ta, auzi-ne și ne miluiește...

Se cutremura pământul, se cutremura tavanul, se cutremurau pereții de cântarea lor, dar dincolo de pereți, în ogradă – liniște. [...] Punându-și femeile și copiii la adăpost, bărbații satului au rămas afară, și acum, lipiți de pereții sfântului lăcaș, se învinețeau, se ghemuiau unul lângă altul, ațipind, în cele din urmă, furați de somnul de veci... Nu le era lor a se despărți de cei dragi, de această lume...”.

Este o imagine apoteotică. Gradația prin sunet („încet, cu vârful buzelor”, „cu jumătate de gură”, „cu un singur glas”) este încheiată prin repetiția verbului *sonor* – „se cutremura”. Înăuntrul bisericii rugăciunea comună emană viață, optimism, iar „dincolo de pereți, în ogradă – liniște. E liniștea morții treptate a celor care, de asemenea, rămân optimiști, cu credința în suflet, dar care nu mai pot pronunța cuvintele rugăciunii [104; 94 ].

În exemplul de mai sus scenicitatea este una mai mult interioară, căci corul antic – satul Sălcuței închis în bisericuță, se roagă fiecare pentru sine și pentru bărbații ce păzesc afară să nu intre dușmanii în lăcașul sfânt. Apoi fiecare sătean/corist se roagă pentru toți, pentru viață. În așa fel, scena este creată din plânsul, credința, rostirea/cântarea rugăciunii, ce creează atmosfera cu largi semnificații general umane.

Astfel se poate constata că Ion Druță a valorificat și a transfigurat artistic diverse tipuri de rugăciuni – de la riturile și ritualurile arhaice în *Căderea Romei* sau în *Casa mare* (ceruitul pragului - să nu plece oaspeții din casa mare, ca o necesitate a comunicării și comuniunii) până la rugăciunea creștină din Psalmul despre omul ajuns la zile grele în aceeași dramă, la rugăciunea individuală și cea colectivă, cu diferite semnificații în structura textului dramaturgic sau al celui narativ.

Asemenea aspecte spiritual-subiective au fost mai puțin realizate în spectacolele montate. În primul rând, o cauză a fost schimbarea repetată a diegezei scenariului, la cererea cenzurii. Montat în 1975, spectacolul *Aflarea lui Dumnezeu ( Hramul Înălțării)* a fost admis pentru a fi prezentat pe scenă peste doi ani, din considerenul că nici aspectul religios nu era agreat, dar și din cauza unor expresii ale personajelor, ce păreau a fi providențiale, vizând caracterul expansionist al Imperiului rus tocmai înainte de intrarea trupelor sovietice în Afganistan.

Așadar, în creația druțiană, rugăciunea ca element protoscenic are funcții de creare a atmosferei din acțiunea artistică, de caracterizare a personajelor, de evidențiere a anumitor aspecte sociale, politice, ideologice, precum și de afirmare a unor principii morale, spirituale. Ea devine și subiect al acțiunii, iar în textul dramaturgic are implicații atât în dialogul personajelor cât și în didsacalii. Este adevărat că rostirea acestor cuvinte într-un spectacol imprimă acțiunii o tentă narativă sau poate statică, însă depinde de regizor, actor, scenograf cum se desfășoară reflexivitatea, murmurul rugăciunii sau cum rostește-cântă rugăciunea actorul. Regizorul K. Stanislavski, după spectacolul *Samariteana*, la Paris, scria că a rămas profund mișcat de rugăciunea rostită de pe scenă, „șoptit, printre suspinele publicului” [252; 86], relevând impactul emotiv al acestei forme prototeatrale.



### 3.5. Corul și mesagerul

O formă protoscenică ce are consonanțe cu rugăciunea ca dialog cu Divinitatea și cu liturgia, care presupune comunicarea prin cuvânt și muzică, este *corul*. În viziunea contemporană, acest personaj care se manifestă ca formă a convenției dramatice, ca element al teatralității se păstrează cu diverse funcții în unele texte narative sau dramaturge, ori în spectacole teatrale, grație viziunii regizorale, uneori chiar cu semnificație identitară regizorală, cum e în cazul lui Alexandru Cozub, prim-regizor al Teatrului Național „M.Eminescu” din Chișinău [88; 82; 114; 115]

Fenomen teatral cu diverse funcții în discursul artistic la etapa actuală, corul este cunoscut ca personaj specific în ritualurile arhaice, apoi în cele dionisiace, iar în tragedia și comedia antică capătă diverse funcții artistice: apreciază personajul/protagonistul, comentează cele întâmplate în acțiunea dramatică, uneori realizează aceleași acțiuni scenice ca și actorul, accentuând astfel importanța lor în dezvoltarea subiectului; exprimă vocea poporului, se manifestă ca personaj aparte în acțiune. La nivel de structurare a textului dramaturgic contribuie la relaționarea/„îmbinarea” epicului cu liricul și cu dramaticul, în special în tragedie.

În calitate de model scenic teatralizat, corul prezenta o sinteză a elementelor culturii ritualice: rugăciune cântată, adresată zeului, însoțită de dans. În teatrul antic grec s-a manifestat în *liturgia*, care la început însemna cântecul corului ce cântă la unison o emoție, o reflecție. De fapt, liturgiile în Grecia Antică erau servicii publice impuse cetățenilor celor mai avuți, iar una dintre cele mai importante liturgii era *horeigia* – concursuri ale corurilor și sărbători publice ateniene unde aveau loc reprezentații muzicale [77].

În secolul al XX-lea, corul revine nu doar în dramaturgie, ci și în proză, și în discursul teatral. Drept exemple sunt teatrul german prin creația lui Bertolt Brecht, în special din cauza „conceptului ideologic de colectiv pe care îl reprezenta și, în al doilea rând, din cauza efectului de înstrăinare, inerent apariției în scenă a acestuia” [115, p.166 ]. Referindu-se la teatrul german din anii 1990, cercetătorul Detlev Baur constata că în textele dramatice „prelucrările antice se descurcă fără cor, îl diluează în figuri individuale sau îl reduc considerabil”. În schimb, „piesele „mai moderne”, fără niciun fel de referință la antichitate, oferă mai des coruri, apropiate formal de antichitate, știind să folosească calitățile corale pentru un teatru contemporan”[Apud 115, p. 166].

Viziunea coral-teatrală a lui Ion Druță constituie un exemplu de metamorfozare a acestei convenții dramatice în dramaturgia și în proza sa, realizată în mod diferit de regizorii care i-au montat

textele dramaturgice sau cele narative, în special Alexandru Cozub. În imaginarul artistic druțian, cântecul liturgic din ritualurile dionisiace se preschimbă în cântarea psalmică, care e și învățătură, exprimând totodată varii stări ale omului la rostirea rugăciunii, sau în rugăciunea isihastă și neoisihastă, sau în rugăciunea colectivă în timpul liturghiei creștine. Scriitorul îmbină asemenea aspecte protoscenice și ale dramei clasice antice, construind astfel o punte cu ritualul pre-teatral, cu Antichitatea și cu perioada precreștină prin metamorfoza și amplificarea funcțiilor acestor protoelemente ale teatrului.

În creația lui Ion Druță, corul ca personaj și ca element protoscenic îmbină, de multe ori, semnificația de voce a poporului, exprimare a atitudinii față de ceea ce se petrece în acțiunea scenică cu o altă formă arhaică – rugăciunea. Îl atestăm în drama *Casa mare: cele trei vecine semnifică „gura satului”* – corul în ipostaza actualizată de scriitor, exprimând însă trei atitudini față de cele întâmplate și aproape aceeași atitudine față de învățămintele psalmului.

Opera *Casa mare*, după textul lui Ion Druță, pe un libret de Victor Teleucă, a fost montată la Chișinău, în anul 1968. Aici compozitorul Mark Kopytman i-a acordat un rol esențial corului, prefigurând/amintind de semnificațiile și formele corului antic: cor de bărbați și cor de femei, care reprezintă opinia colectivă, exprimă stările, atitudinile cetății. Lumea psihologică a Vasiluței este permanent susținută de cele două coruri cântând „Nerușinato” și „Trăiește cum știi”, accentuând astfel elementul dramatic al acțiunii, care a fost realizat cu mult talent de artista Tamara Alioșina [266].

Prezența activă a corului antic, spre deosebire de cele trei vecine ca metamorfoză a corului la nivel de personaj colectiv – gura satului, a demonstrat viziunea teatrală a compozitorului M. Kopytman și a scenografului F. Hămuraru. În timpul reprezentației muzicale ambele coruri – de bărbați și de femei – se aflau în loja din spatele spectatorilor. Îmbinarea arhaicului prototeatral cu elementul pre-teatral, cu cel folcloric a condus la realizarea acțiunii dramatice din operă într-o formă modernă, după cum menționa într-o recenzie criticul muzical V. Iuzefovici [266].

Drama druțiană a atras atenția muzicienilor prin specificul ei liric, fiind construită după legile ce se apropie de dramaturgia unei opere. Anotimpurile simbolizează în operă vârstele omului: primavara – simbol al tinereții și toamna ce semnifică bătrânețea. Melodia tradițională Perinița devine în discursul muzical temă și are funcție și imagine psihologică, sugerând stările protagonistei – Vasiluța. Laitmotivul toamnei de asemenea are un rol important în crearea atmosferei acțiunii, sugerând și modul de rezolvare a conflictului interior – muzica „se apropie de bocet, de descântec”, sublinia V. Iuzefovici după premiera operei [266].

În drama *Horia*, satul nu mai are funcțiile corului antic, ci devine „o masă de oameni”, „tăcută”, care nu face aprecieri, nu-și expune opiniile, nu mai este intermediar între protagonist – profesorul de istorie Horia – și un alt personaj – directorul școlii Nicolai Balta. În acest discurs dramaturgic, corul propriu-zis este format din copii, interpretând cântecul *A ruginit frunza din vii*, un leitmotiv ce introduce elementul liric în acțiunea dramatică, are funcție de fundal și exprimă o realitate concretă (anii 1970-1980) – pierderea spiritualității, a credinței în bine și adevăr. Cântecul corului, interpretat mai întâi de Janet, are aici funcție de motiv, leitmotiv în structura textului dramaturgic, contribuind la crearea atmosferei lirice, nostalgice, dar și la afirmarea contrastului dintre spiritual, național și pragmatism, dintre bine și rău (pedagogii și directorul Balta). Totodată, cântecul corului are și funcție de caracterizare a personajelor.

În această dramă, firul liric și naiv, sincer al cântării interpretate de copii susține nu doar colectivul profesoral, ci și întreg satul – corul cel mare. Or, aici prezența corului antic, cu funcții de judecător, de moralizator, de personaj activ, nu mai este; se pierde dialogul dintre cor și spectator, aici corul de copii are rolul de a surprinde iluzii pierdute, trăiri și re-trăiri, amintiri și nostalgii ale maturilor, ale colectivității/ale unui cor mare. Respectiv „corul cel mic”, al celor care abia învață ce este viața, introduce în acțiune, abia vizibil, nu atât o atmosferă de liniște și pace sau de dialog, ci mai mult o atenționare spiritual-existențială a celui de-al treilea participant la actul teatral – spectatorul/receptorul [82; 103].

Același cântec al corului de copii constituie tema-ekphrasis în povestirea pentru copii *Glasurile*, lucrare apărută anterior. Trăirea cântecului și specificul muzicii ca mod de expresie estetică sunt susținute artistic și de peisaj, astfel încât muzica, natura și sufletul omului rămân a fi permanente, sugerează acțiunea acestui discurs. Legătura dintre generații, ce continuă prin ani, suflul poporului prin creația orală, prin frumosul muzicii este exprimată prin descrierea stării copiilor și a reacției celor din sală: „Cortina s-a lăsat moale în lături și ei au rămas față în față: jos, în sală, satul, adică poporul. Sus, pe scenă, corul, inima și sufletul acestui popor. [...] și iată că răsare de departe, din fund de pădure: «A ruginit frunza din vii/Și rândunelele-au plecat...»

Oamenii au înțepenit în sală, pentru că era sfântul adevăr. Le-au văzut ei înșiși pe toate cu ochii lor; nu-și găseau locul de necazul acestor frunze ruginite, îi dureau pentru rândunelele duse”, apoi „S-au cutremurat pereții, și tavanul, și pământul cu lume cu tot: «Când viorica va-nflori,/Iar rândunica va veni,/Atunci va crește iar, în bolți,/Frunza butucilor din vii...»”.

Cântecul corului este aici un ekphrasis ce se manifestă și ca element de creare a teatralității în acțiunea artistică: contribuie la plămuirea imaginilor cu valențe de scenicitate, spectaculozitate, premizanscenă, de creare a atmosferei din acțiunea dramatică ș.a.[103].

În nuvela *Toiagul păstoriei* corul, satul, gura satului exprimă o parte a conflictului moral-spiritual – el devine sau revine la cel din romanul *Povara bunății noastre* – de apreciere a omului, a faptelor sale, de invidiere a lui, dar relevă și problema identității – a persoanei, a colectivității, a etnicității. Simbolic, Păstorul ca personaj arhetipal, cu casa pe vârf de deal, devine tăcut, închis în sine de cele ce vede, de cele ce aude. E o continuare la alt nivel identitar și spiritual a tăcerii și însingurării lui Horia., dar care, în final, nu-și pierde speranța în continuitatea valorilor, auzind cum cântă elevii săi, în curtea școlii, fără a avea frică de director, același *A ruginit frunza din vii*. Iar corul mare, în ipostaza satului, gura satului, reflectă realități sociale și morale ale societății din anii 1970. De aici și contrastul ce devine un procedeu artistic tot mai accentuat între mesagerul neamului Horia și satul cu frica de putere, între Păstor ca arhetip, ca simbol al spiritualității etnice și cei care constituie colectivitatea etnică. Constatăm astfel că prin acest element al teatralității – corul, în diferite ipostaze sau forme, relevă și un aspect al structurii discursului drușian, dar și semnificații profunde al mesajului artistic.

Investigarea acestui tip de personaj în dramaturgia europeană și în montările scenice rămâne a fi un aspect important în cercetările din secolul al XX-lea. Dramaturgul, scriitorul Bertolt Brecht a revenit la acest model protoscenic în primele sale texte dramatice, datorită faptului că acest personaj reprezenta „conceptul ideologic de colectiv” și „efectul de înstrăinare”, specific teatrului său. În anii 90 ai secolului al XX-lea, „corul și elementele corale au trecut printr-o nouă fază de reanimare” [114; 115, p.166] în textele dramaturgice și în montarea unor spectacole, caracterizând astfel viziunile regizorilor contemporani. Amintim aici și de regizorul Alexandru Cozub de la Teatrul Național „M. Eminescu” din Chișinău cu spectacolele *Pomul vieții*, *Casa mare*, *Frunze de dor*, în care corului îi revine mai multe funcții scenice, perpetuând astfel semnificațiile corului antic.

Cercetătoarea Cristina Grossu-Chiriac investighează rolul corului în dramaturgia germană, indicând asupra faptului că cercetările acestei teme în Germania au fost sistematizate și prezentate în cadrul Conferinței științifice de la Potsdam, în octombrie 1997, cu genericul *Corul în drama antică și cea modernă*, „*Der Chor im antiken und modernen Drama*, comunicările fiind publicate în volumul cu același titlu (2004), coordonat de Peter Rieme [ 115, p. 166].

**Mesagerul.** Un alt personaj protoscenic în creația drugiiană este *mesagerul*, care în acțiunea dramatică din teatrul antic avea funcția de a povesti ce s-a întâmplat în casă sau în altă parte, undeva departe de locul acțiunii. Prin modul de comunicare a acestui personaj, poetul trebuia să exprime, să descrie clar imaginea, tabloul care, din anumite cauze, nu putea fi prezentat în fața ochilor. În tragedia atică timpurie, actorul care aducea vestea corului schimba replici cu corifeul sau cu întreg corul ca unic personaj, colectiv, interpretând în relația cu acesta anume rolul de mesager.

Așa cum corul nu părăsea locul acțiunii, iar actorul pleca, se întorcea, comunica despre cele întâmplate în afara scenei, mesagerul era astfel unul dintre personajele de bază ale tragediei. El introducea dinamism în acțiune, în funcție de veștile sale se schimba evoluția situației și dispoziția corului, astfel încât transmiterea mesajului era una dintre funcțiile principale ale actorului pe scena antică.

În monologurile mesagerului sau în scene-întrebări dialogale între el și cor, apar uneori personaje care nu sunt prezente în scenă. Asemenea personaje extrascenice caracterizează stilul drugiian. În drama *Casa mare*, mesagerul e în persoana lui Petrea, care revine în acțiune cu scrisoarea prietenului de pe front, soțul Vasiluței, pe care o spune pe de rost, amintindu-și fragmente. Aici mesagerul și personajul din afara scenei sunt Petrea și scrisoarea care nu se știe dacă a fost în realitate.

În rol de mesager apare Călin Ababii din drama *Frumos și sfânt*, când vine la prietenul din copilărie Mihai Gruia, funcționar la minister, și povestește cu lux de amănunte, de fiecare dată, de ce a fost nevoit să lase un loc de muncă sau altul, narând și descriind prin imagini vizuale cele întâmplate, care l-au făcut să reacționeze: modul de tăiere a păsărilor, a vacilor, a cailor, descrise cu durere în suflet, având rol de autocaracterizare a personajului, dar și de critică a realității sociale, morale.

Acest rol de mesager al lui Călin Ababii este, într-un fel, evidențiat de viziunea regizorului Ion Ungureanu în spectacolul montat la Teatrul Armatei (Moscova): Călin vine de fiecare dată la prietenul său însoțit de o fanfară. El, mesagerul, devine și un interlocutor în dialogul dintre omul trăind cu grijile lumii și omul desprins de arhetipal, realizând căderea în sus pe scara ierarhiei sociale (Mihai Gruia). Toate reliefează ideea esențială a dramei drugiene: relația omului cu natura, cu arhetipalul, cu sufletul.

Profesorul de istorie Horia Holban din *Clopotnița*, când povestește elevilor despre Daniil Sihuștru și Ștefan cel Mare, se află nu doar în ipostaza de personaj principal, protagonist, ci și de mesager al altor timpuri, al vieților sfinților, aducând în contemporaneitate figuri, evenimente, probleme ce contribuie la înțelegerea actualității. Horia devine mesager pentru săteni și pentru elevii săi, cărora le aduce vești, povestiri din alte vremuri despre ei și strămoșii lor, despre esența spirituală

a neamului. Aici protagonistul apelează la viața sfântului Daniil Sihastrul, povestind istoria satului aidoma mesagerului din tragedia antică: prin imagini vizuale, poetice, de parcă cei prezenți ar asista la scena întâlnirii domnitorului Ștefan cel Mare cu sihastrul Daniil:

„Mulți ani sărmanul călugăr s-o fi rugat să-i împlânzească Domnul cugetul, dar Domnul nu primea ruga lui. Într-o noapte rece și ploioasă a bătut la ușa cocioabei Ștefan cel Mare”, după înfrângerea de la Războieni, cunoscută în istorie ca bătălia de la Valea Albă. „Biruit de păgâni, rănit la picior, rămas fără oaste, domnitorul s-a rugat să fie primit peste noapte. Călugărul a deschis, dar nu l-a lăsat să treacă pragul, zicând că odihna oșteanului înfrânt e risipită pe același câmp pe care a fost zdrobită oastea lui”. După plecarea domnitorului, călugărul „și-a văzut înainte de posturi și rugăciuni, până ce într-o zi niște tătari care au prădat biata noastră țara s-au rătăcit și zărind o luminiță în vârful dealului, s-au dus să întrebe cam pe unde vine Crimeea”.

Symbolismul spiritual al „zării de lumină” a călugărului care se roagă pentru păcatele celorlalți pe „vârful dealului” moral, cel al ușii și al pragului ce marchează o trecere dintr-un spațiu profan în unul sacru și, de aici, contrastul „ușa cocioabei”, „pragul cocioabei”, călugărul îndrăznind a nu-l primi în spațiul sacru al lăcașului său de rugăciune pe cel care s-a lăsat dus de frică, chiar dacă este domnitorul țării – toate creează imaginea sfântului.

Contrastul este susținut și de denotația verbului „a deschide” care îndeamnă, cheamă, urmat de conjuncția adversativă „dar”, răsturnând parcă cele afirmate anterior. Temeritatea și îndărătnicia sihastrului se desprind din gestul lui. În felul acesta, doar printr-o imagine concretă, autorul prezintă personaje și atitudini, creează o schiță de portret moral-spiritual al sihastrului prin datorie față de neam, prin credință și iubire de adevăr [81].

Trecutul este descris cu pietate, prin lirism, moartea sihastrului Daniil fiind sugerată prin metaforă și simbol: „un prosop de oseminte așternut peste prag și o vatră pe care creșteau mărăcini” a găsit Ștefan cel Mare când, „întorcându-se odată de la vânătoare [...] și-a adus aminte de bătrânul de pe dealul Căprienei”. Lipsa călugărului este nu atât relatată cât sugerată, simțită prin atmosfera unei liniști apăsătoare, sinistre și prin semnificațiile metaforei.

După cum afirmă istoricul Alexandru Tănase, cultura populară, „chiar dacă a avut adesea prototipuri în Antichitate, s-a constituit ca atare în Evul Mediu. Era firesc deci ca ea să aibă o pregnantă și semnificativă dimensiune religioasă. Aceasta este prezentă peste tot nu numai datorită climatului cultural dominat de religie, dar și pentru că există la fiecare om un substrat religios mai mare sau mai mic, mai liber sau strivit de concepții potrivnice” [173, p. 90].

În ce privește semnificațiile personajelor protoscenice în dramaturgia contemporană, ele sunt prezente la diferiți autori, exprimând viziunile lor artistice. La Matei Vișniec, de exemplu, Mesagerul este și protagonistul în textul cu același titlu, iar în drama *Caii la fereastră* e prezentat nu doar ca agent al destinului, care evocă evenimente ale istoriei, dar și ca un personaj eteric, care „intră în scenă urmărit de un spot luminos”, cum îl prezintă autorul în didascalii. Având și funcție de narator, de introducere a elementului epic în textul dramaturgic, Mesagerul devine „intruchiparea fatalității în ordine istorică, o voce impersonală”, care accentuează derizoriul, absurdul, grotescul morții [140, p. 122-123].

### 3.6. Concluzii la capitolul 3

1.În creația lui Ion Druță se îmbină armonios elementele de prototeatru, teatru antic cu cele folclorice și religioase, dar și cu aspecte psihologice. Discursul artistic al autorului devine un liant între timpurile antice și etapa contemporană prin diversificarea tehnicilor dramatice. Un rol important în creația sa îl au corul și masca, ce scot în evidență identitatea colectivă, cea personală, dedublarea personajului, arhetipurile (persona-umbra).

2.Viziunea coral-teatrală a lui Ion Druță constituie un exemplu de metamorfozare a acestei convenții dramatice în dramaturgia și în proza sa, realizată în mod diferit de regizorii care i-au montat textele dramaturgice. Cântecele liturgice din ritualurile dionisiace se preschimbă în imaginarul artistic druțian în cântarea psalmică, care e și învățătură, exprimând totodată varii stări ale omului la rostirea rugăciunii, în rugăciunea isihastă și neoisihastă, ca și în rugăciunea colectivă în timpul liturghiei creștine.

3.Celelalte forme protoscenice analizate relevă nu doar poetica teatralității în creația autorului, ci și memoria timpurilor, a locurilor: de la perioada antică la cea modernă, apoi la contemporaneitate, demonstrând, totodată, esența filosofică și social-morală a discursului artistic al autorului Memoria culturală a prototeatrului și a pre-teatrului se formează la etape timpurii ale dezvoltării societății umane, iar discursurile ei și reprezentațiile evoluează pe măsura ce se dezvoltă societatea.

4. Elementele proto- și pre-teatrale evidențiate devin, totodată, și argumente ale ideii că auctorialitatea – conceptul autorului, modul de gândire și de transpunere, transfigurare artistică chiar și a rugăciunii ca personaj ori stare – exprimă atitudinea autorului față de cele plătuite fie în dialogul personajelor, fie în didascalii, fie în construirea lirică, psalmodică a frazei în proză.

## 4. TEATRALITATEA PROZEI LUI ION DRUȚĂ

### 4.1. Topoi lumea ca teatru și lumea ca spectacol: studiu comparat

*„Atunci când porcezi a-l monta pe scenă pe Druță, e de dorit să-i studiezi atent toată opera – nuvelistica, romanele, eseurile. Dacă o faci cu luare aminte, găsești neapărat [...] zeci de sfaturi regizorale cu privire la modalitățile artistice sugerate de autor.”*

( Regizorul Ion Ungureanu)

În acest capitol, am pornit de la observațiile regizorului și actorului Ion Ungureanu, care a pus în scenă textele lui Ion Druță și care a demonstrat o bună cunoaștere a întregii opere druțiene, nu doar a celei dramaturgice. Aceste concluzii privind demersul narativ al lui I. Druță în relația literaritate – teatralitate ne-au servit drept suport în abordarea prozei din perspectiva teatralității ori, cum spune regizorul, „cu privire la modalitățile artistice sugerate de autor”.

Relația prozei cu dramaturgia se manifestă la nivelul narațiunii, în sensul că de multe ori primează narativul în didascalii sau în dialogurile-amintiri ale personajelor din textul dramaturgic, ori în proză – valorificarea elementelor prototeatrale și a teatralității în general: corul, mesagerul, rugăciunea, masca, peisajul cu varii funcții, printre care și cea de creare a didascaliiilor ș.a.; gestul, mimica, tăcerea, suspansul – aspecte care în textul narativ contribuie la crearea psihologismului, implicit la plămuirea/„construirea” personajului, la relevarea trăsăturilor de caracter, dar mai ales a stărilor, a lumii lui interioare. Regizorul S. Eisenstein [264; 265] observa încă în anii 1950 stringența unei estetici în stare să explice caracterul sintetic al imaginarului artistic al unui scriitor (referindu-se la prozatorul, actorul, regizorul Vasili Șukșin), ce presupune sinteza artelor, în special relația proză – teatru – film, numind acest tip de estetică *generativă*.

Capitolul are scopul de a argumenta gândirea artistică a autorului Ion Druță, în special viziunea teatrală asupra lumii, manifestată în alt gen de comunicare artistică decât cel dramaturgic. Or, în context, devine actuală opinia lui N. Evreinov privind teatralizarea vieții și aspectul pre-estetic al teatralității. Asta pentru că personajele druțiene relevă în mare măsură dramaturgia socială, felul în care omul teatralizează viața ori își schimbă masca în funcție de caracter, de circumstanțe etc. Criticul de teatru Ștefan Oprea din România sesiza în anii 1980, când au început să apară primele lucrări publicate ale lui Ion Druță sau montate pe scenele teatrelor: „Piesele lui Ion Druță (*ba chiar și prozele sale care capătă statut teatral* – subl.n.) sunt „puse în pagină ” (*gândite pentru a fi aduse pe scenă*)



fără nicio dorință de a epata prin artificii construcției dramatice și a loviturilor de teatru (...) [145, p. 428- 429].

Mai întâi însă, am apelat la conceptul *cultural-estetic* numit *topos*, pentru a evidenția la nivel general viziunea și tipul teatralității druțiene prin comparație cu o altă individualitate creatoare, din aceeași generație de creație – șaizecistă, dar cu altă viziune asupra teatrului lumii, în funcție de tipul psihologic, de modul de gândire artistică ș.a. – Vasile Vasilache. La ambii autori, valabilitatea fenomenului teatralității este argumentată de conceptele lui N. Evreinov, pe care le-am expus supra, receptorul asistând, la lectura textului epic, la modul de observare a teatralizării vieții și, totodată, constatând care este stilul de realizare estetică de către prozator a acestui concept.

Constante culturale cu valoare individualizatoare pentru un anumit spațiu-timp, *topoi* (*topos* – n.s..) „configurează imaginarul colectiv”, fiind „indici structurali de individualizare și de recunoaștere într-un anumit interval temporal sau într-un anumit segment al unei comunități culturale”. În linii mari, topoi alcătuiesc „un inventar de locuri comune compoziționale, stilistice și imagistice, validate de o tradiție culturală” [52, p. 96-98], ele constituind „modele propuse mai mult inventivității combinatorii a scriitorului decât imaginației lui creatoare”, conform accepției romanistului german Ernst Robert Curtius, expusă în studiul *Literatura europeană și Evul Mediu latin*. Lumea ca teatru, lumea ca spectacol, lumea ca vis, lumea întoarsă (pe dos) sunt doar câteva dintre topoi asupra cărora a stăruit în E.R. Curtius în explicațiile sale vizând structurile configurative ale operei artistice.

În perioade de declin al societății, în artă se manifestă toposul lumii ca teatru, iar teatralizarea și teatralitatea constituie expresii ale acestui proces. După cercetătorul I. Lotman, relațiile dintre sfera teatrală și cea a vieții se manifestă în mod diferit în epoci diferite, între aceste sfere este posibil cel mai strâns contact atunci când arta tinde să transfigureze viața cât mai concret. Dar există și epoci în care viața tinde să imită arta [233, p. 274].

Am accentuat aici două aspecte ale posibilei relații dintre literaritate și teatralitate într-un discurs narativ sau liric: la nivel ficțional – motivul *lumea ca teatru și teatrul lumii, lumea ca spectacol și spectacolul vieții*, la nivel structural – elemente, forme specifice teatrale de construire a imaginii artistice și de afirmare a unor idei, de transmitere a mesajului etc. Aspectul performativ al textelor epice sau lirice reiese, astfel, din capacitatea de reprezentare – prin intermediul unui proces mental al autorului – a unor situații cu caracteristici dramatice, precum: caracterul interactiv, tensiunea relațiilor, existența unui limbaj adecvat modului de comunicare performativ. Un interes deosebit prezintă individualitatea creatoare care a generalizat și a transfigurat artistic tendințe evolutive ale societății,

varietatea manifestării omului în anumite situații dramatice sau tragicomice prin modul de a privi și a reprezenta tumultul vieții.

De la toposul *lumii ca teatru* la *spectacolul vieții* – constante culturale ce țin de diegeză –, în imaginarul artistic al lui Ion Druță se configurează o gândire teatrală a subiectului creator, relevând și accentuând estetic ceea ce Nikolai Evreinov numea „instinct teatral” sau „simț al teatralității”, care în discursul artistic se realizează printr-o anumită structură a înlănțuirii faptelor, a dramatismului situațiilor, a ludicului, a tipologiei personajelor, a relației eu – celălalt ș.a.

Ne referim la perioada anilor 1960-1970, reprezentată de autori care surprind similitudinile dintre viață și artă, dintre teatrul existenței omului în societate și teatrul ca manifestare artistică (Ion Druță, Vasile Vasilache, Dumitru Matcovschi ș.a.). Se manifestă mai pregnant toposul lumii ca teatru și cel al lumii ca spectacol, forme ale teatralității precum masca, clovnul (nebulul sau prostul satului), teatralizarea realității sovietice și opunerea ei modului de viață tradițional, etnic în creația lui I. Druță și V. Vasilache. Teatralitatea și teatralizarea comportării personajelor se împletesc mai ales în romane, unde oralitatea ca indice al teatralității are un rol esențial, în special prin mărcile textuale: ezitățile, pauzele, tăcerea, prezența nonverbalului (gest, mimică, stilul familiar ș.a.). Imaginarul artistic al acestor scriitori se caracterizează prin arta realizării unei teatralități narrative, după Gerard Genette: spunerea poveștii (diegesis) și reprezentarea acesteia (mimesis) prin diverse mijloace artistice și mărci ale teatralității.

În toposul *lumea ca spectacol* predomină caracteristica a ceea ce Mihail Bahtin numea „cultura populară a râsului”, în care carnavalescul și spectacularul, în special spectacolul lumii, sunt elemente definitorii. Procedând la o caracterizare a operei druțiene din acest unghi de vedere, constatăm că spectacularul, viziunea lumii ca spectacol, este prezent în imaginarul său artistic, nu însă în aceeași măsură ca toposul lumii ca teatru. Or, și la I. Druță, și la V. Vasilache se atestă în operele epice un limbaj popular, o viziune populară asupra lumii, a lucrurilor, un spirit popular exprimat prin proverbe, zicători, vorbe de duh, umor, dar mai puțin ele constituie „un imperiu al taifasurilor și al povestirii”. Râsul popular, conceptul de viață ca poveste, elementele de carnaval, ciclicitatea spectacolului nu sunt specifice prozei druțiene.

În fiecare dintre textele lui V. Vasilache, toposii *lumea ca spectacol* și *lumea întoarsă* (pe dos) își manifestă viabilitatea în mod diferit, îmbinându-se, contopindu-se într-o sinteză narativ-filozofică. Simboluri precum satul, bătrâna, natura rustică ș.a., susținute de ceea ce M. Bahtin numea *cultura*

*populară a râsului*, devin în creația lui V.Vasilache suportul prin care se afirmă carnavalescul și spectacolul lumii.

Bâlciul, iarmarocul, prin iureșul lor, atrag diferite persoane care comunică între ele, aceste spații sunt locuri unde oamenii se amuză unul de altul, dar și fiecare de sine, ca în cazul lui Serafim sau al lui Anghel din romanul *Povestea cu cocoșul roșu*, sau al lui Chirpidin din nuvela *Surâsul lui Vișnu* de V. Vasilache. Râsul carnavalesc este ambivalent – el neagă și afirmă în același timp. Carnavalul „nu cunoaște împărțirea în interpreți și spectatori. El nu cunoaște rampa nici chiar în germene” și nu este contemplat – „în el trăiesc, și trăiesc toți [...]”, el are caracter universal, „este o anumită stare a lumii, nașterea și înnoirea ei, la care toți suntem părtași” [215, p.10]. Viziunea lumii ca spectacol, prin elementul ei carnavalesc se sprijină pe ambivalență, așa cum râsul carnavalului este și comic, și tragic în aceeași măsură. Lumea ca spectacol presupune deci „coerența și curgerea neîntreruptă a existenței în anumite făgașe, oricum excluzând haosul. În consecință, poziția și opțiunile scriitorului se deplasează între extrema ”pesimismului” și a ”optimismului”, a tragicului și a comicului, a epeicului sau dramaturgicului” [139, p.169]. Asemenea caracteristici ale toposului sunt specifice imaginarului artistic al lui Vasilache.

La Ion Druță se manifestă mai mult toposul *lumea ca teatru* care, în esență, înseamnă aceeași piesă, dar cu alți actori. Personajele își joacă frumos rolul primit (potrivit stoicilor, care afirmă că fiecare om avea un rol prestabilit de Logosul universal și trebuia să-și mențină acest rol spre a se păstra armonia lumii). Însă în fiecare topos există „un nucleu semantic invariabil și o serie de variabile, ținând fie de înțelegerea pe care o anumită epocă culturală i-o acordă, fie de modularea lui în opera literară individuală” [52, p. 98].

În proza lui V. Vasilache, de exemplu, teatrul mundi se realizează prin motivul alienatului ca „mască râzândă” de prostia și ambiția omenească, sau motivul scenei ca loc al desfășurării istoriei: scena soldatului mort în negară în primele ore ale războiului în nuvela *Elegie pentru Ana-Maria*, scena judecății lui Paticu din nuvela *Surâsul lui Vișnu*, scena Anghel și baba din romanul *Povestea cu cocoșul roșu*, construite cu o bună cunoaștere a psihologiei și cu implicare sau și împletire dintre ludic, dramatic, tragic. În imaginarul artistic al lui Ion Druță, tipologia alienatului este, de fapt, tipul omului ciudat, închis în sine, dar nonconformist (Simionel din *Clopotnița*).

În proza lui Vasilache părtași la carnavalul vieții sînt oamenii, animalele, natura în genere și naratorul însuși. Acesta din urmă se postează ba în poziția de narator omniscient, ba în participant activ, contopindu-se cu / în cele descrise, narate prin/în imagini auditiv-dinamice, realizînd „marea

trăncăneală”. Iar dialogiul ce întreține vie ambivalența funcțiară a cuvântului hibrid (bivocal), de rînd cu polilogul devin modurile de expunere prin mijlocirea cărora se creează scene, tablouri, portrete umane, realități sociale. Elementele acestea deosebesc proza lui Vasilache de cea a lui I. Druță și o situează la intersecția tradiției cu modernitatea, în special prin diversificarea funcției dialogului (narativă, morală) și mai ales prin dimensiunea fatică a acestuia, ca și prin comentariile filozofice ale naratorului. Geneza stilistică populară a textului devine suport pentru scenele vii: văzute, auzite și, în ultimă instanță, privite. Astfel că spectaculosul și scenicitatea sunt caracteristici ale teatralității imaginarului artistic al prozatorului. Propunem doar un exemplu de privit și de auzit despre tipuri umane și caractere psihologice:

- Da mata uită-te cât e ceasul!
- Anghelaș, îl dezmierda bătrâna, d-apoi ce să faci bunică cu dânsa, dragul puiciei, și bătrânică se uita cu milă când la capra sa, când la văcarul cumplit, ce-și flutura brațul cu ceasornic.
- Altă dată ai să știi să nu mai întârzi!.. o dumerea văcarul.
- N-are maica ceas, scumpule. De unde să știe păcătoasa de mine cât e ceasul zilei!
- Apoi să-ți cumperi! Să te înveți a ști!..”

Scena se încheie cu blestemurile celor doi interlocutori, cu tăcerea celui de-al treilea martor-participant, susținută de generalizarea plastic-afectivă a naratorului, care creează o scenă polifonică și polisemantică, ce include și arta scenografică, dar și teatralitatea actorului:

„Baba n-auzea. Adică nu știa ce e aceea „coza”. Cum se ducea, așa se ducea, fălălăind din fuste, stârnind colbul și câinii satului cu o emisiune nouă de blestemuri, compuse viața întregă, rod al minții și inimii, sprijin la greu în fața lumii noastre frumoase.”.

Prin compararea viziunilor celor doi autori se poate constata teatralizarea vieții de către personaje, teatralitatea vieții, grotescul, scenele de masă realizate prin polilog ca acțiune, tipuri caracterologice și psihologice diferite, cum sunt Angel și Serafim, baba și moș Dănuț cu vioara. Jocul de cuvinte, grotescul, ludicul se îmbină în textul lui Vasilache. La el există o lume reală, care privește spectacolul și alta este spectacolul creat de personaj. Alții doar privesc sau naratorul privește, comentează, ducând astfel un spectacol realist spre un final sau idee absurdistă:

La Vasilache unele personaje sau auctorul este ca și un păpușar, ei tot teatralizează ca la bâlci. La Ion Druță se atestă personaje care teatralizează – Scridon, badea Cireș, dar în proza lui predomină umorul, și nu grotescul sau butaforia.

În comparație cu procedeele teatrale ale lui Vasile Vasilache, în imaginarul narativ druțian spațiul creat este tot rustic, dar mizanscenele nu sunt ”gălăgioase, pline de verva mulțimii ca la bâlci, la spectacolele de la bâlciuri, ci au altă semnificație – de închidere în sine, de tăcere, de urmare a unor legi, reguli. La ambii stilul oral specific dramei are un rol esențial. Totodată, la Druță natura este parte a omului, de aici și peisajele cu rol de macrodidascalii, de didascalii în ramă. În imaginarul artistic al lui Vasilache natura este uitată sau chiar distrusă de om. Acest autor creează tabloul ca gen în textul său *Elegie pentru Ana-Maria*. Procedeele teatrale la Vasilache: iluzia, scena și mizanscena, mimetism, Druță însă o atenție mare acordă detaliului ca mod de sugerare a stărilor, de creare a atmosferei psihologice și creare a tabloului în text.

În același timp, ne convingem că și teatralitatea textului epic, nu doar a celui dramatic, poate fi înțeleasă, ca predicție, reguli ce modelează, încă din text, spectacolul, cu sau fără voia autorului. Astfel că deosebirea dintre toposul lumii ca spectacol și lumea ca teatru vorbește de specificul psihologic și conceptual-artistic al unei personalități creatoare, dar și de teatralitatea viziunii sale artistice. Chiar dacă par a fi concepte diferite, ele se întâlnesc în imaginarul artistic al unui scriitor, în mod diferit. În cazul acestor doi autori, proza lui V. Vasilache demonstrează mai mult caracterul universal al teatralității vieții și al teatralizării în societate.

La Ion Druță, teatralitatea prozei și a dramaturgiei se creează/vine din viziunea lumii ca teatru, adică o lume văzută dintr-o parte, cu un narator sau receptor „privitor ca la teatru”, cum spune Eminescu, dar privitor la realități exterioare, obiective, sociale, morale, ce se reflectă și în realități interioare, subiective. De aici și deosebirea dintre lumea ca spectacol, unde totul e un bâlci, toți sunt concomitent actori și spectatori, toți râd unul de altul și de sine, – de lumea ca teatru, un teatru al sufletului, nu al contrastului, ci al tăcerii, al gestului, al naturii umane și al cosmosului. De aceea personajele lui Druță nu strigă, ci murmură, psalmodiază, plâng în surdină, se împacă cu lumea sau cu rolul pe care îl au de la naștere. În acest sens, un rol important îl are psihologismul ca element esențial în crearea teatralității operei epice și a posibilei realizări scenice. Gestul, mimica, tăcerea (numită de narator sau sugerată prin puncte de suspensie), detaliul artistic și natura creează iluzia și realitatea teatralității, dar și scenicitatea și dramaticitatea acțiunii

Teatralitatea și literaritatea sunt două componente nu doar ale discursului dramaturgic, ci și ale celui epic, iar în funcție de autor, de viziunea lui artistică, aceste aspecte se manifestă în mod diferit într-un discurs, atât la nivel diegetic, cât și la nivel mimetic. Categoria teatralității din poetica dramei se deosebește de cea a teatralității din roman. Or, teatralitatea se manifestă în roman atât la nivelul

exterior – de organizare și structurare a textului, cât și la cel interior – construirea subiectului și a imaginilor artistice. Astfel că noțiunea de teatralitate se deosebește și la nivelul observării, prezenței ei în textul epic, având în vedere poetica dramei și tehnicile narrative ale romanului, relația autor – personaj, analiza unor principii estetice ale teatrului, realizate în roman la diferite nivele – ale subiectului, compoziției, ale mijloacelor de organizare a spațiului.

#### **4.2. Monodrama *Dor de oameni***

În creația narativă a lui Ion Druță se repercutează și se manifestă tendințele timpului, nu doar cele social-politice, ideologice, ci și cele care țin de filosofia limbajului, de știința comunicării. Scrisă în 1957, nuvela *Dor de oameni* poate fi înțeleasă în registru teatral ca monodramă. Amintim că, în acea perioadă, în planul filosofiei limbajului se dezvoltau teoriile comunicării, ale discursivității, iar necesitatea umană de a fi ascultat, auzit, înțeles devenea temă, motiv, evidenția tipologia personajului în discursul artistic.

Caracterul conflictului și viziunea autorului asupra acestui element de structură determină genul, specia textului dramaturgic, iar nuvela *Dor de oameni* a lui Ion Druță se pretează a fi o monodramă, cum am menționat. Apariția textelor-monolog în teatrul absurdului a fost condiționată de o nouă atitudine față de cuvânt. În teatrul din anii 1950, cuvântul devine independent, nu unul auxiliar. El capătă dramaticitate și teatralitate, formează intriga și subiectul, dezvoltarea acțiunii, nu este doar un instrument în transmiterea lumii interioare a personajului, a trăsăturilor caracteristice acestuia, ci devine actant. În teatrul absurdului, cuvântul are același rol în realizarea discursului teatral ca și gestul, costumația, decorația, muzica, sunetele etc.

Imperativele timpului, acest suflu al atitudinii față de cuvânt cu valoare de creare a dramaticității și a teatralității se observă în nuvela lui Ion Druță *Dor de oameni*, care poate fi interpretat ca text-monolog dramaturgic, cu trăsăturile specifice acestuia. Monodrama tradițională presupune totuși prezența Celuilalt ca personaj extrascenic, iar un rol important le revine lucrurilor, obiectelor, decorațiilor, care îi înlocuiesc personajului obiectul comunicării.

Totodată, monodrama întrunește în structura ei psihologismul, reflexivitatea, doar că elementul social sau cel pur individual, personal sunt mai vizibile aici, acestea participă mai plener la construcția discursului artistic. Astfel încât fabula/diegeza unui asemenea mod de comunicare artistică este, implicit, „extrasă” de receptor prin mijlocirea diverselor tehnici dramatice propuse de dramaturgul-regizor: retrospectia, introspectia, îmbinarea monologului cu tăcerea, la nivel textual

aceasta fiind marcată prin puncte de suspensie. Monologul are aici diverse funcții: narativă, reflexivă, psihologică ș.a., iar forma *ad spectatores* este una esențială și invită/suscită la o reacție a receptorului ca parte a comunicării discursive. Monodrama se prezintă ca un text ce presupune „dramaturgia perspectivei unice”, iar interpretarea textului literar ca monodramă presupune transformarea realității interioare, psihologice a omului într-o situație de criză, aici în textul druțian se manifestă criza comunicării.

În nuvela lui Ion Druță *Dor de oameni*, aceste particularități ale monodramei se reflectă în îmbinarea lor cu elemente specifice stilului acestui autor. În primul rând, personajul este un țăran, circumstanțele desfășurării acțiunii sunt cele din sat, procedeele compoziționale: peisajul, ce creează fundalul și sonoritatea acțiunii, sugerând și stări ale personajului, personificarea – toate conduc spre încheierea unui discurs artistic ce relevă lumea interioară și stările unui om, paznicul Iacob.

Necesitatea comunicării și circumstanțele acțiunii se relevă din primele rânduri sau „acorduri” ale muzicii unui suflet însingurat, dornic de comunicare. Este aspectul vizual, auditiv-scenografic al deschiderii acțiunii, realizat poetic prin personificare și metaforă: „Plânge, geme, urlă viscolul, despiciându-și pieptul în ușa bordeiului”, concomitent cu prezentarea personajului prin gest și prin vorbire, receptorul intuind, totodată, și tipul de conflict – cel psihologic: „Badea Iacob își potrivește cojocul pe umeri și pune câteva vreascuri în foc.

– Măi, ce iarnă cumplită! Auzi?

Dar, afară de dânsul nu mai are cine asculta – singur în bordei și bordeiul e singur în potopul ista de omăt”. Ideea expusă de narator se rezumă la faptul că ambii sunt singuri – omul și locuința, lăcașul, un spațiu de la care pornește personajul druțian prin lume: de la bordeiul unui paznic sau de la bojdeuca Ruței (drama *Păsările tinereții noastre*) la casa lui badea Zânel Cojocaru sau la cea a lui Gheorghe Doinaru (romanul *Frunze de dor*), casa lui Onache Cărăbuș și cea nouă a Nuței și a lui Mircea Moraru (romanul *Povara bunătății noastre*), la „Casa mare” a sufletului Vasiluței, la Biserica Albă și la Clopotnița uitată de un sat întreg, la casa Păstorului de pe vârful de deal (nuvela *Toiagul Păstoriei*).

Personajul monodramei *Dor de oameni* încearcă să lupte cu singurătatea: „Totuși, nu se poate lăsa vorba să moară așa, în pustiu, și de aceea își răspunde sieși: «Da, îi cumplită»”. Monodrama tradițională presupune însă prezența Celuilalt ca personaj extrascenic, un rol important revenindu-le lucrurilor, obiectelor, decorațiilor – acestea îi înlocuiesc personajului obiectul comunicării. Personajul

druțian badea Iacob alungă un șoarece, ca apoi să-i pară rău că nu-l mai aude și că e singur-singurel, apoi sfătuiește cu soția, vede aieva cum cinează familia lui acum, se ceartă cu vecinii, apoi se împacă.

Aproape în fiecare moment sau acțiune a personajului participă natura – ca fundal, dar și ca interludiu între părțile „spectacolului interior” al personajului, ca, în cele din urmă, să se afirme, în paralel, două personaje în aceeași situație – omul și natura: „[...] de vreo două săptămâni el întreabă și tot el răspunde, de vreo două săptămâni tot ascultă – poate răsare vreun trecător. Dar aude numai viscolul și trosnetul focului în vatră.”

Treptat își intră în drepturi și al treilea personaj – focul din vatră: „[...] de vreo două săptămâni hrănește cu vreascuri sobușoara asta. [...] Rumenește jăratul în vatră, clocotește domol o ulcică pe plită, iar viscolul tot urlă și urlă ca un cățel alungat de acasă. Din când în când badea Iacob se ridică, se uită afară prin ferestruica mica cât o palmă la girezile de păpușoi rămași necurățați. Măcar de-ar veni cineva la furat – ar avea cu cine schimba două vorbe.”

Fiecare gest este o acțiune din spectacol, fiind susținut de reacția ori de starea naturii și de focul din vatră, acesta din urmă suscitând gânduri, amintiri. Imaginea este plăsmuită prin tehnica aparatului de filmat, aducându-l pe protagonist la casa lui: „peste trei dealuri și trei văi, într-un sat mare, frumos”, unde „este o casă făcută de dânsul și este un țâncușor care, cum îl simte, aleargă de departe [...], și mai este o ușă cu clempuș nou, vrăjmaș de bine așezat – n-avea ce face în ziua aceea și s-a porăit până-n sară cu dânsul.

– Oare chiar ce fac ai mei acasă?”

Receptorul/spectatorul vede imaginar, aude și trăiește împreună cu personajul. În acest sens, este important cum autorul transfigurează prin imagini vizuale, auditive starea de lucruri, receptorul înțelegând, sesizând starea personajului. Or, aici nu există monolog, ci vocea auctorială, stilul indirect liber și un început de dialog cu cineva închipuit sau memorat. Realizarea scenică însă presupune elementul invers: sunt vizibile și audibile acțiunile personajului, dar „prin relație, prin felul în care acțiunile lor se repercutează asupra personajului vizibil în caracteristicile sale corporale, vedem și înțelegem mult mai multe personaje decât ceea ce vedem fizic. Astfel, monodrama devine un spectacol care implică (...) participarea spectatorului în imaginația lui, în mai mare măsură decât drama dialogică ”[142]. Referindu-ne la textul literar epic transpus în forma dramaturgică a monodramei, acesta impune întruchiparea psihologismului în jocul actorului, evidențierea rolului detaliului artistic prin accentuarea realității interioare a personajului, relevarea stărilor lui, precum și a semnificațiilor cronotopului în acțiunea dramatică/scenică.



### 4.3. Procedee de teatralizare în proza lui Ion Druță

În creația epică a lui Ion Druță se îmbină armonios diegesis, arta narațiunii, cu mimesis, arta descrierii acțiunii, „teatru ca artă a reprezentării” și „teatru ca artă a comunicării”. Primul este un mod de a arăta lumea, pe când celălalt poate deveni un instrument ideologic de schimbare a lumii. În creația druțiană, în diegeză sunt atestate personaje care se caracterizează prin ludic, mască, prin spectaculos, teatralizând viața, adică mai mult prin arta reprezentării, cum am evidențiat supra: Scridon (*Frunze de dor*), badea Cireș (*Bătrânețe, haine grele*) ș.a. **Dialogismul** este o caracteristică a scriiturii teatrale, iar romanul conservează dialogul ca indice al teatralității, așa cum în textul dramaturgic și în reprezentația teatrală dialogul conservează amintirea despre originea orală a teatrului, la fel ca act de comunicare în primul rând, și apoi de creație.

În proza lui Ion Druță dialogurile fac parte din procedeele de teatralizare. Acodând un mare loc discursului direct, autorul alternează cu pasaje narative mari și cu cele descriptive, dialogul fiind susținut de detalii, gesturi, descrieri cu funcție psihologică. Totodată acestea conferă discursului vizualitate, scenicitate, teatralitate în general. În proza druțiană dialogurile nu sunt momente de confidență, tăcerea spune mai mult decât destăinuirile dialogice. Multe dialoguri au formă însă de replici teatrale – exprimări verbale ale personajelor, construite, în principiu, în forma vorbirii orale.

Astfel, schița *Bădiceni* (care amintește de cea a lui I.L. Caragiale intitulată *La poștă*) este construită aproape doar din dialog, cu unele indicații ale naratorului ce s-ar preta la didascalii într-o eventuală structurare dramaturgică a acestui text. Notația naratorială fiind foarte scurtă, acțiunea din dialog relevă, prin umor și situație comică, la modul general, relația dintre comunicare și eșec al comunicării. Prezintăm doar un fragment din acest text, schița fiind printre primele lucrări ale autorului:

„De trei zile Bădicenii tac și-i mare forfotă în tot raionul, căci e un loc frumos și mândru în toate cele Bădicenii. Sună lume de peste lume. Zbârnâie linia de telefon zi și noapte.

- Bă-ădiceni!!!
  - Cha! Dă-te, fa, de la telefon. Cine sună?
  - La telefon – Bădicenii?
  - Cha!
- Și iar e liniște pe fir.
- Bădiceni, alo, Bădiceni!

- Ileană, ți-am spus să nu-ți vâri nasul. Dă încoace aceea care se pune la ureche, că n-o pui ghine.

- Ascult Bădiceni!

- Auzi, moșulică...

Spânzură receptorul. Aparatul se închide. Firul tace.

- Bă-ădiceni!!!

- Cha! Cine vă trebuie?

- Președintele colhozului este?

- Apu numa că este.

- Cheamă-l, moșulică!

Se duce și nu mai vine. (...).”

Fiind una dintre prozele de început ale autorului, textul schiței demonstrează și viziunea cinematografică a lui Ion Druță, și atenția la rolul replicii, despre care spunea că „în proză, replica este o mare artă. Nu orice scriitor o poate găsi și formula exact”, asemănând-o cu poezia care poate să transmită „multă informație și încărcătură emoțională. Mai mult decât orice proză. Aceasta se referă și la replică. De aceea totdeauna mi-a plăcut replica” [248].

Menționăm totuși că, de rând cu dialog-replici ori stilul oral al exprimării, modalitățile de realizare artistică a teatralității în textul narativ druțian sunt variate și mai greu pot fi detașate una de alta. Or, detaliul sonor muzical-acustic sau cel plastic, sau muzical, trecerea lentă de la imaginea dinamică la cea statică și invers prin mijlocirea narațiunii, a detaliului artistic, a figurilor poetice – metonimia sau metafora, aliterația sau asonanța, sau tipurile de descriere (peisaj, interior, portret fizic sau moral – ultimele două prin detalii semnificative) ș.a. sunt susținute de aspecte teatrale: gestul, mimica, tăcerea, pauza. Toate acestea, la rândul lor, constituind aspecte psihologice ale teatralității personajului/actorului.

În ceea ce ține de proză, vorbim și de masca autorului ca element al strategiei acestuia, exprimată printr-un anume personaj, prin stil indirect liber sau prin umor, prin metonimie, hiperbolizare ori un ghiduş ce merge alături de personaj și îl descrie așa cum îl vede, dar cu subînțelesuri. Teatralitatea prozei presupune astfel o estetică ce implică și ideea de joc de rol, de reprezentare, de caracterizare a personajelor prin intermediul spațialității și al vizualității, al gestului și al tăcerii ș.a. Și cuvântul auctorial poate fi înțeles, văzut, prezentat ca acțiune dramatică, cum este, de exemplu, în schițele și nuvelele acestui autor. Or, omul ca ființă psihologică și socială se manifestă

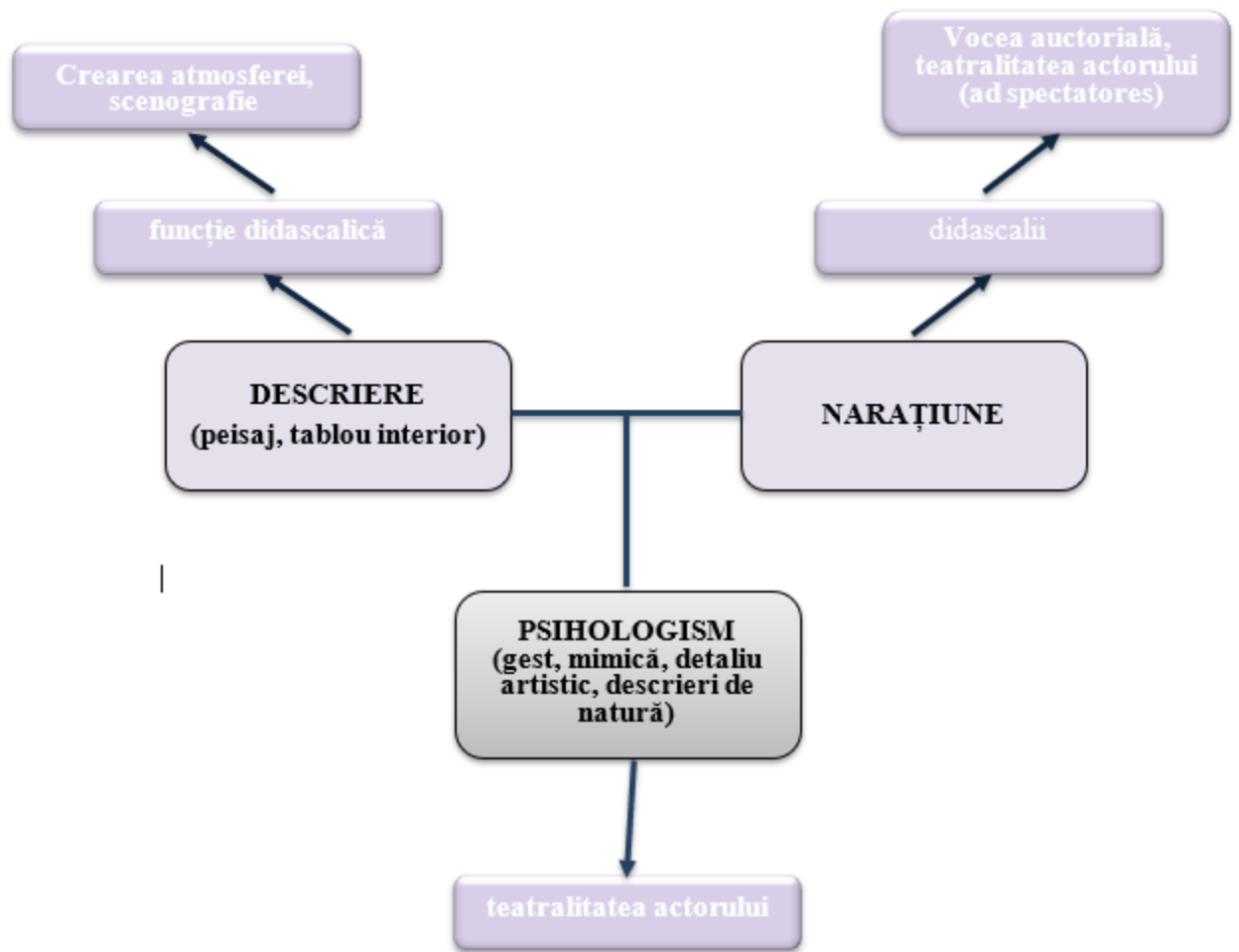
în viață prin categoriile teatralității, prin jocurile de rol pe care le realizează în diferite momente ale activității sale, ca și prin relația de privitor – cel privit.

Imaginarul artistic al lui Ion Druță, după cum am menționat anterior, 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 „tăcerilor textului” (puncte de suspensie), al gestului, detaliului artistic sau al peisajului constituie doar câteva particularități ale modalității teatrale de exprimare artistică a vieții în proza acestui autor.

De cele mai multe ori, discursul narativ al lui I. Druță se constituie din scene, tablouri, secvențe evenimentțiale, din 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, precum varietatea dialogului, monologul – mai mult în forma stilului indirect liber, corul (și în ipostaza populară „gura satului”), personajul ca expresie a unei tipologii psihologic-morale, spirituale, sociale ș.a. La transformarea prozei lui Druță în discurs teatral, un rol important îi revine și psihologismului, ca o categorie estetică.

Sorgința 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 este badea Cireș din nuvela *Bătrânețe, haine grele* (redenumită *Badea Cireș* de către autor), descris mai mult de narator și de gesturile personajului, relatate și reprezentate. Arta actoricească a lui badea Cireș implică mai multe procedee ale teatralității, autorul demonstrând că omul este o individualitate și o personalitate complexă nu doar în forme de expresie 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 teatralității în nuvela *Badea Cireș* un rol principal îl are masca, după cum a fost specificat și în capitolul 3. Personajul este 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.



**Figura 4.1. Procedee de teatralizare în proza lui Ion Druță**

Chiar dacă naratorul este unul omniscient și omniprezent, nu toate cele expuse de acesta s-ar preta 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, devine vajnic, de parcă numai ce a semnat un Decret Prezidențial. 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 grăzăvește, fiindcă nu se poate opri, o întrebă 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.”

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 palpita parcă orice clipă, fiecare acțiune este 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.

În crearea spectaculosului, a atmosferei, la caracterizarea personajelor, în discursul druțian un rol important îl are natura ca mod de existență a omului în lume, *descrierile de natură* având funcția de element dramaturgic didascalie și, respectiv, scenografic. În textul epic, ea contribuie la structurarea incipitului, ceea ce în plan teatral ar echivala cu „deschiderea” acțiunii scenice – intro-ul. 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 stările de suflet ale naratorului (în didascalii – ale auctorului) și ale personajelor.

Amintim în acest sens spectacolul ninsorii din incipitul romanului *Povara bunătații 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 este cea care deschide și închide părți, capitole în acest roman, având funcție de premoniție, de creare a atmosferei și de sinteză ori legătură, trecere la celălalt capitol, funcționalități care în textul dramaturgic se regăsesc, în special, în didascalii [76].

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

Vom exemplifica unele aspecte ale teatralității în imaginarul artistic druțian în baza nuvelelei *Malul de piatră*. Incipitul prefigurează aici atmosfera acțiunii, constituind totodată, în planul textului dramatic, didascalii: „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!»”

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 *ospeție* 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 între ei. Din nararea acțiunii și din descrieri se prefigurează, din punctul de vedere al teatralității, borne didascalice, cu rolul lor de a aduce mai multă informație privind locul, spațiul, timpul desfășurării acțiunii, stările personajului.

Rolul replicii este semnificativ, ea creează atmosfera din casă: cea de frică a fiicei și a mamei, dar totodată se simte/este sugerat și sentimentul matern, și nevoia de curaj în fața soțului, ca în următorul dialog:

- Bună seara.

I-a răspuns numai mamă-sa:

- Bună.

Tac o vreme amândouă, cătând spre lăicioara din ungher, unde stătea întins Ichim cu firul de mohor uitat în colțul buzelor. (...) Anica șoptește blând și vinovat:

- Fugi în casa cea mare și te culcă... Până la ziuă mai este mult... Dă bagajul cela încoace...

- (...) N-o să-ți fie frig?

- -Nu .

- Să mai pun o pernă?

- Pune.”

Replicile sugerează starea personajelor, creează atmosfera apăsătoare din casă și din sufletele lor, indică asupra atitudinii tatălui, constituind astfel o scenă ce contribuie la înțelegerea tipului de conflict psihologic al acțiunii.

În nuvelă se manifestă pregnant tipul de reprezentare kinestezică și reprezentare 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 sa cea mai dragă.

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: tăcerea și chinurile moral-psihologice ale tatălui: „A fumat tăcut țigară după țigară, până a răsărit soarele. A însemnat locul unde a răsărit, a despicat cu privirea cerul în două, socotind în mintea lui drumul pe care urma să-l facă soarele în ziua ceea, și-a măsurat grijile pe care le avea cu calea asta lungă a soarelui, pe urmă, strivind cu călcâiul ultimul muc de țigară, și-a plecat fruntea și a rămas nemișcat.”

Este o scenă tăcută, plină de dramatism, transfigurată artistic prin mijloacele specifice psihologismului (descrierea gesturilor, a mișcărilor personajului, ce sugerează stări, mișcarea gândului), care implică anumite caracteristici ale teatralității: actorul, corpul, gestualitatea, interpretarea.

În acest discurs, 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”. Iar intrarea în acțiune a Ilenei, ruda lui Ichim, care venea să-și vadă neamurile „abia atunci când se abătea vreo nenorocire peste capul lor”, este 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”), elementele 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 transpusă într-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 sa. Iar privirea personajului, ca indice al teatralității, „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 anumit timp, accentuând dramatismul momentului, polifonia sentimentelor, a stărilor.

În textul epic drușian, stilul oral al expunerii și prezența naratorului (în diferite ipostaze) se traduce într-o formă a teatralității numită *ad spectatores*, 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 Ion 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, precum 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 lui Horia despre relația istorie – moralitate are și valoare de caracterizare a personajului, dar și funcție teatrală ad *spectatores*, personajul fiind totodată în rol de mesager.

Druță creează imagini vizuale spiritualizate, mitizate, cu valențe de spectaculozitate, cum se poate observa în romanul *Povara bunătății noastre*: „De sub o poală de pădure, pe valea Cuboltei, venea încet și ostenit Marele Apărător al câmpiei. De departe părea mai mult o pată, o umbră și venea umbra ceea oarecum abătută, întristată de marile urâșenii ale acestei lumi. Tot apropiindu-se, pata



ceea începe să semene ba cu un lup, ba cu un câine voinic de stână, dar peste toate asemănările dăinuia ceva măreț, nepământesc. (...) Grumaz voinic, călit în lupte, trup lung de vițel. Picioarele însă îi erau lungi și subțiri ca de ogar, și de la depărtare nici că se vedeau, lăsând o ciudată impresie că javra nu atât merge cât plutește pesre câmpiile albe”.

Ca și descrierile de natură, imaginea Moldei, marele apărător, aduce în roman elementul mitic [ 92, p.3-56]. În pasajul citat, acest personaj este prezentat, cum se poate observa, ca o ființă reală și, în același timp, ireală. Portretul fizic al Moldei, mitico-real, anticipează „faptele” ei, situate între real și ireal. Personajul apare ca un arhetip, configurat artistic din mituri păstorești autohtone („Se vorbea (...) că javra a fost crescută la o stână, Cu toată marea lor tovărășie, se întâmplă, rar de tot, dar se întâmplă, să-și alunge ciobanul câinele de la stână”) și din legende despre originea neamului („Prin alte sate se zicea însă că lighioana nu este și nici n-a fost vreodată câine. E pur și simplu o lupoaică, una care a tot prădat cât ce a putut prin satele câmpiei, dar într-o bună zi, ce i-o fi venit că s-a răsculat și s-a pornit..”).

Ion Druță a fost printre pușinii autori din acele timpuri care a abordat problema vieții și morții de pe pozițiile metafizicii, punând accent pe suflet, pe spiritual, și nu pe materie. O demonstrează întreaga creație a autorului, în special dramele *Frumos și sfânt/ Sfânta Sfintelor, Anul morții, anul nemuririi/Plecarea lui Tolstoi și Biserica Albă*. Ideea primatului sufletului este sugerată prin mijlocirea peisajului de cele mai multe ori sau prin cuvântul auctorial, ori cel al personajelor.

În romanul *Povara bunătății noastre*, scenicitatea episodului întâlnirii din câmp a celor trei – tânăra femeie Nuța și cei doi bărbați Mircea, soțul și prima dragoste Nică este creată prin mijlocirea limbajului gestual, prin tăceri încordate, prin natura ce devine loc de întâlnire și de despărțire, acțiunile, cina în câmp creează o scenă de întâlnire a omului cu prima dragoste, de împăcare prin așezarea la masă împreună, prin a face ce au învățat ei mai bine în viața lor – a lucra gospodărește, dar și nostalgia după timpul trecut, și durerea despărțirii pentru totdeauna.

Constatăm 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 (gestualitatea, tăcerea, masca, ad spectatores ș.a.) se manifestă prin modul original de structurare a textului, în principal prin arta plămuirii incipitului și a dialogului, prin polivalența peisajului sau prin forma indirectă (exterioară) a psihologismului ca modalitate de transfigurare a realității.

#### 4.4. Relația psihologism – teatralitate în discursul narativ drușian

Așa cum discursul dramaturgic și cel teatral sunt mai aproape și „mai îndreptățite” estetic să prezinte omul în acțiune prin dialog, gest, mimică, tăcere sau prin elementul pictural-scenografic, la unii autori și discursul narativ poate nu doar să comunice direct, ci și să sugereze, să reprezinte momente, scene din viața psihologică a omului

Chiar în primele texte ale lui Ion Druță – în schițe, nuvele –, psihologismul creat prin dialog, tăcere-suspans, evidențiază viziunea teatrală, alteori cinematografică a individualității creatoare. Detaliul artistic, peisajul, lirismul (acesta creat prin repetiție, asonanță, aliterație), gestul, precum și stilul indirect liber în romanele *Frunze de dor* sau *Povara bunătații noastre* se manifestă ca procedee psihologice și, totodată, comportă valoare a teatralității în modul de creare a scenelor sau a unor imagini cu valențe mizanscenice.

În primele sale texte autorul demonstrează o viziune teatrală și, concomitent, plastică asupra realității și a modului de descriere a omului. Dialogul cu valență scenică, teatrală din schița *Bădiceni* sau din nuvelele *Malul de piatră*, *Bătrânețe*, *haine grele*, ori scena psihologică din casa lui Zânel Cojocarul la întoarcerea lui Trofîmaș, în romanul *Frunze de dor*, plăsmuită artistic din gest, mimică, tăcere-așteptare, plâns înfundat, gânduri ale personajului-copil, exprimate prin stil indirect liber și prin stil direct, descrierea psihologică și narațiunea psihologică în alte texte drușiene – sunt doar câteva elemente de creare a diferitor forme ale teatralității în discursul narativ.

În nuvela amintită anterior, *Malul de piatră*, sunt atestate diverse modalități psihologice în crearea atmosferei, a imaginilor cu valențe teatrale. De exemplu: „Anica a oftat, a ieșit să deschidă. În urma ei a intrat suflare ostenită și cunoscută în casa asta. Două geamantane, ce plecase odată de acasă, au pornit prin întuneric o sfadă cu masa, cu scaunele. Ichim a tușit și după tusea lui iar s-a așezat liniște. [...] Tac o vreme amândouă, cătând spre lăicioara din ungher, unde stă întins Ichim cu firul de mohor uitat în colțul buzelor. Pe urmă tac în trei – ele două, împreună cu firul de mohor. O tăcere grea, cum nu se mai poate. Copila prinde a-și ciocăni geamantanele, pornind cu ele înapoi spre ușă, dar Anica o prinde prin întuneric, șoptește blând și vinovat:

– Fugi în casa mare și te culcă...[...].

A scârțâit lăicioara, dar cele două femei au trecut vitejește pe lângă dânsa, au dispărut în odaia de alături.”

Narațiunea psihologică, creată prin mijlocirea metonimiei („Două geamantane, ce plecase odată de acasă, au pornit prin întuneric o sfadă cu masa, cu scaunele [...]. A scârțâit lăicioara, dar cele două femei au trecut vitejește pe lângă dânsa...”), are funcție teatrală în sensul că este prezentată o microscenă prin atmosfera încordată, transfigurată artistic din îmbinarea auditivului cu tăcerea, a gestului și sunetului, a elementului dinamic cu cel static.

Tot în acest text și descrierea psihologică, cu valențe de sculptural, realizează o imagine de tip teatral-cinematografic: personajul principal, Ichim, tatăl, „era înalt, voinic, cu fruntea grea și colțuroasă, de parcă ar fi fost cioplită în daltă. A fumat tăcut țigară după țigară, până a răsărit soarele. A însemnat locul unde a răsărit soarele, a despicat cu privirea cerul în două, socotind în minte 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, cum se poate observa, o imagine-sculptură a tatălui, îndurerat de întoarcerea fiicei după eșecul studiilor la institut. Portretul unui om puternic, cu detalii ce vorbesc de caracterul său hotărât, vine în contrast cu starea psihologică, morală la care poate fi supus omul în anumite momente grele ale vieții, cauzate de cei mai dragi și mai apropiați oameni pentru el. Psihologismul este realizat artistic prin lexeme semnificative, ce constituie, la rândul lor, elemente ale descrierii și narațiunii de tip psihologic: tăcerea încordată, de fapt gândurile ce vin multe, grele, asupra omului, și timpul cât a trecut sunt exprimate în prima frază: „A fumat tăcut țigară după țigară, până a răsărit soarele.” Apoi mișcarea gândului și luarea unei decizii sunt sugerate prin mijlocirea verbelor „a însemnat”, „a despicat”, care imprimă sens și semnificație psihologică metaforei: „A însemnat locul unde a răsărit soarele, a despicat cu privirea cerul în două [...]”

Întreaga frază comportă și valențe temporale, și valențe psihologic-morale, continuând prin nararea aluzivă a gândurilor: „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”, iar neputința luării unei decizii privind gestul fiicei e sugerată exteriorizat prin gest, iar la nivel lingvistic – prin intermediul conotației verbului „a strivi”, dar și prin detaliul „fruntea plecată”: „pe urmă, *strivind* cu călcâiul ultimul muc de țigară, *și-a plecat fruntea* și a rămas *nemișcat*”.

V. Nabokov scria în romanul său *Disperare* că „Visul cel mare al autorului este să transforme cititorul în spectator”, asta o face și Ion Druță. La el se atestă, de cele mai multe ori, descrieri de

natură, narațiune create prin imagini vizuale și auditive, o relație sau armonie dintre imaginea statică și imagine dinamică, arta de a construi spațio-temporalitatea prin ritm, prin sunet.

Un exemplu este nuvela *Murgul în Crimeea*, din care vom argumenta doar cu scena de final – punctul culminat al acțiunii:

„Murgul îi pus în picioare. Harabagiu îl deshamă. Culege din fundul căruței un mănunchi de paie, ia calul de frâu. „ Ha, murgule, hai...”

Ostașii stau tăcuți, urmărind cum scoate căprarul murgul în mijlocul câmpului. Se opresc la vreo treizeci de pași pe miriștea înghețată. Murgul pare că-și dă sama despre ce este vorba. Se lasă moale în genunchi, apoi se culcă, întinzând gâtul pe pământ. Harabagiu îi saltă capul, îi pune paie dedesubt.

Pe șosea pocnește un bici, trezind o trăsură, apoi mai scârțâie una și coloana pornește. Murgul adună picioarele la piept să se ridice – așteaptă să-l ajute Harabagiu, așteaptă cele trei cuvinte moi și blajine...

Caporal Harabagiu tace. Scotocește ceva grăbit prin buzunare, scoate un muc de țigară, îl aprinde...

-Așa-i, murgule, la război...

Se întoarce și pornește încet spre coloană. Murgul ridică sus capul, petrecându-și stăpânul, culegându-i tot drumul, pas cu pas, până îl pierde pe Harabagiu în șiragul coloanei”.

Este o scenă tăcută, dureroasă, în care vorbesc doar semnificațiile gesturilor. A treia oară e ridicat în picioare calul cu care a mers la război țăranul Harabagiu. Șirul de ostași care se retrăgeau spre malul românesc al Mării Negre este prezentat ca un singur personaj, tăcut, cu gândul la doinele de acasă, la pâinea de acasă, de unde venea vântul, de peste mare. Iar calul ridicat în picioare semnifică, s-ar părea, mersul mai departe, spre casă. Conflictul însă, de natură psihologică, este sesizat în scena respectivă prin faptul că Murgul este deshămat și dus în largul câmpiei, omul, ca dezvinovățire, punându-i sub cap „un mănunchi de paie”.

Dramatismul scenei este creat prin fiecare gest al personajului, prin tăcerea vinovată a celorlalți ostași care privesc cum se desparte un om de prietenul său de luptă. Starea psihologică a stăpânului - prieten – ostașului Harabagiu este transfigurată artistic prin detaliul gesturilor: „ Scotocește ceva grăbit prin buzunare, scoate un muc de țigară, îl aprinde...” și prin verdictul ce pare a fi dezvinovățire: „Așa-i, murgule, la război...”. Semnificațiile gesturilor, a corpului, a îmbinării spațiului interior cu cel exterior ca elemente specifice teatralității, dar și perspectiva de unde și cât îl privește murgul pe

stăpânul și prietenul său transfigurează artistic scena dramatică și tragică a vieții și a morții, a destinului.

Această nuvelă druțiană a constituit pre-text pentru filmul de scurt metraj cu titlul *Hai, murgule, hai...*, realizat în anul 1986 de regizorul Vadim Prodan, într-un stil expresionist, în viziunea noastră. Regizorul prezintă subiectul la scară universală, transfigurând artistic ororile războiului în care conceptul druțian principal omul și natura aici accentuează mai mult momentele tragice ale vieții. Autorii filmului au valorificat textul narativ al lui I. Druță demonstrând atât dimensiunea modernistă a gândirii artistice a prozatorului, dar în același timp, și viziunea postmoderinstă a regizorului. În așa fel, filmul lui V. Prodan relevă trecerea „de la tradiționalismul panteist la tensiunile extreme ale trăirilor umane”, după cum observă cercetătoarea A.- M. Plămădeală în monografia colectivă *Arta cinematografică din Republica Moldova*. Spre deosebire de nuvelă, unde despărțirea –trădare îmbină elementele dramatic cu cel tragic, în discursul filmic scena împușcării Murgului scoate și mai mult în evidență existența umană și relația omului cu natura. Scurtmetrajul demonstrează totodată și valențele intermediale ale imaginarului artistic druțian.

Ceea ce a adus Ion Druță în discursul artistic al timpului fost și *timpul psihologic*, în special în nuvelele sale și în romanul *Frunze de dor*, după scenariul căruia a fost pus în scenă spectacolul omonim de către regizorul Alexandru Cozub. Psihologia procesului de creație, trăirile, viziunile interioare ale unui creator sunt foarte bine sugerate, reliefate și în nuvela *Sania* [89, p. 253- 268 ], din care vom aduce doar câteva exemple ce implică și forme ale teatralității.

În primul rând, tema lucrării este una de esență psihologică, în al doilea rând, autorul transfigurează artistic etape, momente ale psihologiei procesului de creație, probleme ce consună cu tendințele artei și ale științei în prima jumătate a secolului al XX-lea. În discursul druțian, orientându-ne la ideile psihologilor, se manifestă realizarea artistică a procesului de creație când „opera este situată între un proces inefabil, premergător (creația) și un altul observabil, ulterior (contemplarea) [89, p. 254 ]

Psihologismul este creat prin descrieri de natură, gest, prin tăcerile textului și prin reverie, autorul plămăiește imagini statice ori dinamice cu valențe psihologice și teatrale: „Răsărea soarele și-l găsea [...] mutând toporul în mâna stângă. Și zile întregi îl vedeai umblând prin ogradă cu luleaua stinsă în dinți. Părea că a uitat și de nuc, și de sanie. Tocmai spre chindii, când găsea, în sfârșit, chibriturile în buzunar, îi făcea deodată vânt toporului într-o ciotcă și rămânea dus pe gânduri.

Pe urmă, zi după zi, îl vedeai tot mai des stând în mijlocul ogrăzii și privind undeva deasupra cămării, de parcă mai venise o primăvară în anul cela și el aștepta să se arate cocostârcii.”

Gesturile personajului trădează, exterior, momentele de reverie în căutarea imaginii adecvate a ceea ce voia să creeze – sania (luleaua stinsă în dinți; găsea, în sfârșit, chibriturile în buzunar; rămânea dus pe gânduri). Spațiul și timpul în această microsценă sunt diferite: curtea (ograda) și zborul, înălțimea cocorilor și a fantasmelor care îl duc departe, în alte lumi și în alte timpuri; se pare că în această ogradă este puțin loc pentru zborul gândurilor, ideilor, imaginației sale, el „privind undeva deasupra cămării”, deasupra ideilor pragmatice ale soției, ale vecinului, ale celorlalți. De aici și comparația care aduce în imagine lumina, înnoirea, albul ce plutește deasupra, ca și ideea sa, numai de el știută și văzută cu ochii lăuntrici („de parcă mai venise o primăvară în anul cela și el aștepta să se arate cocostârcii”).

La nivel de inconștient și de subconștient, imaginea apare în formă difuză, gesturile și detaliul artistic contribuind în mai mare măsură la obiectivarea concepției și la sugerarea stărilor. Fantasma, reveria devin aspecte ale vieții interioare a personajului, pe care autorul le transfigurează artistic printr-un psihologism de factură obiectivă, exterioară: naratorul numește procesul psihic și transmite, explică gândurile personajului:

„Și zi de zi – fie că îngropa via, fie că înnoia gardul – se gândea numai la sanie. Din vreme în vreme își mișca ochii și parcă vedea în fața lui ceva ușurel, sprinten și frumos – o învăluire voinicească ce-l tulburase pe la opt ani, când ridicase pentru întâia oară toporul în mână. Și toată viața, cum găsea un topor bun, cum prindea miroznă de surcele proaspete, îi răsărea în minte acest ceva ușurel, sprinten și frumos. Și tocmai acum, la bătrânețe, a înțeles că era vorba de o sanie. [...]. Avea să fie o sanie cum n-a mai fost alta pe lume – o sanie, că i se oprea moșului suflarea când se gândea la dânsa.”

Imaginea se caracterizează prin scenicitate, creată de narațiunea psihologică prin mijlocirea stilului indirect liber, a repetiției și a îmbinării realității obiective cu cea subiectivă – cu visul, fantasma ce-l urmărește pe omul de creație după apariția conceptului operei. Astfel încât elementul de teatralitate al prezentării personajului în acțiune se apropie mai mult de specificul cinematografic.

Vom argumenta în continuare prin câteva texte ale autorului din literatura destinată copiilor, dar și din nuvele sau romane în care copilul are un rol principal în anumite scene ori capitole, este protagonist, actant. În așa fel, intenționăm să demonstrăm cum se manifestă potențialitatea teatrală a textului druzian și, respectiv, perspectivele de receptare intergenerice ale imaginarului artistic.

Specificul literaturii pentru copii ori descrierea copilului cu lumea lui, cu felul său de a fi în nuvele sau în romane implică o anumită relație narator – personaj – receptor, susținută, bineînțeles, de o bună cunoaștere de către autor a particularităților psihopedagogice ale vârstei copilului. În textul drușian, naratorul, de multe ori, se află „în spatele” personajului-copil, el coboară la nivelul de înțelegere și de reprezentare al vârstei acestuia, dându-i libertatea de acțiune și, respectiv, de exprimare prin mijlocirea diferitor tipuri de descriere (peisaj, portret, interior ș.a.), prin narațiune – uneori în stil popular sau în stil indirect liber, prezentându-i mișcările sufletului, intențiile, dorințele etc. prin detaliu artistic, psihologism, tăcere, dialog, monolog (vorbire gândită sau gândire vorbită). Totodată, la alt nivel al viziunii teatrale, Ion Druță creează scene, mizanscene, prezintă lumea ca scenă de pe care se exprimă copilul în fața celorlalți, unde trăiește și află rostul existenței umane.

În proza pentru copii, autorul a demonstrat o bună cunoaștere a psihologiei vârstelor, un exemplu fiind fragmentul despre Trofimaș din romanul *Frunze de dor*. Elementul psihologic, detaliul artistic, „tăcerile textului contribuie la crearea scenicității în tabloul *Trofimaș*, din romanul *Frunze de dor*.

În structurarea acestui fragment epic într-un text dramatizat, scenaristul și regizorul au la dispoziție indicii ale teatralității: în didascalii de tipul *dramatis personae* ar fi prezente: Trofimaș – un băiețel de șapte ani; părinții lui Trofimaș, sora mai mare Domnica. Didascalia incipientă ar conține/prezenta băiețelul de șapte ani, plâns, amintind de Nică a lui Ștefan a Petrei când se întorcea de la scâldat: „Spre chindii intra în sat cu ochii roșii de plâns și se oprea la fiecare răscruce să se hodinească. Nu mai putea de foame. Se furișa tăcut pe lângă garduri, de parcă-l știa tot satul că a pierdut banii.”

În analiza textului este important aici timpul desfășurării acțiunii („spre chindii”), care predispozează spre o atmosferă mai puțin luminoasă, aproape de întuneric, așa cum se simte, psihologic, copilul, dar și o premoniție a atmosferei din casa părintească și a stărilor celorlalți membri ai familiei. Un rol anume îi revine și gestualității.

Urmează, în textul regizorului, un monolog sau un aparté al protagonistului, ce redă dorința sa de a ajunge mai repede acasă, cu toată rușinea și frica, de a mânca ceva, fiind gata să primească orice pedeapsă. Acțiunea exprimată în monolog continuă în mod exterior, susținută și amplificată de cea psihologică.

Receptorul/spectatorul trăiește împreună cu personajul intrarea lui în casa cea mare, unde „pe genunchii cârpiți ai lui tată-său se hodinea o mână bățătorită” – detaliu artistic ce caracterizează

personajul, fiind, în același timp, o modalitate cinematografică de accentuare a acestei impresii a receptorului sau idei a autorului, regizorului, actorului. Asistăm la o mizanscenă care va umple golurile și tăcerea dintre cuvinte, creată prin tehnica aparatului de filmat, din perspectiva personajului-copil, ce contribuie, mai întâi, la crearea unei stări psihologice încordate.

Gestul, vorbirea cu pauze mari a copilului, apoi tăcerea ce se lasă peste toți cei din casă – pentru unii din cauza veștii triste a morții feciorului cel mare – tăcere-durere, iar pentru protagonistul-copil – din cauza fricii (ce poate păți de la tată-său, pentru că a pierdut banii) – toate aceste elemente ale teatralității creează împreună o primă parte a mizanscenei, pe care aș numi-o „Tăcerea”.

„A intrat în casă, a zărit printre lacrimi genunchii cârpiți ai lui tată-său, pe care se hodinea o mână bătătorită și s-a oprit lângă genunchi:

– Tătuță... Eu... am prăpădit rublele...

Mâna s-a ridicat de pe genunchi, Trofimaș s-a aplecat, ferindu-și capul. O bătaie de inimă, două, trei, dar stelele nu i se aprind înaintea ochilor. În sfârșit a simțit mâna pe cap, netezindu-i perca.”

Cea de a doua parte a mizanscenei începe cu fraza „O bătaie de inimă, două, trei, dar stelele...”, citată mai sus, creată prin imagini mai dinamice: în primul rând, din punctul de vedere al literarității, prin semnificația conjuncției adversative „dar”, care, într-un text artistic, răstoarnă ce s-a afirmat anterior. În microscena psihologică urmărită de receptor, regizorul prezumptiv ar citi în didascaliile textului: „Trofimaș a dat capul într-o parte. Tatăl i-a pus mâna pe cap, netezindu-i părul”. Noi însă asistăm la ceea ce se numește scenicitate – imagine, scenă ce transmite ideea unei posibilități de înscenare, de lucru sau de fapt reprezentat, în care un rol anume îi revine privirii, vizualizării/perspectivei naratorului/dramaturgului, aici și personajului. Esențial este cât de expresiv, spectaculos și amplu este prezentat/sugerat conflictul dramatic prin intermediul scenicității. Specific pentru viziunea teatrală drușiană este, în acest context, psihologismul – modalitate de transfigurare artistică a stărilor, emoțiilor, senzațiilor prin detaliu, gest, tăcere, alteori prin monolog ori peisaj, care contribuie la relevarea tipului de conflict artistic.

Partea a doua a mizanscenei devine, așadar, mai dinamică, dar amplificând, totodată, conflictul psihologic-moral al întregului tablou numit „Trofimaș”: stările de bucurie ale copilului (tata nu l-a bătut, i-a dat să poarte pălăria fratelui) se „lovesc” de plânsul surorii, de tăcerea părinților și, în ultimă instanță, de vorbele spuse cu durere de cele două femei care treceau pe lângă casa lor: „Și-o rămas Zânel numai cu un băiet? – O rămas, sireacul de el...”.



Reacția copilului este punctul culminat al tabloului unei dureri umane, tablou ce finalizează cu imaginea scenografică a spațiului casei părintești, ce se cufundă treptat în întuneric, dar încă se mai întrevește, se distinge figura unui copil, cu „pălăria verde cu pană de păun” a fratelui pierdut în război. Finalul acțiunii dramatice/spectacolului transmite receptorului idei, suscită emoții, stări susținute, regizoral, de o anumită muzică sau de tăcere. Depinde de imaginarul regizorului-pedagog și al actorilor-copii care vor vedea, vor auzi și vor trăi spectacolul lumii prin indicii de teatralitate a prozei.

În concluzii, constatăm că psihologismul textului narativ constituie un aspect al teatralității demersului artistic druțian, teatralizarea și dramatizarea vieții fiind o particularitate a viziunii artistice a autorului. După P. Pavis, dramatizarea se referă la „structura textului: punerea în scenă a dialogurilor, crearea tensiunii dramatice și a conflictelor între personaje, dinamica acțiunii”. Teatralizarea însă presupune, implică „elementul vizual al scenei și punerea în scenă a discursurilor” [245, p.364-365]. Textele druțiene demonstrează posibilitățile de dramatizare și teatralizare a lor, fapt ce explică rescrierea prozei de către autor în texte dramaturgice (*Aromă de gutui/Clopotnița, Biserica Albă, Întoarcerea țărânei în pământ*) dar și revenirea regizorilor la textele epice: filmul *Hai, Murgule, hai* al lui V. Prodan, spectacolul *Frunze de dor* al lui A.Cozub sau textele scrise mai întâi pentru scenarii de film, apoi publicate ca proză de autor.

#### **4.5. *Frunze de dor* – de la text narativ la spectacol teatral**

Dramatizarea structurilor narrative ale operei epice se referă la acordarea unui rol mai mare vorbirii personajelor – mărirea monologurilor și dialogurilor lor prin micșorarea rolului naratorului, al cărui vorbire se reduce la comentarii-didascalii în textul devenit dramaturgic. Vorbirea personajelor devine mai emoțională și transmite particularități ale vorbirii orale, iar narațiunea se caracterizează prin scenicitate

Refereindu-ne la înscenarea romanului *Frunze de dor* de către regizorul Alexandru Cozub, la Teatrul Național „M. Eminescu” din Chișinău, evidențiem mai întâi care este specificul acestui discurs narativ, primul roman al lui Ion Druță. Lucrarea a fost calificată ca o proză lirică (prin muzicalitatea frazei, prin rolul mare al figurilor poetice), o proză psihologică, caracterizată prin oralitatea stilului și totodată prin stil indirect liber, fapt ce relevă o tranziție spre proza psihologică [92, p. 21-53], cu personaje care nu mai sunt împărțite în pozitive și negative, cum era până atunci în literatura timpului și cu schimbarea accentului de pe evenimential, factologic pe emoțional, liric, prin accentuarea ruralului ca element al spiritului etnic.

Care dintre acestea și alte elemente specifice viziunii artistice a lui Ion Druță creează posibilitatea unei în-scenări, a unei dramatizări a discursului său narativ? Vom încerca să argumentăm, să exemplificăm prin modul de receptare și de creare a scenariului de către regizorul Alexandru Cozub în realizarea artistică a spectacolului cu același titlu, nu înainte însă de a puncta unele aspecte ce țin de relația text artistic narativ – teatru, având în vedere și perioada scrierii prozei de către scriitor.

Termenii „teatralizarea prozei”, „epicizarea teatrului”, „dramatizarea discursului narativ” vorbesc despre anumite contexte sociale, estetice ale evoluției teatrului, respectiv ale relației teatru – proză, dar și teatru – viață, dacă ne referim la specificul teatrului epic al lui B. Brecht sau la ideile lui I. Lotman despre teatrul comportamentului cotidian al omului pe scena vieții și în artă [234, p. 352], dar și la necesitatea corespunderii dintre științe și artă, după cum a demonstrat, de exemplu, psihologia și psihanaliza în diversificarea structurii romanului. Într-un dialog cu criticul literar Claude Bonnefoy, în anul 1966, Eugen Ionesco, referindu-se la teatru și literatură, constata o disproporție între dezvoltarea științelor, a tehnologiei și cunoașterea artistică, în sensul că omul de creație pierde din imaginația artistică din cauza incapacității sale de a asimila asemenea aspecte ale progresului uman [122].

În acest sens, textele narrative ale lui Ion Druță (schițe, nuvele, povestiri, romane), începând cu anii 1960, fac obiectul unei similitudini cu afirmarea tot mai mult a teatralizării prozei, dar și cu epicizarea dramaturgiei, ne referim în special la didascalii ca element al teatralității. Totodată, dezvoltarea științelor la nivel de intermedialitate, intertextualitate a demonstrat poate nu atât cunoașterea cercetărilor în domeniu de către scriitor/dramaturg cât intuiția artistului. De aici și semnificațiile picturii verbale sau ale ekhprasis –ului în textele epice și în didascaliiile din textul dramaturgic al autorului, rolul procedeelelor psihologice (gest, mimică, detaliu artistic ș.a.) în discursul narativ, elemente ce creează scenicitatea acțiunii, contribuie la afirmarea teatralității personajului ș.a. În textului dramaturgic se manifestă tot mai mult la Druță lirismul și epicizarea, simbolismul și auctorialitatea, specifice prozei sale.

Cât privește rolul, respectiv activitatea regizorului în planul asimilării epicului și transformării lui în dramaturgic și teatral, acestea se manifestă și se explică prin modul său de receptare a textului narativ, în primul rând prin specificul viziunii artistice, dar și prin relația/colaborarea cu scriitorul-autor, primul actant situându-se în ipostaza de regizor –interpret sau de regizor-scriptor. Referindu-ne la regizorul Alexandru Cozub și la scenariul, ulterior spectacolul *Frunze de dor*, propus în aprilie 2022 la Teatrul Național „Mihai Eminescu”, discursul teatral este mai aproape de textul druțian, dar

dezvoltat, completat prin modul de structurare spațio-temporală a acțiunii scenice, ca și prin semnificațiile ample ale scenografiei și ale teatralității actorului.

Avem în vedere specificul unor procedee artistice, ce caracterizează viziunea regizorală ca personalitate creatoare, în primul rând o „îngemânare”, relaționare originală dintre narativ și dramatic, dintre răs și plâns, comic și dramatic sau tragic, ca și prezența corului. Organizarea spațială a acțiunii din spectacol demonstrează modul, viziunea dramatizării textului epic, iar regizorul a păstrat esența epicului printr-o manieră specifică stilului său regizoral, în primul rând prezența și „misiunea artistică” a corului, în structurarea spectacolului.

În discursul teatral *Frunze de dor* (premierea a avut loc la 16 aprilie 2022), regizorul a păstrat consecutivitatea dezvoltării acțiunii, scenele principale din romanul liric druțian, creând un discurs artistic în care se manifestă plener tranziția de la epic la dramatic a personajelor scenice, iar auctorialitatea și oralitatea fiind, în mare parte, transmise corului (satul ca personaj colectiv) sau unor personaje (Rusanda, Trofimaș ș.a.). Corul demonstrează că vocea autorului din opera epică capătă a anumită intensitate dramatică în acțiunea scenică, fapt relevat și de reacția emoțională a spectatorilor ca participanți ai comunicării teatrale.

Spectacolul s-a produs ca o noutate culturală, dar care, totodată, a implicat și multe așteptări de la toți cititorii lui Ion Druță, care știu aproape pe de rost multe fragmente din primul roman al autorului și care, lecturând textul, au răs și au plâns împreună cu personajele, trăind clipe dramatice și vesele din viața acestora. Un aspect ce se referă la receptarea unui discurs artistic literar este că fiecare receptor vede, simte, își închipuie personajul în felul său, în funcție de imaginarul lui. Or, așa cum despre personaj nu poți povesti la timpul trecut, ci la prezent (îl „învii” în imaginația ta de câte ori citești textul), spectacolul este, în primul rând, o întâlnire cu autorul dramaturg și cu regizorul, cu lumea imaginarului lor și cu individualitatea actorilor, pentru a compara viziunea lor cu a receptorilor romanului druțian. Este un examen drastic, serios, cu multe așteptări și emoții de la cei care ar constitui formele sau etapele unei comunicări artistice: autorul textului teatral/scenariu – cititorul prozei – spectatorul, care de cele mai dese ori este și cititorul operei epice.

În acest caz, un rol important îi revine psihologiei spectatorului, capacității lui de a discerne, fără empatie și fără influența memoriei afective, între o ficțiune artistică devenită parte a vieții sale interioare – subiectul romanului de realizarea scenică a acțiunii, în alt cod artistic. Astfel, că spectacolul *Frunze de dor* a fost și un imbold pentru unii spectatori de a se întâlni cu trecutul sau cu prezentul lor (depinde cine și când a citit romanul și de câte ori l-a citit etc.), cu imaginea personajului

așa cum l-a văzut, l-a simțit fiecare, cu accente pe unele momente anume. Fiecare a așteptat concordanța cu textul așa cum l-a receptat, cu întâmplările din acțiunea romanului. De aceea contează mult viziunea regizorului, modul cum rezolvă transferul în acțiunea scenică prin limbajul teatralității a elementului liric, a celui psihologic al stilului druțian, cum realizează îmbinarea lor cu elementul narativ și cum sau unde „aruncă”, „lasă” regizorul epicitatea dintr-un roman.

În primul rând, se poate constata că stilul regizorului Alexandru Cozub se confirmă/ afirmă prin prezența corului ca formă protoscenică în acțiunea dramatică, aspect despre care am menționat anterior [73, p. 116-118; 88]. Ca și în celelalte spectacole ale sale, el i-a acordat un rol important, chiar unul mai mare – nu doar de *gura lumii* sau de opinie generală despre anumite fapte, oameni etc., unele elemente ale textului narativ au devenit didascalii rostite de personajele din cor sau de corul la unison. Tot corul, satul reia și funcția de descriere din textul epic, dar și de expresie a auctorialității – vocea naratorului. A rămas în acțiunea scenică și personajul din prima variantă a romanului, care în edițiile ulterioare ale textului nu mai este prezent, dar care, ca entitate estetică, avea un puternic mesaj antirăzboinic. Este vorba de Ichimaș, flăcăul contuzionat pe front, care fusese trimis la vatră, cu urmări dramatice pentru existența lui. Or, în scena respectivă din spectacol, în care Ichimaș (actorul Iurie Focșa), cântând de rând cu ceilalți, se aruncă jos, în convulsii, corul este cel care explică cine este personajul și de ce se comportă astfel.

O primă impresie asupra spectacolului este de multă epicitate în dezvoltarea acțiunii, de stilizare a textului narativ în formule populare – după modul cum prezintă personajele sau fragmentele de text în stil popular sau în stilul propriu al actorului. Or, se știe că de câte ori ai citit textul, frazele (aici: druțiene), expresiile au devenit personalizate într-un fel, trecute prin filiera înțelegerii și trăirii empatice ale receptorului.

În narațiunea autorului romanului sunt multe episoade ce pot îndeplini funcția didascalilor din textul dramaturgic, acestea se referă la descrierea personajului, la descrieri de natură cu funcție de premoniție, de sugerare a stărilor, de creare a atmosferei. Teatralitatea textului druțian se manifestă chiar la început, prin prologul de tipul dramei antice, aici fiind descris personajul Rusanda. În spectacol corul femeilor preia această descriere-caracterizare a fetei, iar corul de bărbați îl caracterizează pe Gheorghe, alt fragment din textul narativ. Astfel încât regizorul a folosit și sensul de prologi – actori care recită partea introductivă a textului dramatic, aici însă acest rol îl au cele două coruri. Prin felul expunerii orale, ca în roman, prin costumație, coriștii prezintă lumea universului imaginar al naratorului – lumea satului, timpul istoric al acțiunii – sfârșitul războiului și schimbările

sociale ce au urmat, timpul psihologic – al primei iubiri și, în esență, viața și soarta omului, care îi este dată s-o trăiască pe acest pământ în timpuri anume.

În dramatizarea textului, regizorul Alexandru Cozub a văzut, a gândit unele momente epice sau descriptive fie ca aparte-uri (în cazul copilului Trofimaș, al Rusandei ș.a.), fie ca vocea colectivă (corul prezentându-i pe Rusanda, pe Gheorghe, exprimându-și opinia față de alte personaje), iar pe unele ca monolog interior sau ca o altă formă a teatralității – ad spectatores (Gheorghe, Trofimaș). Un rol important îl au gesturile personajelor, în special momentul fotografierii celor doi îndrăgostiți, Gheorghe (actorul Vlad Ropot) și Rusanda (actrița Rudanda Radvan) și dramatismul acțiunii pentru cel de-al treilea personaj din triumphi – Domnica (actrița Corina Rotaru), când Rusanda repetă, mai bine zis îi arată acesteia cum s-au fotografiat cu Gheorghe.

Scena din spectacol creează durerea, deznădejdea celeilalte fete prin felul cum urmărește, cu frică, răspunsurile și gesturile repetate ale Rusandei. Reacția Domnicăi transmite foarte bine starea, durerea unui eșec al primei dragoste, momente bine realizate, autentic din punct de vedere psihologic de ambele actrițe Rusanda Radvan și Corina Rotaru. Starea psihologică a fetei care vroia și nu vroia să știe că cei doi se iubesc este transfigurată artistic la Druță prin psihologism de tip exterior – când starea personajului este subînțeleasă prin descrierea unui aspect exterior ce face obiectul atenției involuntare a acestuia:

„Domnica ba-și leagă, ba-și dezleagă casânca.(...) Domnica s-a uitat trist în lungul drumului, urmărind unde se duce găinușa ceea cu gâtul gol, dar găina umbla aiurea.(...) A ieșit din ogradă și venea la fuguța spre casă. Venea râzând (...), dar stropi curați și fierbinți veneau din seninul cerului, i se scurgeau pe obraji, pe bărbie, i se prelingeau pe mâini”.

Sunt doar câteva fraze din text, dar actrița Corina Rotaru le-a trăit și ni le-a prezentat astfel încât ai văzut și ai simțit și acea dorință-nedorință de a afla mai multe despre cei doi, și privirile ei oprite într-un singur punct, și frica de a auzi răspunsurile prietenei, și lacrimile de rămas bun de la prima dragoste. Tot această scenă scoate în relief un specific al stilului druțian la nivel de structură a textului – trecerea treptată a acțiunii, a imaginii de la static la dinamic sau invers. Asemenea particularitate a stiului druțian are, de fapt, funcție, de premoniție, alteori de creare a atmosferei, de accentuare a dramatismului, ultimele două fiind specifice exemplului citat mai sus.

Replicile personajelor conțin esența celor din textul epic și, totodată, contribuie la autocaracterizarea personajelor și la dezvoltarea acțiunii dramatice. Felul cum naratorul din textul epic indică asupra intrării în canavaua narativă a dialogului dintre personaje (intonația, opinie proprie

a naratorului ) este continuat și jucat în mod individualizat în spectacol. La Druță nu este indicat, descris costumul, vestimentația personajelor, pictorul de costume Stela Verebceanu le-a realizat astfel încât a creat și imaginea timpului greu din perioada războiului, și stilul încă tradițional al vestimentației, toate fiind variate, caracterizând simbolic satul ca un tot și ca diversitate, dar și mișcarea, dinamica timpului, a acțiunii.

În diversificarea metodelor de creare a teatralității un rol important i-a revenit regiei tehnice – Petru Oistric care, împreună cu scenograful Iurie Matei au creat imagini dinamice și statice (de exemplu, sena galopul cailor lui Scridon și oprirea lor în poarta lui Zânel Cojocar), multifuncționalitatea scenică a corbului ș.a. Scenograful Iurie Matei a creat un spațiu de joc ce include și spațiul psihologic, și spațiul copilului sau al copilăriei, însă strivită de război, și lumea satului ca entitate, natura ca parte a acestei lumi.

De asemenea se impune a fi evidențiată convenționalitatea Ostașului și a corbului, personaje-laitmotiv al acțiunii, comportând valențe polifuncționale și polisemantice: simbolul războiului, amintirea de moarte, dar tot același corb este și personajul după care aleargă copilul Trofimaș.

Este de menționat rolul cântecului tradițional în acest spectacol al lui A. Cozub (selecție muzicală: Alexandru Târșu). Cântecul contribuie la crearea atmosferei, amplificând elementul dramatic sau cel tragic. Corul își păstrează funcția protoscenică și cea din teatrul antic, iar filonul muzical amplifică și specificul național, fiind totodată și liant dintre părți, și exprimarea opiniei satului. Cântecul devine și el parte a unui personaj colectiv care trăiește, ajută omul, creând imaginea unei comunități în mișcare. Anume elementul acesta dinamic, schimbarea rolurilor în diferite momente ale acțiunii scenice este o particularitate a viziunii regizorale a lui Alexandru Cozub.

Teatrologul George Banu vorbea de „distribuțiile reduse care reclamă o permutare a rolurilor” ca procedeu specific teatrului de după 1990. Aceasta presupune „renunțarea la figuranți, ca și la actorii distribuiți în roluri secundare[...]. Atunci când numărul de interpreți e redus însă, fiecare dintre ei redevine, din pricina multiplelor sarcini de îndeplinit, protagonist. Nu neapărat pe plan dramatic, ci pe plan scenic. Fiecare e un agent plener al reprezentației, ca într-un cvintet sau sextet.[...] Procedeu dă naștere unei solidarități de grup. Nimeni nu mai e marginal. Fiecare ocupă un loc central.” [14, p.74-75]. Asemenea caracteristici sunt specifice modului de construire a spectacolului de către regizorul Alexandru Cozub.

Teatralitatea personajului se manifestă sub două forme, în corespundere cu două tradiții teatrale: ca o concentrare emoțional-psihologică a forțelor omului sau ca o „convenționalitate”, ca

„artificialitate” a comportării acestuia. Amintim în acest context că cercetătorul V. Halizev le-a numit prin teatralitate de autodescoperire și teatralitate de autotransfigurare. Prima dintre ele se realizează în special prin cuvântul patetic și prin gest, susținute prin stări de extaz și de afect. În al doilea caz, el „se schimbă, se transformă și demonstrează celor din jur nu ceea ce este el cu adevărat, ci se ascunde sub excentricul jocului, bufoneria, clovneria, stihia înșelăciunii” [261, p. 67 ]. Totodată, în opinia cercetătoarei Poleakova, într-o operă artistică aceste forme ale teatralității personajului pot să se manifeste și în cazul unui personaj sau poate să caracterizeze doar unul [246 ].

În ce privește discursul druțian și, mai ales spectacolul *Frunze de dor*, un exemplu elocvent îl constituie Scridon, un tânăr care este prezentat, atât în roman cât și în spectacol, după felul cum teatralizează viața: se creează impresia că niciodată nu este el însuși sau invers, se pare că toți îl cunosc doar în ipostaza de om care trăiește doar pentru sine, pentru plăcerile și interesele lui. Personajul se bucură când satul râde de ceea ce spune el, rolul interpretat de Alexandru Pleșca este unul apropiat de cel din textul epic druțian prin gesturile actorului, prin intensitatea vocii, prin limbajul nonverbal (privirea-așteptare, privirea învingătoare că ceea ce spune el trezește interesul, dar și râsul celorlalți). Personajul druțian se complace în acest rol, dar regizorul și actorul au prezentat și altă fațetă a caracterului acestuia: nu mai este atât de sigur, de hotărât în ceea ce face, sentimentul adevărat al dragostei (nu al flirtului sau al jocului de-a dragostea) pare să pună stăpânire pe el. Scena ce prezintă visul lui Scridon–îndrăgostitul și neputința de a scăpa de acest, nou pentru el, sentiment nici chiar în somn este realizată foarte bine atât la nivel comicului cât și la nivelul semnificării/sugerării planului oniric de către actor.

În cazul lui Scridon, urmărim spectacolul vieții jucat de un om, cu anumite trăsături pe care el le transformă prin ludic în esența caracteristicii sale: îi place să fie în mijlocul atenției, să fie privit și auzit, de aici rolul mare al teatralizării în felul său de a fi. Orice ar face, orice ar spune, el teatralizează și se complace în acest rol, iar satul apare ca receptor, spectator care susține personajul, îl lauda sau râde de el. Felul său de a fi este prezentat ca la narator, realizat scenic cu măiestrie de Alexandru Pleșca în schimbări bruște de situații, de stări, de emoții, prin gesturi largi, prin simulări sau prin limbaj când răstit, când șoptit. Actorul completează în mod fericit specificul teatralizării vieții printr-o artă actoricească de mare talent, creând un caracter scenic original, iar noi urmărim teatrul unui actor numit Scridon.

Se știe că actorii de multe ori apelează la anumite replici noi, decât cele din text și ele vin/apar grație talentului, din trăirile fiecăruia la acel moment, din cunoașterea profundă a personajului său,

din felul cum intră în rol – prin anumite gesturi, tonalități, uneori chiar și prin felul cum reacționează spectatorii, devenind și ei participanți activi la crearea rolului. Aceste aspecte le observăm și în cazul actorilor Vlad Ropot – Gheorghe și Rusanda Radvan – Rusanda. Trăirile lor sincere, privirile și tăcerile-așteptări sau tăcerile-expresii ale sentimentului, gesturile sau răsul zglobiu al Rusandei, mersul greoi, așezat, cumpătat al lui Gheorghe aduc în imagine individualități, frumusețea și freamătul primei iubiri, o anumită atmosferă. Totodată, urmărim în mod dramatic, pe parcursul acțiunii, cu cine și cu ce se identifică Gheorghe și Rusanda, trăind experiența lor de a încerca să înțeleagă ce este viața.

De fapt, personajele din spectacol păstrează toate calitățile celor din textul narativ druțian, ele însă capătă o explicație dramaturgică, se dezvoltă în timp în acțiunea din discursul teatral. Or, versiunea dramatică a unui text epic „totdeauna presupune istorie, dezvoltare, mișcare” [250, p. 67], adică arta scenică, ceea ce se datorează viziunii regizorale și artei actorului.

O asemenea dramaturgie a dezvoltării chipului scenic, spre care se orientează regizorul în evoluția acțiunii scenice, se manifestă la majoritatea personajelor din acest spectacol. Ele realizează scene pline de spectaculos ce presupune, printre altele, „prospețime, atitudine contemplativă, ieșire din rutina cotidiană, mirare, tulburare, măiestrie de un fel sau altul, deschidere spre visare, spre încântare...”, această caracteristică, după S. Marcus, „apreciază gradul de spectacol al unei secvențe de evenimente” [141].

În acest sens, câtă spectaculozitate, adică prospețime în amintiri, câtă mirare, tulburare, smulgere din contingent, încântare creează scena valsului interpretat de Scridon (Alexandru Pleșca) și Domnica (Corina Rotaru)! Este un zbor al muzicii, al tinereții, al frumosului, este o nostalgie pentru unii dintre noi, este și o încredere în sine sau un optimism de câteva clipe de bucurie ale Dominicăi! Plutirea parcă în univers, în lumea frumosului, a basmului de alta dată – asta este spectaculosul ce te uimește prin/în această scenă-trăire intensă atât de actori cât și de spectatori.

Principiile teatralității din textul epic druțian – scenicitatea, vizualitatea, spectaculozitatea, gest, tăcere, semnificațiile replicilor – creează spațiul-timpul spectacolului. Or, ce și cât spun, ce semnificații conferă dialogul tăcut, din ne-spus până la capăt, din puncte de suspensie în textul narativ și din tăcere, frică de cuvânt sau de rostire, abia ridicând ochii sau coborând privirea – nu este dialogul, ci mișcarea sentimentelor, frica de a rosti și în același timp, fericirea de a auzi și a răspunde, a asculta, a comunica cu celălalt, pe care se pare că îl iubești. Scenele psihologice de acest tip sunt create cu trăire sinceră de Vlad Ropot și de Rusanda Radvan.



Astfel de argumente sunt multe în acest discurs teatral, unde psihologismul druțian din proză transcende în aspecte ale teatralității actorului, care realizează artistic în mod convingător, transpus în gesturi, în priviri, în chicoteli sau în nemulțumire de sine a Domnicăi, în nedorința de a se împăca cu ceea ce este acum, în prezent, în realitate realizate de Corina Rotaru. Rezigorul le-a surprins, le-a prins foarte bine aceste insule psihologice, polisemantice din textul epic și, în cele din urmă polifuncționale și le-a dat libertate și încredere actorilor. Căci ce spune, ce semnifică gândurile unui Scridon realizate într-o scenă dinamică, cu valențe onirice, dar în care se regăsește, totodată, și stilul druțian al schimbărilor de scene dinamice cu cele statice în textul său narativ, dar și noutatea interpretării scenei în discursul teatral.

Convenționalul și simbolistica ostașului și a corbului aduc în acțiunea scenică nu doar războiul, moartea, durerea celor rămași să aștepte vești de pe front. Aceste personaje acționează, chiar la începutul acțiunii în scenă sunt prezenți ostașul, corbul, învăluși într-un fum, ca o neclaritate, ca vis și se împrăștie peste tot, de parcă ar fi la o margine de lume. Ele, aceste două personaje, devin leitmotiv în acțiunea scenică, simboluri pe care se structurează planul prezentului, amintind de alt spațiu al desfășurării evenimentelor, devenite actuale la premiera spectacolului – războiul.

Scenicitatea, de multe ori, este creată pe baza principiului dialogic, cu valențe de autenticitate, de către personajele Scridon și Domnica, cum este în momentul când își iau rămas bun la plecarea flăcăului la instrucții: aici e și dorința lui de a fi în rând cu ceilalți, de a-i scrie cineva scrisori, dar și neputința Domnicăi de a trece peste adevărata ei dragoste (față de alt băiat – Gheorghe), de a se trăda pe sine sau eul ei. Discursul ei gestual (corp, voce) semnifică porniri de gânduri și de gesturi ca un început de dialog, dar întrerupte, în ultima clipă, de fată, ele sugerând ciuda, necazul Domnicăi că Scridon, și nu Gheorghe, este cel pe care trebuie să-l petreacă. Totodată însă gesturile transmit, semnifică/sugerează și necesitatea ei de fi în rând cu alte fete. Această dualitate este realizată convingător de tânăra actriță Corina Rotaru.

În acest context, teatrologul Ion Cojar, abordând problema poeziei artei actorului, relevă specificul jocului actoricesc și a individualității actorului: „Partea din cuvânt care se referă la ceea ce este lucrul pe care îl face actorul în scenă este *act*. Actorul *realizează* (aduce în *real*) *actualizează-înfăptuiește* – sens desprins din alternativa aristotelică în care se află orice lucru: *in potentia* sau *in actu*.

Actor este deci cel care *actualizează potențialități virtuale latente, din sfera posibilului*. (*Actualizarea este acțiunea specifică, procesul înfăptuit de actor sau, mai precis, fenomenul care se petrece cu proptia sa ființă*) [35, p. 45 ].

În spectacolul lui *Frunze de dor* regizorul a surprins și a relevat prin scenariul său specificul teatralității din primul roman druțian, în special faptul că acest fenomen este o dimensiune a existenței umane, iar teatralizarea vieții – un imbold al creării personajului artistic, dar și posibilitatea omului de a se cunoaște mai bine ca identitate. Esența prozei druțiene, trăsăturile personajelor sale au căpătat în viziunea lui A. Cozub o explicare dramaturgică, iar comparația dintre textul narativ și spectacol demonstrează că gândirea teatrală a scriitorului, susținută și completată de viziunea artistică a regizorului și de arta actorilor, a scenografului, a întregii echipe de creație, deschid noi perspective de abordare a prozei.

Prezența corului ca personaj, îmbinarea epicului cu liricul în structura discursului teatral, rolul distinct al muzicii în acțiunea scenică ș. a. – prin asemenea și alte particularități ale stilului său regizoral se deosebesc spectacolele lui A. Cozub, create în baza dramaturgiei lui Ion Druță și a lui Dumitru Matcovschi, în comparație cu alte montări ale textelor acestor autori, realizate anterior pe scena aceluiași teatru.

În spectacolul *Casa mare* de Ion Druță (premiera a avut loc în aprilie 2016), Vecina binevoitoare, Vecina obiectivă, Vecina răuvoitoare, care acționează ca și corul – împreună, ca personaj colectiv, dar, în același timp, fiecare membru al corului (vecină) își exprimă punctul de vedere diferit asupra faptelor, evenimentelor sau preia opinia celeilalte. Se manifestă în acest mod o trecere de la modelul antic al corului, care, în accepția lui Aristotel, trebuia să aibă funcția unui personaj unic și să amplifice impresia spectatorului (prin participarea corului la acțiune).

Opunerea structurală actorului de către cor, pe de o parte, și publicului, pe de altă parte, evidențiază rolul de intermediere între protagonist și spectator. Și dacă coriștii nu se individualizau ca personaje scenice (în tragedia antică se indica starea socială a lor: „femei din Corint”, „roabe”, „bătrâni din Arghos” ș.a.), vecinele din drama *Casa mare* sunt individualizate prin vestimentație, prin expunerea propriei opinii și, uneori, preluarea opiniilor celorlalte două, realizând astfel o răsturnare de valori, rămânând un personaj colectiv și, în același timp, individualizat prin exprimarea tipului psihologic și a caracterului fiecăreia. Aceste aspecte sunt reliefate convingător, autentic în opinia noastră, în discursul teatral regizat de Alexandru Cozub.

Având deci funcția de exprimare a diversității opiniilor față de evenimente și fapte, corul îndeplinește și funcție narativă, el mișcă acțiunea dramatică, relevând aspecte morale și sociale. Vecinele vin în casa Vasiluței, chiar și când ea lipsește și povestesc ce s-a întâmplat în familia acesteia, comentează în mod diferit schimbările din casa ei ș.a.

Un alt exemplu este și scena citirii psalmilor, care accentuează mai multe aspecte ale acțiunii – intrinseci și extrinseci: are funcție elegiacă, sugerează incertitudinea, zbuciumul sufletesc al Vasiluței și al lui Păvălache, pregătește trecerea la atmosfera acțiunii ulterioare. Lectura psalmului 68 despre omul ajuns la zile grele și reacția, atitudinea celor trei vecine constituie o scenă din spectacol, ce îmbină funcția de comunicare și cea de apreciere a personajului de către cor – cu relevarea specificului național prin tipologia unui personaj des întâlnit în imaginarul artistic drușian – gura lumii, satul – o metamorfoză a corului antic. Toate aceste aspecte sunt realizate scenic în mod convingător de actorii Vitalie Rusu și actrițele Cornelia Maros-Suveică, Olga Guțu, Ana Tcacenco, Mihaela Damian-Ostic.

În spectacolul *Pomul vieții* de Dumitru Matcovschi (premierea a avut loc în noiembrie 2010), atestăm la același regizor A.Cozub personajul corul cu multiple funcții. Cozub aduce în acțiune corul, așa cum în textul dramaturgic acesta este prezent doar ca personaj extra-scenic, despre care se vorbește doar în didascalii sau în dialogul personajelor: ”ne ducem la cor, la repetiție” sau „de la Nistru se auzea cântând corul”.

În discursul teatral, corul se prezintă ca o imagine multicoloră, format din oameni de diferite vârste, chinuți după o zi de muncă, care prezintă cartea de vizită a spectacolului și creează la început o atmosferă construită, se pare la început, pe toposul *lumii ca spectacol*, dar, în realitate spectatorul va urmări o acțiune construită pe toposul *lumii răsturnate, al lumii pe dos*. Acest topos al lumii răsturnate rămâne a fi unul principal, pe baza căruia se structurează dezvoltarea acțiunii dramatice. Oameni impuși să cânte, pentru a nu face de rușine satul la concurs, interpretează în mod ludic cântecul, gesticulând după fiecare vers – rând melodic, în așa mod explicându-i auditoriului esența cântecului și, totodată, mimând bucuria de a trăi „pe acest melag”. Scena devine una comic-tristă [73, p.116-117 ].

Semnificațiile corului în discursul teatral este cea a corului antic, care îndeplinește funcția de narator, de opinie a mulțimii privind acțiunea dramatică. Alt rol este cel de personaj colectiv, de atitudine față de cele întâmplate și un altul, compozițional – de divagație, susținut și de o funcție pur tehnică – de schimbare a scenei, tabloului, de respiro

Bucuria cântăreților, patosul lor mimat pentru a convinge auditoriul (maestru de cor – Ștefan Lutenco), „masa înflorată” cântândă se află într-un spațiu închis, negru, spațiu ce continuă într-o boltă întunecată, de parcă ar vrea să înghită tot. Bucuria interpreților-coriști, culorile variate, aprinse sau cenușii ale vestimentației lor, lumina ce cade asupra cântăreților creează parcă un întuneric și mai mare în restul scenei, accentuând un contrast între bucuria și lumina din prim-plan cu spațiul infinit și întunecat de dincolo. O asemenea scenă deschide acțiunea dramatică, realizând, în mod evident, rolul unui incipit și prefigurând esența acțiunii.

Astfel, intrarea/expoziția face ca spectatorul să înțeleagă că subiectul acțiunii din va fi unul dureros de comic și de trist în același timp. El prefigurează contrastul dintre esență, realitate și aparență, mimare a realității (morale, spirituale, psihologice), iar mai târziu, pe măsură ce dezvoltarea acțiunii înaintează, se relevă clar un conflict major – dintre eu și supraeu, dintre lumea interioară, durerile înăbușite, refulate ale individului și legile scrise și nescrise ale colectivității, ale societății, dintre culpă și moralitate.

Semnificațiile corului în acest discurs teatral, regizat tot de Alexandru Cozub, este cea a corului antic, care îndeplinește funcția de narator, de opinie a mulțimii privind acțiunea dramatică. Alt rol este cel de personaj colectiv, de atitudine față de cele întâmplate, de *gura satului* și un altul, compozițional – de divagație, susținut și de o funcție pur tehnică – de schimbare a scenei, tabloului, de respiro

Acestea ar fi câteva aspecte ale teatralității ce caracterizează viziunea artistică, identitatea regizorului Alexandru Cozub, care, revenind la texte semnate de reprezentanți ai generațiilor de creație 60-70, amplifică și actualizează semnificațiile textului dramaturgic prin anumite elemente protoscenice (corul) și psihanalitice, ca și prin valențele luminilor și ale formelor muzicale diverse (cântece, instrumente muzicale).

Actualitatea acestei forme protoscenice în arta teatrală, începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, scoate în evidență imperativul unei întoarceri la originile teatrului și ale teatralității, în scopul diversificării reprezentației teatrale, dar mai ales a exprimării în mod original a vox populi. Cercetătorul german Detlev Baur observa într-un studiu din volumul colectiv *Corul în drama antică și cea modernă* (2004): „În domeniul textelor dramatice se arată că prelucrările antice se descurcă fără cor, îl diluează în figuri individuale sau îl reduc considerabil. Piese „mai moderne” însă fără niciun fel de referință la antichitate, oferă mai des coruri, apropiate formal de antichitate, știind să folosească calitățile corale pentru un teatru contemporan” [Apud 115, p.166].

Este o afirmare elocventă în sprijinul ideii regizorale a lui Alexandru Cozub la Teatrul Național „M. Eminescu” din Chișinău, care persistă în necesitatea prezenței corului în scenă, personaj cu multe roluri și semnificații estetice, morale, sociale, psihologice ș.a. Referindu-ne la receptor, la spectatori, dar în special la regizor, se confirmă faptul că discursul teatral devine un aspect al memoriei culturale ca proces continuu prin care „societățile își proiectează imaginea despre sine și își perpetuează identitatea peste generații”, după J. Assmann [5, p. 18] Astfel, teatrul devine loc al memoriei, iar spectacolul se prezintă în ipostaza de construct instituțional al memoriei culturale.

#### **4.6. Concluzii la capitolul 4**

1.În discursul epic drușian se poate observa cum teatralitatea cotidiană capătă valori artistice, estetice printr-o îmbinare armonioasă între cele două modalități narrative ale discursului: relatarea (nararea evenimentelor) și reprezentarea (dialogul, punerea în scenă a evenimentelor prin intermediul personajelor), prilejuind astfel o lectură intermedială.

2.Scenicitatea și spectaculozitatea acțiunii, aspecte ce vizează teatralitatea actorului și relevă trăsături de caracter ori stări ale personajului, se manifestă în textul drușian prin arta replicii, prin diversitatea semnificațiilor dialogului, prin procedee ale psihologismului de tipul celui indirect (descrieri de natură, interiorul, detaliu artistic, gest, mimică, tăcere ș.a.). Analizele realizate confirmă arta construirii personajului de diferite vârste în creația lui Ion Druță, fapt relevat și de teatralitatea romanului și a spectacolului *Frunze de dor*.

3.Textele analizate demonstrează că proza, de multe ori, dictează, într-un fel, regizorului, actorului legile sale. Or, narațiunea impune sau propune actorului o diversitate de posibilități de realizare a acestui mod de comunicare, deși este unul anevoios, dar suscită interesul actorului de a se transforma, a trăi pe scenă. Narațiunea propune uneori regizorului, actorului un rol anume – cel de narator, povestitor în acțiunea scenică. Acest rol demonstrează, într-un fel, prezența auctorialului și astfel actorul trăiește amintirile, emoțiile naratorului, încearcă să prezinte mai aproape de înțelegerea sa viziunea auctorială.

4.Comparația realizată cu spectacolul *Pomul vieții*, după D. Matcovschi, montat de același regizor, Alexandru Cozub, evidențiază viziunea lui artistică și, totodată, continuitatea unui model dramatic - corul, și în spectacolul *Frunze de dor*.

Problema abordată în acest capitol demonstrează perspectivele de în-scenare a textelor narrative drușiene, ca și importanța viziunii regizorale în realizarea unor asemenea discursuri. Totodată,

relația proză – teatru, teatralitate, în viziunea noastră, demonstrează atât ideile lui N. Evreinov despre instinctul teatral al omului, ca și pe cele ale regizorului J. Grotowski care concepe ideea de teatru ca pe un „ act născut din reacțiile și impulsurile umane, din contactul între persoane” [116, p. 37]. De aceea considerăm că personajul în textul literar narativ prezintă lumea ca teatru sau teatralitatea ca fel de a fi în lume, iar în discursul teatral și în textul dramaturgic – teatrul ca expresie a lumii.

## 5. POETICA TEATRALITĂȚII ÎN DRAMATURGIE

*Pieșele lui Druță îmbină organic antichitatea, misterul medieval, teatrul shakespearian și sunt, în același timp, adânc implantate în teatrul nostru popular . (Ion Ungureanu)*

### 5.1. Didascalia – element de tranziție de la tradiționalism la modernitate în dramaturgia druțiană

În perioada antică didascalul era cel care învăța cuvintele cu actorii și cu corul, adică poetul, autorul piesei, care era numit și didascal. Apoi a apărut funcția de învățător de cor – didascal sau horodidascal. Acest aspect relevă rolul autorului și al celui care învață textul cu actorii și corul, iar didascaliile mai erau numite procese verbale ale juriului după reprezentațiile tetralogiilor – opinia și prezența spectatorului. În textul dramaturgic modern, didascaliile constituie semnul trecerii de la text la reprezentare.

În creația dramaturgică a lui Ion Druță se manifestă trecerea de la tradițional la modern în structura textului: titlurile, modul de prezentare a personajelor, convenționalitatea unor aspecte ale discursului dramaturgic prin amplificarea rolului simbolului și prin diversificarea tipologiei acestuia, a alegoriei și chiar a unei rupeți a planului logic al desfășurării acțiunii în stil tradiționalist; prin descoperirea/crearea unor tipologii noi de personaje, nu la nivel moral-social, ci la nivelul dedublării, tragismului, închiderii în sine. Didascaliile capătă un rol important în formarea unui nou tip de dialogism și a acțiunii dramatice. Astfel, în piesele druțiene, aceste elemente structurale ale discursului dramatic au nu doar funcție auxiliară de explicare a textului primar, de comentare a situațiilor din scenă sau a comportării personajelor, ci formează un text independent. Or, didascaliile în dramaturgia lui Ion Druță evoluează și ele în funcție de evoluția literaturii și a dramaturgiei în diferite perioade. La început, ele au mai puțin o funcție cognitivă și mai mult una poetică, dar și de relevare a individualității creatoare a autorului.

În același timp, la analiza acestui tip de demers se impune și o „separare” a autorului de proiecția acestuia exprimată în didascalii, de vocea auctorială. În textul tradiționalist, autorul își face apariția, prezența într-un mod hotărâtor prin impunerea indicațiilor scenice, în timp ce la Ion Druță se observă că didascaliile formează un text independent, un elaborat estetic, cu o anumită poetică, dar și cu o mai mare funcționalitate în economia discursului artistic.

Primul text dramaturgic al autorului, *Casa mare*, demonstrează modul artistic de întâlnire – și tensiune – a celor două straturi, tradiționalist și modern, al discursului dramaturgic la nivel de structură, conflict, tipologie a personajelor, în care didascaliiilor le revine un rol esențial. Pornind de la titlu, constatăm un topos tradiționalist și specific național – casa mare. Didascaliiile inițiale ce se referă la specie „dramă în trei acte și zece tablouri” expun un concept de text bine structurat, încheiat și încheiat, urmând, în mod tradițional, *dramatis personae* (prezentarea personajelor). Aceasta din urmă însă relevă o abia vizibilă trecere de la tradiționalism prin numirea concretă a unor actanți și a statutului social al acestora (Nistor, tatăl lui Păvălache; Gafița, mama lui Păvălache; Eleonora, felceriță) spre modern prin exprimarea atitudinii autorului față de personaje (Vasiluța, o tânără vădană; Păvălache, flăcău tomnatic; Ion, tatăl Vasiluței, un bătrân cam fudul de-o ureche; Tudosica, o fată naivă), trecând spre modernism prin convenționalitatea metonimică a unui personaj colectiv, atestat și în proza autorului – gura satului (Vecina binevoitoare, Vecina obiectivă, Vecina răuvoitoare).

Se observă nu doar aranjarea personajelor după locul și rolul lor în desfășurarea acțiunii sau atitudinea autorului față de ele, ci și intuirea de către cititor a unor aspecte ale conflictului sau ale tipului de personaj. Astfel, primele două personaje – Vasiluța, o tânără vădană; Păvălache, flăcău tomnatic – ne fac să intuim un început de relație dintre „tânăra vădană” și „flăcăul tomnatic”, mai ales că substantivele ne îndreptățesc să gândim logic și omenește: vădană și flăcău, dar totuși tomnatic. O primă și amăgitoare esență conflictuală, una de suprafață, ar fi plasarea personajului al treilea – Sofica, elevă în clasa a zecea, care ar constitui un element al triumphiului amoros. În același timp, din altă perspectivă, aceste prime trei personaje prezintă, după cum se poate observa, o învălmășeală a vârstelor și despre ultimul dintre ele autorul nu găsește decât calificativ de natură socială – „elevă în clasa a zecea”, cu toate că și de aici intuim psihologia adolescentină. Ne convingem pe parcursul dezvoltării acțiunii dramatice că în adevăr „învălmășeala” pasiunilor, sentimentelor este în prim plan, devenind fundal al realizării și dezvoltării unui conflict moral, de tip antic: nu se poate trece peste destin, peste datină, peste legea, firea vârstei.

Urmează personajele în vârstă, care ar exprima experiența vieții: părinții Vasiluței și ai lui Păvălache, ele întregind și mai mult convingerea, intuiția desfășurării acțiunii într-un mediu familial, amintind de personajele și conflictele din romanul lui Liviu Rebreanu „Ion” sau din nuvelele lui Ion Slavici. Vom constata că nu sunt lipsite de teme ale acestor presupuneri ale receptorului (o receptare primară), discursul drușian în adevăr prezintă o tipologie și o lume a satului cum e la Rebreanu și Slavici, conflictul are, de asemenea, valențe puternic psihologice, doar că urmările lui eclipsează alte



aspecte decât cele ale prozatorilor numiți. În acest fel, Ion Druță încheagă lent, logic proza cu dramaturgia, viziunea epică cu cea psihologică din literatura română și din proza sa de până la acea vreme a scrierii dramei *Casa mare* (schیțele și nuvelele din volumele *La noi în sat*, *Dor de oameni* sau romanul *Frunze de dor*).

Personajele din *dramatis personae* care urmează după părinți sunt tipuri sociale și morale – unul este Petre, invalid de război, brigadier în colhoz, iar celălalt trădează cumva felul de a fi al lui Păvălache care are un prieten cu un nume Fancic, sau Tudosica, o fată naivă.

Macrodidascaliile de la începutul fiecărui tablou și scenă prezintă același topos – interiorul casei, cu elementele ei: ușa, fereastra, pragul, descrise în diferite ipostaze ce contribuie la crearea atmosferei, „trădând” stările personajelor, lumea lor interioară, conflictul psihologic-moral și având partea lor în realizarea acțiunii din textul primar. Ele sunt ample ca economie spațială a textului, niște descrieri poetice largi, în care prozatorul își trădează arta narativ-lirică, poetică din nuvele și povestiri, dar totodată aduce un nou suflu în structura textului dramaturgic la acea vreme, care era mai mult la nivel de indicații scenice, unde se impune autorul. Aici, la Druță, autorul rămâne la locul său (cum este peste tot în imaginarul artistic druțian), dar parcă vrea mai întâi să convingă receptorul/cititorul, apoi regizorul, de atmosfera acțiunii, de semnificațiile spațio-temporalității pentru înțelegerea sau intrarea în acțiunea din discursul dialogic și monologic (textul primar). În așa fel, didascaliile stabilesc un pact ficțional cu cititorul, respectiv cu regizorul ca mediator către public. Din punct de vedere compozițional, macrodidascaliile incipiente din fiecare tablou creează atmosfera ce urmează și, evident, pregătește orizontul de așteptare al receptorului/spectatorului în înțelegerea semnificațiilor acțiunii dramatice.

Chiar prima descriere din didascalie este o îmbinare dintre elementul tradițional cu cel modern – casa țărănească, dar nu mică, ci una „largă, așezată trainic, țărănește” – atitudine a autorului față de ce înseamnă țărănesc fiind „trainic”. Interiorul îmbină aceste elemente de vechi și de nou prin metafora vizuală, de factură luminoasă: „În fund – două ferestre mari, prinse de o ușă cu sticlă, care, împreună cu ferestrele, frumos arcuite toate trei, ocupă mai tot peretele din față”. Este un spațiu luminos, iar dacă am apela la simbolistica ferestrei și a ușii, semnificațiile se amplifică: fereastra mediază opozițiile înăuntru – afară, închis – deschis, leagă intimitatea casei de lumea exterioară. Pe parcursul acțiunii, fereastra devine element al spațiului dramatic cu funcție de leitmotiv și care apare de la luminos, la întuneric și chiar stricat geamul, acoperit, ascuns cu o șalincă; pe fereastră privește adolescenta Sofica, îl așteaptă pe Păvălache Vasiluța și-l petrece. Altă semnificație a ferestrei simbolizând fata, în mituri,

în povești și în poezia de dragoste, este ultimul hotar ce îi desparte pe doi îndrăgostiți și ochi ce reflectă lumea [59, p.59-60].

Spațiul nu pare a fi închis, chiar dacă este o odaie, iar lumina face ca peretele parcă să dispară. Este premoniția, incipitul deschiderii spre lume a sufletului, a zborului lăuntric, susținut de cântecul stăpânei care se târâie în genunchi, ștergând fiecare fir de praf. Nu în zadar apare și cuvântul *suflet*: „Pereții și tavanul lucrați nu atât cu inima, cât cu sufletul”. Cum ar trebui să realizeze această indicație-caracterizare regizorul și scenograful? Ce ar trebui să înțeleagă actorul care va juca rolul? Didascaliile deci nu sunt doar simple „paranteze” în textul dramaturgic și indicații scenice pentru montarea acestuia, ci constituie un text elaborat conform unei estetici și care, în funcție de lectura atentă și de personalitatea creatoare a regizorului, actorului ori scenografului, se transformă în acțiune trăită, în stări, senzații ce capătă valoare artistică.

Toate elementele decorului spațial din macrodidascalie îmbină, prin simbolismul și semnificațiile lor, tradiționalul cu modernul: masa din mijlocul casei, cu scaune împrejur este un element al casei mari tradiționale, iar tacâmurile caracterizează stăpâna și sugerează așteptarea oaspeților. Atitudinea autorului față de personaj constituie un element caracterologic pentru cititor, dar mai ales pentru regizor și actor, în transmiterea/sugerarea felului de a fi și a stării personajului. Covorul, „o sofcă cu rămășițe de zestre” sunt și ele însemne tradiționale, doar că detaliul „rămășițe de zestre” capătă valențe diferite: este ceea ce a rămas din zestrea Vasiluței când se măritase? Este ceea ce mai rămâne pentru a fi iar mireasă? Ori este o parte a trecutului care nu se mai întoarce? Sunt interogații pe care le suscită lectura didascaliiilor, dar și însemne specifice pentru regizori. Elementul tradițional continuă prin descrierea exteriorului – metafora „creasta unui gard împletit din nuiete”, „flăcăii fac joc”, cu deschiderea spațiului – ferestrele și ușile „larg deschise”, cu porțița, simbol cu multiple valențe în creația drușiană, cu tufele de liliac, ce introduce o cromatică și luminozitate, o stare de primăvară, de înnoire, în care nu lipsește și un aspect real, social – școala nouă.

După cum este specific pentru Drușă a crea o îmbinare armonioasă între imaginile static/dinamic, auditive de diferite tipuri, observăm și aici după descrierea larmei, a bucuriei la nivel colectiv – jocul în sat – o tăcere: „Din mijlocul satului răzbate mare zarvă, mare veselie. Flăcăii fac joc. Odaia e pustie”. Este un contrast abia vizibil, premonitiv dintre sat și Vasiluța, care apare în imagine „de după masă și vine în genunchi Vasiluța, stăpâna casei, îndreptând țolișoarele pe jos”. Dar este și o imagine premonitivă dintre vârsta celor care se duc la joc și a ei, care nu este la prima tinerețe și care e departe de zarva celor tineri din mijlocul satului.

Un alt element modern este psihologismul, reveria, transfigurate artistic în didascalii prin verbul „*I se năzăresc musafiri*”, cu care personajul vorbește, îi invită în casa mare, într-un limbaj specific, oral, amintind de primirea oaspeților la hram, autorul demonstrând astfel necesitatea comunicării, necesitatea omului de a fi apreciat. La nivelul teatralității, imaginea devine o formă metateatrală prin felul cum realizează personajul actul teatralizării, al spectacularului, fapt ce demonstrează viziunea originală, modernă a dramaturgului asupra acestui tip de discurs artistic. Protagonista apare în ipostaza de „actriță”, „regizor” și „scenograf” în acest joc teatral, ce trece treptat într-un „teatru inconștient” al ei [64, p.451-452].

Majoritatea aspectelor din acest intro denotă așadar tradiționalul în sens de vechi, autohton, atât la nivel spațial, cât și la nivel ambiant. În același timp, se simte atitudinea auctorului față de personajul principal și față de realitatea socială. Ceea ce accentuează modernismul discursului didascalic, ca și al celui dialogic, în general, este varietatea simbolului, alegoria, detaliul artistic, metonimia și metafora, semnificațiile duble ale fiecărui cuvânt din text, care nu poate fi aruncat din „țesătura sau canavaua” discursului, ci pare a fi „cuvântul ce exprimă adevărul” în locul potrivit de imaginația artistului.

Această primă imagine amplă, caracterologică, de creare a atmosferei, de previziune are funcțiile ei clare în incipitul celorlalte două tablouri din structura textului. Microdidascaliile ulterioare capătă funcția de leitmotiv, prin revenirea la imaginea casei, a satului, a liliacului, a Periniței, iar casa este privită și înțeleasă la Druță ca o parte a sufletului omului, demnitatea, cinstea și motiv de mândrie a stăpânului, e focul din vatră, adăpost.

Didascaliile conțin/descriu un spațiu care devine martor și participant la acțiune, care predispune la gesturi sufletești și la desfășurări de acțiune, punctează momentele de tensiune, marcând destinul personajelor. Ca și la înaintașul său Anton Cehov, pe care Ion Druță îl consideră învățător (didascal în sensul teologic creștin) în ale scrisului, spațiul dramatic druțian este plăsmuit și sugerat în didascalii prin detaliu artistic, prin sugestia decorului. Astfel încât casa mare este locul unde primim musafiri, unde păstrăm tot ce e mai sfânt, iar liliacul, hora, Perinița devin componente ale acestui spațiu spiritual și psihologic al personajelor.

Teatrologul Vera Maksimova le numea „Remarce stranii. Nemaipomenite. Deseori irealizabile”. Și se/ne întreabă, referindu-se la didascaliile din *Casa mare*: „Cum ar trebui să faci ca lampa deasupra mesei să «ardă obosită», iar masa ori că «așteaptă», ori că «a petrecut» oaspeții?” [237, p. 417]. De fapt, sunt relevate aici similitudinile viziunii teatrale cehoviene cu cele ale lui Ion

Druță în ce privește noutatea, inovația în structura textului dramaturgic la ambii autori, în contexte diferite. Astfel, respingerea realismului, convenționalismului în structurarea textului dramaturgic de tip tradițional, accentul pe metaforă, simbol, pe lirism sau pe ne-spuse până la sfârșit fac din unele aspecte ale textului elemente de opera deschisă, după Umberto Eco.

Primul text dramaturgic al lui Ion Druță demonstrează că didascalicele sale constituie o etapă de trecere de la notația concretă a spațiului și numirea timpului acțiunii spre amploarea spațio-temporală cromatică, poetică, sugestivă, subtextuală sau premonitivă. Elementul tradițional, autohton se îmbină organic cu cel modernist: crugul vremii sau ciclul anotimpurilor descris în macrodidascalicele incipiente ale fiecărui tablou din *Casa mare* aduce spiritul spațiului mioritic, conceptul de trecere a timpului, iar subtextul, culoarea, vocile, convenționalismul personajelor – cele trei Vecine, modul de rezolvare a conflictului este unul actual, contemporan.

În cel de-al doilea text dramaturgic, drama *Doina*, *dramatis personae* „spun” ori foarte mult, ori mai nimic, împărțind omul și natura, apoi spiritualitatea neamului. Primul personaj este „Doina, o stranie năzărire, marele dar și marele blestem al neamului nostru”, urmată de oameni: Tudor, legumicultor; Veta, soția lui; Ionel, Fima, Anton, Maria, Mihai, Gligore, căruțaș; Ivan Francovici, om de afaceri. Alte personaje sunt timpul și imaginea simbolică a spiritualității etnice, descrise poetic:

„Zile posomorâte, zile cu cer senin, nopți înfrigate, seri cu lună plină, amurgiri târzii și dimineți culese dintr-un miez de vară secetoasă.

Flori de cireș, flori de măr în zbor din copac pe pământ, privesți de basm și scene reale, balade populare și versuri scrise de poeți, puzderii de melodii ce-au fost cantate odată și se mai cântă și astăzi pe meleagurile noastre”.

Se poate constata o deosebire între modul de prezentare a personajelor în prima dramă, scrisă în 1959, și cea de a doua, scrisă în 1968. Aici elementul uman, atitudinea față de personaje pare a fi neutră sau în niciun fel, în schimb se accentuează elementul poetic, convenționalul, crearea imaginilor la hotar dintre real și imaginar.

Macrodidascalicele spațiale și temporale din actul întâi este de asemenea amplă, o descriere aparte, ce trădează viziunea lirico-filozofică a autorului și denotă trecerea treptată a tradiționalului în modern, care aduce în fapt o desacralizare a toposului casei și, de aici, a vieții spirituale la nivel de tradiție, obiceiuri populare, dar și elementul creștin, introdus abia vizibil, ca parte a spiritualității neamului.

Imaginea începe cu bezna, cu adâncurile ce vuiesc, simbolizând arhetipalul, amintind și de veșnicia naturii – a verdelui și a stejarului printr-o strofă:

„Într-un boț de humă crudă/ Din adânc de sub pământuri/  
A născut o mică ghindă – /Chip de frunză și de gânduri.”

Toposul casei ca spațiu sacru este anticipat spațial de un „cort verde, ridicat din te miri ce în fața unei case de țară”, dar tot începe cu tufele de liliac, însă altfel, mai puține, ce a mai rămas: „mai niște tufe de liliac, mai o ramură de nuc bătrân lăsată peste ele” – imagine simbolică ce pledează pentru păstrarea frumosului tradițional de la țară, „cu țesături de viță sălbatică”. Casa însă nu se mai află în prim plan, ci „în fund”, iar „fațada casei – o ușă largă, două ferestre cu perdele trase”. Naratorul/auctorul continuă să numească aceasta *cort*, de parcă ar fi temporar, pentru nomazi. E mai mult aici o didascalie ambientală în care intuim ce se întâmplă cu valorile Casei mari, la nivel național și la nivel spiritual: se simte o învălmășeală de vechi și nou care intră adânc în viața oamenilor:

„O cărărușă cimentată despică bătătura acestui cort, schițând oarecum două încăperi. În stânga, o masă și câteva scaune, pe o buturugă – un rezervor de zinc din cele ce se pun prin coridoarele școlilor, lângă rezervor – un coș cu pătlăgele. Jumătatea din dreapta pare mai mult o magazie. Rămășițe de bicicletă, lăzi deșarte făcute pentru transportarea legumelor, câțiva saci în jurul unui butoi enorm, scos din pivniță și având acum altă menire, un mic scăunaș împrejmuit cu vase de strânsură. Amiaza unei zile de vară”.

Este așadar curtea unei case, a unei familii cu multe griji și interese, grăbite parcă în tot ce face, idee sugerată prin rămășițe de bicicletă, butoiul cu altă menire; cărărușa cimentată este un aspect al noului, dar parcă taie, rece, bătătura casei, care cu sens inițial înseamnă mijlocul curții, gospodăriei. Chiar și timpul este unul la amiază: fierbinte, înădușitor, dar care sugerează și amiaza familiei (sau a neamului?). Personajele sunt descrise și intră în acțiune printr-o didascalie-preludiu: mătușa Veta, fiii ei Ionel, „urcat pe niște lăzi deșarte, bate cuie sub streășina casei”, și Anton, care „apare ocupat și grăbit”, în urma unui zgomot de mașină, realizând intrarea în scenă „cu glas scăzut”, îmbiind fratele să-i ajute la descărcat ceva.

Didascaliala de incipit se deschide cu întunericul: „Scena e numai beznă” și completește imaginea metaforică a unui spațiu arhetipal (de demult și de departe) cu un sunet-vuiet ce răzbate „din inima aceluși întuneric...”. Atmosfera de sorginte arhetipală este amplificată de un alt sunet, strident, „de parcă cineva ar lovi disperat într-o poartă”, o chemare sau un semnal din illo tempore ale străbunilor, toate învăluite în mister („lovituri misterioase”) și totodată în preîntâmpinare, premoniție

ca sunet. Aici se îmbină, se întâlnesc două timpuri, două semne convenționale teatrale – timpul și vocea arhetipală cu vocea poetului contemporan prin versurile ce încheie această imagine cu argumente pe care le-am intuit.

Imaginea din macrodidascalie continuă prin „luminarea treptată”, transfigurată artistic prin metafora ce sugerează procesul de retragere a întinericului la facerea lumii: „Treptat noaptea se topește și pe scenă apare un cort verde, ridicat din te miri ce în fața unei case”. Verdele semnifică viața, începutul vieții, continuitatea ei, iar cortul adie parcă a nomad cu sensul aici de „persoană, colectivitate care nu are caracter stabil, care rătăcește”, dar și ca o primă casă a omului. Astfel că beznei i se opune ori i se deschide verdele vieții, susținut de „flori de liliac, ramură de nuc bătrân, țesătură de vie sălbatică”, imagine ce sugerează simbolic originile comune ale naturii și ale omului care a urmat Cuvântul, păstrându-i taina misterioasă de început. Toate împreună formează, banal și profan, „o minune de răcoare unde stăpânii își petrec toată vara”.

Observăm, așadar, cum se îmbină imaginile arhetipale cu cele contemporane, în care parcă ar mai sălășlui, ar mai întârzia viața contemporanului nostru. Casa, în comparație cu primul text dramaturgic al autorului, este prezentată aici pe planul al doilea, doar prin exterior, de parcă nu am avea ce vedea în interior: „În fund, fațada casei – ușă largă, două ferestre cu perdele trase”. Astfel e prezentată casa-familie, casa-spațiu familial, casa-spiritualitate: doar fațada, ușa largă (nu larg deschisă, ca la Vasiluța, ci una mare, nu pare a fi tradițională) și detaliul caracterologic sau/și de premoniție „cu perdele trase”.

Elementul pragmatist contemporan devine tot mai prezent în imaginea spațială – cărărușa cimentată (nu mai este cărărușa pe care o făceau consătenii lui Onache Cărăbuș, îndărătnici, de fiecare dată alegându-și ei cărarea), deci neschimbată, impusă pentru toți. Dar care „despică bătătura acestui cort”, de parcă ar despica familia din această bătătură și casa cu valorile ei spirituale în două, dar mai ales cortul verde ce mai păstrează starea de cândva, din illo tempore. Or, vom observa pe parcursul dezvoltării acțiunii dramatice că evenimentele se desfășoară aici, sub cortul verde, și doar finalul e în casă, unde o aduce, unde sălășluiește sau vine câte o dată luminarea doinei ca arhetip, pe care Druță, printr-un antropomorfism, o aseamănă cu femeia care păstrează credință în Dumnezeu – Veta, mama, soția, un simbol al spiritualității și identității etnice.

Astfel, prima didascalie creează nu doar spațio-temporalitatea reală, istorică, ci și una arhetipală. Apoi, intuim schimbări de stări și de cromatică la nivel de semnificații simbolice: beznă, lumină, verde, flori de liliac, frunze de nuc, viță sălbatică, unite și împrăștiate sau unind sub cupola

cortului verde cărarea cimentată, două părți, două stări..., abia ajungând să vedem doar fațada casei cu focul din vatră, dacă o mai fi arzând. Este aici, la nivel de premoniție, și dedublarea personajului principal – tatăl, Tudor Mocanu, care se zbate între pragmatismul vieții și suflarea unei luminări de o clipă a doinei.

Astfel că informațiile, dar, în special imaginile cu semnificații simbolice din didascalii au nu doar funcționalitatea creării spațiului, ci sugerează tipologii de personaje, tip de atmosferă, probleme în înțelegerea acțiunii scenice. În acest sens, din primele ieșiri în scenă ale fraților Anton și Ionel înțelegem relația dintre ei, atitudinea față de tata și de ciudățenia lui de a asculta cântece vechi, mai ales doina. Un personaj mai important apare difuzorul, „hodoroga”, „pocitura”, numită astfel de cei doi feciori și constituind, de fapt, un punct de pornire al acțiunii, un motiv artistic, dialogul personajelor căpătând valență narativă prin povestea concursului, a difuzorului și astfel, intrăm în caracterizarea personajului principal Tudor Mocanu prin intermediul acestora. În acest caz, difuzorul și personajul care povestește au funcția de mesager din tragedia antică.

Receptorul sesizează în persoana lui Tudor un suflet de poet, ca apoi să constate altă dublură a lui: pragmatică, ofensivă, neputincioasă în fața tăvălugului vieții, dar și al spiritualității ce abia mai pâlpâie, el simțind în melodia doinei „o minune cerească, născută chiar atunci, acolo, în fața lor. Cum ședeau ei la masă, au înmărmurit cu toții, iar apoi a prins a ninge”, redă cuvintele tatălui feciorul mai mic. Iar melodia doinei ca arhetip cultural este prezentată ca un dat care nu se arată oricui, căci elementul sacru al spiritualității nu poate fi cunoscut, trăit doar prin pornirea difuzorului, după cum voiește unul dintre frați.

Contrastul sesizat în didascalie se observă în text, prin motivul difuzorului-rablă și prin felul tatălui și al mamei de a asculta muzica: Veta aude vocea crainicului care anunță începerea emisiunii muzicale „În țara doinelor”. De departe, aude o melodie la auzul căreia a împietrit. „O fi , poate, cântecul ei de tinerețe, o fi fost cântecul de mai târziu, o fi fost cântecul ei de dincolo de toate”, spune auctorul în didascalia de factură kinestează, teatral-cinematografică, ce sugerează prin gesturi sentimentele, stările personajului: „La primele versuri mătușa, tresărind, a pornit cu mâna spre creștet și așa a și înmărmurit cu trei degete pe frunte.”

Intră în scenă și cel care a procurat difuzorul, Tudor Mocanu: „Apare de pe undeva ostenit, purtat de ale sale, vine lângă rezervorul de zinc, umple o cănuță, dă peste cap, oțărându-se amarnic. Zărește, într-un târziu, cumpărătura de sub streășină.” Reacția lui Tudor, capul familiei, la audierea melodiei este comună cu cea a Vetei: „Ascultă melodia până la capăt, să vadă ce avea cântecul să

spună, se miră de atâta frumusețe. După care rămâne smerit, molcom, de parcă ar fi fost la judecată, de parcă ar fi fost la spovedanie.”

Toate aceste sentimente își au izvorul în melodia tradițională românească. Un singur cântec este în stare să transporte ființa umană la alte înălțimi, într-un alt univers. Audierea doinei trezește în sufletele personajelor sentimente specifice, astfel că prin țesătura acestor melodii Veta și Tudor Mocanu văd ceva neobișnuit, dar, în același timp, drag sufletului.

În asemenea mod, dramaturgul caracterizează personajele prin elemente ale teatralității: gestul, privirea, tăcerea, ce contribuie la relevarea aspectului psihologic, liric și filosofic, totodată, în acțiunea dramatică. Tot astfel se manifestă și aspecte ale conflictului ce se încheagă prin continuarea poeziei din incipit, ce pare că se unește cu poezia unui tânăr contemporan, fiul plecat de acasă. Astfel, didascalial accentuează nu atât atmosfera, cum e în *Casa mare*, cât istoria vieții unui neam, a unei familii și spiritualitatea ce-i acoperă, îi desparte și îi unește în același timp. Însă tot aici, Druță transfigurează artistic unirea timpurilor și a spiritualității arhetipale prin ieșirea din spațiul illo tempore de la început: „și iară apare vocea poetului, continuând poezia începută în întuneric: ...Și prin luturile oarbe,/ Spre un cer c-o rândunică,/ Pui de codru-și face cale,/ Pui de codru se ridică.”

Frații care ascultă sunt prezentați în didascalie prin „necăjit”, unul că tatăl bea prea mult și i se năzare ploaia de flori, iar altul că tatăl fură ciment pentru a-și face gard înalt. Aici asistăm, de fapt, la prezentarea tatălui din perspectiva dedublării sale, aidoma altor personaje ale lui Ion Druță: Mircea Moraru (*Povara bunătății noastre*), Mihai Gruia (*Sfânta Sfintelor/Frumos și sfânt*), Horia (*Clopotnița*). Din următoarea didascalie „Pleacă amândoi. Rămânând singură, mătușa Veta tot trage cu urechea spre cutia atârnată sub streășina casei” , sesizăm sau intuim un alt motiv al discursului dramaturgic, cel în însingurării, apoi al înstrăinării – mama, Veta, pe care n-o iau în seamă cei doi copii și vocea din altă parte a celui de-al treilea, plecat pentru că nu este înțeleș. Ceea ce îi unește pe cei doi înstrăinați de familie – mama și fiul – este melodia tradițională și poezia ca stare de suflet.

Cuvintele poetului-fecior despre cântecul doinei și specificul nostru național este, de fapt, un discurs auctorial, cu finalitate istorico-cognitivă și educativă la acea vreme – anul 1968. Întreaga acțiune dramatică prezintă imaginea spiritualității noastre, „matricea stilistică” a ancestralului suflet românesc, „stilul interior al vieții sale sufletești”, cum l-a numit Lucian Blaga, le regăsim în opera lui Ion Druță relevate prin descrierea spațiului caracterizat prin „deal-vale, în sentimentul destinului, ca și în melancolia, dorul, duișia acestui suflet”, exprimat prin melodia doinei, care este o melopee.



Doina apare la Ion Druță în imagine de „flori de măr, flori de cireș”, apoi în chip de fată. Convenționalul, imaginarul preia locul realului, autorul creând o imagine de basm, la hotarul dintre real și mitic. Mai întâi, pentru a asculta doina ca pe o rugăciune, trebuie să fii smerit, să-ți ascuți doar sufletul și personajul druțian este prezentat astfel: „Ascultă până la capăt, să vadă ce avea cântecul să spună, se miră de atâta frumusețe. După care rămâne smerit, molcom, de parcă ar fi fost la judecată, de parcă ar fi fost la spovedanie. Și iată că prin țesătura acelor melodii încep a se cerne, rotind sub bolta cortului, flori de măr, flori de cireș, flori de zarzăr. Nici Tudor, nici Veta nu se miră de una ca asta. Iar din ninsoare se arată o coastă de imaș”, de unde apare o fată – Doina.

În textele druțiene din anii 1970-1980, structura didascaliilor devine mai puțin poetică sau lirică, incluzând elementul publicistic, dar descrierea, vizualizarea spațiului rămâne a fi elementul caracteristic viziunii autorului. Didascaliile druțiene sunt legate de acțiune doar în mod asociativ, prin imagine metaforică, astfel și în acțiunea propriu-zisă rămân mai puțin importante motivările logice ale faptelor personajelor. „Elementul poetic este prezent în piesele druțiene ca o opunere sau antiteză a tot ceea ce este univoc-factologic”, observa criticul Nina Velehova [182, p. 245]. Iar Ion Cocora, într-un articol intitulat *Poeticul în teatru*, sublinia că în dramaturgia druțiană „substanța e aceea ce asigură caracterul marcat poetic al demersului. Lucru sesizabil de altfel, atât la nivel de intrigă, în datele dramatice, din care se constituie ficțiunea, cât mai ales în viziunea, în universul sufletesc al personajelor” [33]. Totodată specificăm că dramaturgul-poet Druță pune preț mai mult pe fantezia receptorului, pe ceea ce se numește opera deschisă și coparticipare la receptarea textului.

Concluzionăm că la Ion Druță didascaliile sunt niște poeme aparte, caracterizate prin lirism, preludiul și postludiul didascalic având un rol esențial în transmiterea stărilor, a mesajului. De cele mai multe ori, didascaliile se conturează într-un text coerent, paralel cu textul replicilor. Totodată, acest aspect al teatralității relevă o îmbinare a liricului cu dramaticul și epicul și, în același timp, tendințele evoluției artei la o anumită perioadă – de la lirism, psihologism spre un realism dur, spre publicistică și paradox. Punerea în scenă a textelor dramaturgice relevă modul de relaționare dintre viziunea artistică a regizorului și cea a autorului prin „fidelitatea” față de caracterul primordial al didascaliilor sau, invers, prin jocul „împotriva textului”, regizorul devenind astfel comentatorul textului și al didascaliilor. Aceste și alte aspecte ale realizării scenice a textelor dramaturgice constituie subiectul ultimului capitol.

## 5.2. Valențe ale intermedialității în textul didascalic: de la „pictura verbală” la ekphrasis

Intermedialitatea ca principiu universal de creație este o caracteristică dominantă a culturii artistice contemporane, datorită diferențierii și universalizării discursurilor. În același timp, fenomenul intermedial se prezintă și ca o strategie a autorului de relaționare, interacțiune a diferitor genuri ale artei și ale altor tipuri de discursuri în imaginarul artistic. În acest sens, ne vom referi la textul dramaturgic, care nu este investigat din această perspectivă, exemplificând cu fragmente din creația lui Ion Druță, texte în care interacționează limbajele muzical, plastic, biblic ș.a., contribuind astfel la crearea unui nou mediu – cel teatral.

Paradigmă culturală a intermedialității scoate în evidență specificul viziunii artistice a lui Ion Druță în discursul său, mai ales că opera dramaturgică și cea epică au fost scrise în perioade diferite, începând cu anii 1950 până în prezent, fapt ce implică analiza imaginarii sale artistice și din perspectiva turnurilor vizuale, intermediale ș.a. Am constatat că stilul artistic al autorului reflectă nu doar tipul lui psihologic, modul de gândire, contextualitatea scrierii anumitor lucrări artistice, ci, totodată, consună cu tendințele dezvoltării gândirii filosofice, a științelor ce studiază artele.

În continuare vom evidenția rolul intermedialității în poetica textului dramaturgic al lui Ion Druță, pornind de la faptul că în teoriile actuale sunt cunoscute mai mult două tendințe: literar-picturală (O. Hansen-Löve) și muzical-literară, dar adăugând și o metodologie mai nouă – cea religios-artistică (N. Mednis) – și având drept suport ideea lui M. McLuhan că mediile de comunicare nu sunt doar simple instrumente, ci și extensii senzoriale ale ființei umane și că mediul este mesaj.

În dramaturgia lui Ion Druță se constată schimbări de paradigmă la nivelul spațio-temporalității acțiunii artistice, al tipologiei personajelor, al dialogismului ca mod de comunicare și de reprezentare, al relației text primar – text secundar ș.a. În modul de structurare a didascaliiilor se manifestă mai pregnant caracterul intermedial al textelor dramaturgice druțiene – prin „întâlnirea” și colaborarea codurilor teatrale, narrative, muzicale, religioase ș.a., iar viziunea artistică a autorului demonstrează, în mare măsură, că interacțiunea și interferența artelor, a formelor de expresie plastică au un rol important în crearea teatralității atât în dramaturgia, cât și în proza sa. Autorul creează un teatru poetic în anii 1960, evoluând spre elementul publicistic și cel realist în anii '80-'90 ai secolului trecut.

Modalitățile de expresie plastică în realizarea unui teatru poetic (metafora, simbolul, repetiția și tipurile ei, asonanța, aliterația ș.a.) se manifestă în textul dramaturgic, în special în didascalii, prin mijlocirea peisajului și a interiorului. Aceste elemente ocupă un loc mai mare în structura textului și sunt realizate mai amplu în dramele scrise de autor în anii 1960 – începutul anilor 1970, ele constituind

și un aspect al intermedialității convenționale, după tipologia cercetătoarei I. Rajewsky, citată mai sus. Or, lirizarea și narativizarea didascalii, ponderea elementului descriptiv și al celui reflexiv în structura acestora scot în evidență diverse valențe ale caracterului intermedial al artelor în viziunea artistică drușiană.

Având în vedere faptul că intermedialitatea este definită ca „prezența în opera artistică a unor imagini structurale ce conțin informații despre alt gen al artei”[255, p. 153] sau despre alt tip de discurs, vom argumenta prin câteva texte dramaturgice modul original al autorului de a transfigura realitatea în didascalii, prin limbaj plastic-expresiv, prin tipuri de imagini (vizuale, auditive, statice, dinamice etc.) sau prin peisaj și interior, ceea ce oferă noi orizonturi de receptare a subiectului dramaturgic de către regizor, actor, scenograf, muzician.

Atmosfera din acțiunea dramatică sugerată în următoarele didascalii din drama Horia este creată artistic prin caracterul premonitiv al timpului - „O noapte târzie de toamnă” și prin prezența omului care „șade îngândurat la gura sobei, citește acolo ceva”. La nivelul literarității, înviorează cumva atmosfera atât conjuncția adversativă „dar”, ce „răstoarnă” parcă starea de melancolie din spațiul acțiunii, idee susținută de imagine auditivă, de sensul cuvântului „poartă”: „dar iată că se aude porțița. Vine cineva încet și ostenit, încet și ostenit bocănește la ușă”.

Imaginea creează atmosfera, sugerează stările personajelor, iar realizată scenic această didascalie implică teatralitatea actorului în arta de a transmite și a crea atmosfera interioară din acțiunea scenică și modul de înțelegere a celui care vine ostenit, bătând încet la ușă. Scenografia, eclerajul, arta mișcării scenice implică la maximum rezultatul creării teatralității al didascaliei.

Un aspect al intermedialității convenționale ar fi *pictura verbală*, prin care se înțelege imaginea verbală, receptată vizual, a unui obiect din textul literar, care formează planul descriptiv și cel narativ al stilului individual al autorului, caracterizând astfel eul acestuia, viziunea lui artistică. În acest context, structura vorbirii, a descrierii și a narațiunii este corelată cu principiile gândirii plastice. Pictura verbală contribuie la concentrarea semnificațiilor discursului și comportă o funcționalitate artistică diversă.

Aspecte ale picturii verbale sunt *peisajul* și *interiorul*, care, în calitate de obiecte de experiență estetică și ca subiecte de judecată estetică, sunt reprezentări ale spațiului și timpului, ceea ce unește pictura cu arta cuvântului și cu arta spectacolului. Așa cum discursul dramaturgic include două registre verbale diferite – cel al autorului/auctorului și cel al personajelor, iar literaritatea și teatralitatea sunt caracteristici ale unui asemenea tip de discurs, funcțiile artistice ale peisajului și ale interiorului sunt

și ele variate: evidențiază viziunea dramaturgului, „trădează” felul său de a fi sau refulările sale, caracterizează personajul ca entitate estetică și moral-psihologică, contribuie la crearea atmosferei din acțiunea dramatică ș.a.

Conceptul de peisaj, ca și cel de interior, presupun, în primul rând, ideea de spațiu – element specific pentru structura textului dramaturgic și a celui plastic, pictural. Într-o operă literară, peisajul este un tip de descriere a naturii, o imagine polifuncțională a acesteia, cu propriile formă și conținut, ce reflectă stilul individual al personalității creatoare, precum și stilul epocii respective. Iar interiorul rezidă în descrierea unui spațiu interior, cu funcții de caracterizare a personajului, de sugerare a modului de viață al acestuia, de creare a atmosferei. În același timp, se poate vorbi de un spațiu interior al omului – cel psihologic, cel spiritual, care în didascaliiile din textele lui Ion Druță sunt bine reliefate.

În drama *Păsările tinereții noastre* (1972), macrodidascalia plăsmuită din peisaj, descriere de interior, susținute de elemente narative, prezintă un spațiu mai larg decât în primele două lucrări dramatice ale autorului (*Casa mare*, 1959 și *Doina*, 1968). Peisajul aici însă este mai „restrâns” la nivelul lirismului, e transfigurat artistic în enunțuri scurte, fiind mai puțin poetic decât în drama *Doina*, de exemplu. Acest fapt denotă, în mod evident, și un anumit mod de gândire artistică în perioada respectivă – anii '70 ai secolului al XX-lea.

„Larg de stepă, dealuri și vii. Amiaza unei zile de vară. Grâne coapte, cer senin, liniște și pace. Când se naște vreun vuiet, văile îl prind și-l duc până hăt departe, pentru care lucru oamenii, dacă au vreo treabă, nu-și trudesesc picioarele, ci se strigă unul pe altul, lăsând valea să alerge.”

Este începutul macrodidascaliei, un tablou pictural și auditiv creat dintr-un câmp lexical al verii și al câmpiei, precum și din aliterație („Când se naște vreun vuiet, văile îl prind și-l duc până hăt departe.”). Perspectiva se restrânge de la „larg de stepă” la o „casă veche și săracă, o bojdeucă din cele de demult. Hornul cuptorului, o măsuță, câteva scăunașe, o vechitură de scrin.”

Interiorul prezintă ce a mai rămas din tradiție (asupra căreia insistă autorul în primele sale lucrări), detaliile vorbesc de la sine: „o bojdeucă”, „o vechitură de scrin” (în comparație cu „sofca” din casa mare a Vasiluței, în prima dramă), „tavanul scăpătat din baiere”. Clarobscurul creează atmosfera din interior, în comparație cu „seninul cerului de vară”, care e și un contrast cromatic cu funcție simbolică, cognitiv-caracterologică: „crucea singurei ferestruici cernește pe seninul cerului de vară”. Este, simbolic, crucea pe care o duce mătușa Ruța, este negrul („cernește”) opus seninului cerului, iar diminutivul „ferestruica” semnifică și el o mică posibilitate a deschiderii spre exterior, spre lume a sufletului Ruței, neînțeleas de majoritatea celor din jur. Astfel că interiorul capătă ample

semnificații, contribuind – prin contrast, simbol, detaliu, clarobscur – la crearea atmosferei în desfășurarea acțiunii, având, totodată, și funcție de premoniție.

Peisajul și interiorul în celelalte părți ale textului creează cele două lumi: a satului și a mătușii Ruța, iar casa (a Ruței, a lui Pavel) are, în principiu, funcție caracterologică. Spațiul exterior, mai restrâns sau mai amplu, îndeplinește și funcția de laitmotiv la nivel de structură a textului, de închidere și deschidere sau de „înțrămire” a acțiunii propriu-zise din textul principal al demersului dramaturgic. Astfel, la finele fiecărui tablou și/sau părți din drama „Păsările tinereții noastre” revine peisajul ca închidere a acțiunii și ca generalizare a atmosferei:

„Un amurg prelung și pașnic. Peste văi, peste dealuri, acolo unde a apus soarele, mai arde pe geana cerului un brâu roșu, fierbinte. Tihnă de jur-împrejur, numai țârâieci se aud prin grânele coapte și iară răsare îngrijorarea cea mare.” Deslușim aici vocea personajului colectiv, o variantă a corului, este satul care e prezentat astfel ca personaj în *dramatis personae*: „Glasuri strigându-se unul pe altul în largul câmpului”. Auditivul, colectivitatea și spațialitatea sunt caracteristici ale imaginii.

Transfigurat artistic prin metaforă și asonanță ce creează o imagine sonoră, peisajul nu doar transmite o pace adâncă a naturii și a omului, un sfârșit al acțiunii din acest tablou, ci și sugerează, totodată, prin lexemul „îngrijorare”, o neliniște. Astfel, peisajul are funcția de fundal al acțiunii, dar și o funcție psihologică prin continuarea textului secundar în cel principal (dialogul personajelor). El relevă un spațiu, un timp al zilei, dar și neliniștea sătenilor privind starea de sănătate a lui Pavel, unul dintre personajele principale.

Aspectul intermedial se manifestă în perspectiva asupra spațiului și a timpului, realizate artistic prin îmbinarea limbajului poetic cu cel pictural-cromatic. Timpul și spațiul se unesc, se contopesc, imaginea exprimând efectul „întinderii” momentului apusului de soare – un desen ritmic-intonațional lent, care parcă liniștește, însă contrastul sonor al țârâieciilor realizează trecerea la starea încordată a oamenilor din acțiunea dramatică. De altfel, cum am menționat supra, criticii de teatru au evidențiat specificul didascaliiilor lui I. Druță chiar la apariția textelor sale, numindu-le „stranii, fără precedent; de multe ori irealizabile” (Maksimova) tocmai pentru modul original de „îmbinare” și colaborare a registrelor narative, lirice, plastice în reliefarea spațiului, timpului și a modului de desfășurare a acțiunii dramatice.

Textele druziene rescriu experiența estetică a prozei și a dramaturgiei, deschid un spațiu de joc intermedial mai amplu, mai bine reliefat, cu valențe variate în „epopeea teatrală” *Hramul Înălțării (Biserica Albă)*. Aici se împletesc discursuri din alte domenii de comunicare: începutul vecerniei este

descriu prin mijlocirea artei muzicale, a artei plastice și a celei literare – lirice, narațiunea aproape că fiind suprimată de aceste coduri în transfigurarea artistică a melodiei clopotului de la Mănăstirea Neamț.

Metaforă și personificare, simbol și muzicalitate, pictură verbală și grafică – toate împreună creează tabloul spiritual al ceea ce se numește pregătirea de rugăciune, de citirea psalmilor: „Prin umbrele nopții abia de se deslușesc ferestrele înalte ale unei încăperi voluminoase. De undeva de sus, clopotul cel mare anunță, încet și domol, miezul nopții. Undeva jos, sub geamuri, strajnicul încuie porțile de fier. Se lasă o liniște adâncă, absolută, și pe fundalul acelei liniști, se aud pași bătrânești. O umbră adusă din spate, cu un capăt de lumânare în mână, străbate încet întunericul, dar, la un moment dat, întunericul prinse glas: «Blagoslovește, Părinte!»”.

Este incipitul acestui text dramaturgic – didascalii funcționale, ce contribuie la crearea atmosferei din acțiunea scenică, transfigurată artistic, după cum se poate observa, prin descriere-privire din/dinspre exterior spre interior și de departe spre aproape. În această intrare în acțiunea dramatică, se îmbină, se întâlnesc grafica, pictura – descrierea de exterior și de interior, elemente de film și de muzică. Stilul popular al narării, al descrierii/vederii lucrurilor transmit – într-un registru muzical, al muzicii bisericești, dar și prin muzicalitatea cuvântului sau în registru pictural – imaginea pregătirii către rugăciunea miezonopticii la Mănăstirea Neamț, care îl avea ca stareț (egumen) pe Paisie Velicovschi – unul dintre personajele principale din acest discurs drușian. Codul filosofic-spiritual este transmis prin cel muzical, pictural, dar și prin ludic: „La poalele Carpaților, străvechea mănăstire începe a se găti de slujba de la miezul nopții. Două ciocane de lemn, vărsate pe-o față de scândură, aleargă, împletind cunune fel de fel. Trezit de zgomotul zburdalnicelor ciocane, oftă din adâncuri marele clopot al Neamțului.”

Atmosfera creată în didascalii continuă acțiunea din textul principal – dialogul personajelor Paisie Velicovschi și călugărul Ioan. Istoria citirii psalmilor la slujba de la miezul nopții, istoria primilor creștini este susținută de melodia clopotului, transfigurată prin personificare, simbol, metaforă, ce creează imagini dinamice:

„Trezii de clopotul de veghe al mănăstirii, au prins glas și sfetnicii. Fără a-l strâmtora cât de cât pe atotputernicul stăpân, au pus mână de la mână, ajutând patriarhul în urzirea străvechiului pod, pe care, de când lumea, tot ce e pământesc și trecător urcă spre cele veșnice, spre cele sfinte.

„[...] Vuietul ce domnea în clopotniță o fi stârnit droaia de clopote mici. Trezite din somn, s-au repezit nebune în toate cele patru părți ale lumii și, pentru a nu tulbura cu totul noaptea lăsată de Domnul pentru odihnă, clopotul cel mare i-a acoperit, i-a reîntors, i-a înfășat, i-a culcat.”

Imaginea muzicală este creată aici prin mijlocirea ludicului – jocul și stările copiilor („droaia de clopote mici”), prin descrierea dinamismului și a polifoniei sonore (“vuietul” clopotului mare, cele mici „s-au repezit nebune în toate cele patru părți ale lumii”), clopotul mare în ipostaza unui matur care știe să cumițească copiii – în registru muzical e stingerea treptată a sunetelor („clopotul cel mare i-a acoperit, i-a reîntors, i-a înfășat, i-a culcat”). Astfel, sistemul de mijloace expresive ale limbajului muzical, ca și structura unui asemenea tip de discurs, au menirea de a întregi – vizual, auditiv, spiritual – sensul și semnificațiile textului didascalic. Finalul „spectacolului muzical” – chemarea clopotului – se construiește treptat într-un discurs narativ, muzical, filosofic, iar în alt registru – într-o imagine sinestezică: „A oftat, îndurerat peste noapte, marele clopot al Neamțului și durerea lui ca un suspin rupt din inimă a tot urcat și urcat, străbătând noaptea, sus, către Domnul. Sfetnicii principali au urmat și ei calea stăpânului, în urma lor s-au repezit cei micuți, s-au tot urcat și urcat, ba împletindu-se, ba despletindu-se, până s-au prăbușit într-o prăpastie, la fundul căreia se ciorovăiau ciocanele de lemn. O vreme vuietul de aramă mai stăruia pe la poalele munților, dar în cele din urmă s-a stins.”

În realitate, aceasta este o scenă muzical-spirituală, înălțătoare. Imaginea se încheie cu profilul personajelor din acțiune la momentul respectiv – Părintele Paisie și послушникul Ioan, pregătindu-se de citirea psalmilor: „O noapte lungă, nesfârșită, picură peste-o veche mănăstire: două rânduri de lumânări, topite pe jumătate, două suflete întristate. Unul la un colț, altul la celălalt colț de masă” – o pictură verbală, spiritualizată, cu variate valențe artistice, care este incipitul acțiunii – intrarea în acțiune.

Povestea psalmilor și tâlcuirea lor în dialogul celor două personaje, care, de fapt, mai mult se prezintă ca un monolog-reflexie a lui Paisie Velicicovschi, constituie o paralelă cu cele expuse în textul didascalic intermedial, ce relevă auctorialitatea, o „întâlnire” între *poeta vates* (poetul ca proroc, care are inspirație divină) și *poeta doctus* (poetul ca maestru al cuvântului, ca talent) în acest fragment „poliglot”: „ (...) dintr-o boare de vânt, din faldurile nopții, din picuratul pădurilor jilave, răsar cele două ciocane de lemn și prind a ne chema, zburdând pe-o față de scândură. Vuietul lor vine de departe, din fundul prăpastiei, ajunge la mănăstire, urcă încet pe turlă, treaptă cu treaptă, și smulg din punctul mort al tăcerii marele clopot al mănăstirii”.

Pictura verbală este complinită cu imaginea muzicală, construită din asonanță și aliterație, din fraze ritmate, care imagine nu este doar auditivă, ci și vizual-narativă („Vuietul lor vine de departe, din fundul prăpastiei, ajunge la mănăstire, urcă încet pe turlă, treaptă cu treaptă, și smulg din punctul mort al tăcerii marele clopot al mănăstirii.”).

Asemenea aspecte ale „picturii verbale” din didascaliiile druțiene au o valoare incontestabilă, demonstrând caracterul intermedial al textului prin modul de corelare și de interacțiune a limbajelor și a structurilor specifice genurilor din arta plastică sau din cea muzicală în crearea unor imagini artistice literare cu ample semnificații general umane. Este evident că, în special, pictorului-scenograf îi revine misiunea de realizare-creare a imaginilor și a subtextului din didascalii, dar și regizorului prin jocul actorului.

### ***Intermedialitate multimedială***

Acest tip de intermedialitate rezidă în faptul că același text poate fi sursă pentru mai multe forme de comunicare artistică: înscenări teatrale, film, animație, artele plastice ș.a. Dacă ne referim la spațiul cultural din Republica Moldova, am putea exemplifica prin rescrierea textelor epice (romane, nuvele) în texte dramaturgice de către Ion Druță, prin crearea scenariului pentru teatrul muzical – opera *Casa mare* (libretul V. Teleucă, compozitor M. Kopytman) ori înscenarea romanului *Frunze de dor* în viziunea regizorului Alexandru Cozub la Teatrul Național „M. Eminescu” din Chișinău, spectacole-filme (*Păsărilor tinereții noastre*, *Horia*) după dramaturgia druțiană ori filmele artistice după scenariul, ulterior text în proză ale autorului – *Ultima lună de toamnă* (Moldova-Film), filmele de scurt metraj după nuvela *Murgul în Crimeea* (*Hai, murgule, hai...*), capitolul *Nopti de vară, nopti de câmpie* din romanul *Povara bunătății noastre*, realizat artistic în filmul de scurt metraj *A iubi*.

Importanța cercetării rolului elementului muzical în creația druțiană l-a subliniat muzicologul Vladimir Axionov, care a specificat că textele lui Ion Druță „cuprind nu numai structuri și procedee muzicale provenite din muzică, dar și simboluri muzicale, și semne sonore”, cercetătorul generalizând că opera artistică a acestui autor „pune la dispoziția muzicienilor un material bogat și fertil” și că este „paradoxal faptul că acest material și-a găsit o modestă reflectare în creația componistică” [8, p.37]. Asemenea aprecieri ale specificului operei druțiene presupun abordarea altui tip de intermedialitate în imaginarul artistic al autorului, cea multimedială.

După montarea dramei *Casa mare*, de către regizorul Boris Lvov-Anohin pe scena Teatrului Armatei la Moscova (1961), mai târziu, în anul 1968, la Chișinău, a avut loc premiera operei



muzicale *Casa mare* la Teatrul de Operă și Balet. Analizând acest discurs artistic, după libretul lui V. Teleuc, care a păstrat arhitectura textului dramaturgic druțian, cercetătorul V. Axionov scoate în evidență arta compozitorului Mark Kopytman în îmbinarea măestrită a limbajelor artelor, precum și a modernității discursului muzical.

Astfel opera este prezentată drept „o chintesență a unor constante stilistice vizând îmbinarea organică a exponenților folclorici cu aspecte caracteristice creației componistice universale, textul muzical fiind unul modern” [8, p.38]. O trăsătură specifică a demersului rezidă în alternanța lexicului „muzical modern (...) cu cel arhetipal (...) extraistoric. O asemenea funcție o are simbolul muzical al *Periniței*, compozitorul apelând la diferite variante ale acestui cântec de joc: de la imitarea versiunilor lăutărești și citarea variantelor propuse de G. Enescu la transfigurarea radicală a acestui simbol sonor” [ Idem, p.39 ].

Rolul corului relevă teatralitatea operei muzicale, amintind de semnificațiile protoscenice ale acestui personaj, dar și evidențiind relația prototeatru – creație populară, teatru popular. Corul de bărbați (interpretând cântecul tradițional *Crește floarea în grădină/trece dorul și-o anină...* „sună concomitent cu varianta majoră a *Periniței*, iar strofa cântată de femei (*râde floarea...*), este dublată de orchestră” [ 8, p.40 ]. Se poate constata că realizarea artistică a dramei druțiene în alt gen artistic – opera – relevă noi semnificații ale textului în alt mediu de comunicare, compozitorul M. Kopytman accentuând și elementul liric, psihologic, dramatic al discursului prim – textul dramaturgic. Teatralitatea se manifestă și prin prezența corului de bărbați și al celui de femei, care exprimă atitudine, dar și creează atmosfera sau are funcție narativă.

Cercetătorul A. Dănilă a accentuat, referitor la opera *Casa mare*, că talmăcirea libretului mai întâi de poetul I. Tatarinov accentua doar un aspect al acestei creații druțiene – prologul constiuita un imn văduvelor de război. Poetul V. Teleucă însă a păstrat în libretul propus de el „concepția piesei, dar și cea mai mare parte a dialogurilor”, iar în realizarea scenică a fost evidențiat rolul limbajului muzical „emoționant, plin de tensiune tragică, de culminații dramatice” [43, p. 37]. Regizorul E. Platon, dirijorul I. Ciudnovski, pictorul scenograf F. Hămuraru, corul condus de G. Strezev, dar și interpreții rolurilor principale T. Alioșina și B. Raisov au realizat drama lirică după creația druțiană. Doar că nu a avut continuare spectacolul, compozitorul fiind nevoit să părăsească țara, iar spectacolul interzis.

Viziunea cinematografică a lui Ion Druță poate fi urmărită în toată creația sa – dramaturgie, proză, eseistică. Acest specific al imaginarului artistic al autorului a constituit obiectul de cercetare

al filmologului Ana-Maria Plămădeală care scria în monografia colectivă *Fenomenul artistic Ion Druță*, în anul 2008: „ (...) îndrăznim să lansăm ideea absolut necesară a criteriului cinematografic în hermeneutica operei druțiene” [149, p.382], la finalul unei analize a creației druțiene din această perspectivă [ Idem, p. 374-382 ]. Tot aici cercetătoarea specifică „dezinvoltura [lui I. Druță – n.n.] în manipularea cu categoriile timpului și spațiului, caracterul audiovizual al metaforei, predominarea valențelor montajului introspectiv” și al celui paralel, funcția dramaturgică a peisajului și a muzicii – toate fiind, de fapt, din altă perspectivă, aspecte esențiale intermediale în dramaturgia și proza acestui autor.

Tehnica montajului în literatură a însemnat o trecere de la linearitatea textului, de la consecutivitatea evenimentelor din subiectul operei epice spre accentuarea relațiilor spațiale, ce se realizează concomitent. De aici și un rol mai mare acordat vizualului, privirii, perspectivei ca modalitate de structurare a imaginii, ca afirmare a spațio-timpului. „Gândirea artistică prin montaj ca tehnică a dat posibilitatea de a transforma timpul (...). Iar proza și dramaturgia le-a urmat” [250, p. 39-40], fapt demonstrat de creația lui Ion Druță și de investigațiile realizate de specialiști din diverse domenii: cinematografie, muzicologie, naratologie ș.a. [83].

Astfel, structura fragmentară sau nuvelistică a primului roman *Frunze de dor*, ca și al *Baladelor din câmpie* scoate în evidență tranziția de la proza scurtă și tradițională (în cel de a doua lucrare capitolele au titluri aparte), relevând atât căutările creatoare ale unor forme narative actuale, ce ar corespunde imperativelor timpului și, în special, noilor paradigme culturale. Este vorba de sincretismul artelor, de rolul vizualului în cunoașterea artistică a lumii, de lărgirea perspectivei în descrierea omului în lume și a lumii sale etc. Tehnica montajului din film se observă nu doar în primele scenarii ale lui Ion Druță, ci și în primul său roman *Frunze de dor*, fapt ce demonstrează astăzi și spectacolul montat după adaptarea, dramatizarea acestui text de către Alexandru Cozub la Teatrul Național „M. Eminescu” din Chișinău. Discursul teatral relevă faptul că regizorul a știut să se mențină între opinia autorului, structura romanului și construirea scenariului.

***Ekphrasis* ca tip de intermedialitate referențială** ori media-citare are un rol important în crearea imaginii teatrale în textul dramaturgic, fenomen estetic ce se manifestă, în special, în strânsă relație cu dezvoltarea artei moderne, cu pictura impresionistă și cea expresionistă, care a provocat nenumărate atitudini, experiențe artistice ale oamenilor de artă, relații reciproce între diferite genuri de artă. O demonstrează nu doar dramaturgia și proza lui A. Cehov sau „dramele ekphrastice” ale lui F. Warner, V. Durnenkov, ci și compozițiile de scenă, eseurile, studiile teoretice ale lui Vasili

Kandinski, la care ecfrasisul rămâne a fi o paradigmă a discursului său teoretic, artistic, publicistic. Pictorul și muzicianul a scris în formă dramaturgică opere numite „compoziții de scenă” (*Cortina violetă, Sunetul verde, Negru și alb, Sunetul galben*), în care didascaliiile conțin descrieri vizuale ale scenei (la nivel de culori, iluminare și schimbări ale acestora, mișcarea personajelor ș.a.). Majoritatea din aceste texte, ca și „tablourile” în proză, redau verbal o reprezentare vizualizată, în forma unui ekphrasis, artistul atribuind unui timbru muzical o anumită culoare și formă. De exemplu, culoarea „ascuțită” galbenul capătă o formă triunghiulară, spre deosebire de culorile cu tonuri mai adânci, care sunt mai adecvate în forme rotunde (albastrul) sau pătrate (verdele).

În viziunea sa, expusă în articolul teoretic *Despre compoziția scenică*, fiecare artă are „viața ei proprie”, însă „după esența lor interioară, ele sunt asemănătoare: scopul final șterge deosebiri și relevă identitatea interioară”. Ideea wagneriană despre sinteza artelor este susținută de V. Kandinski, însă el consideră totuși că un material necesar îl constituie contrapunerile și contrastele mijloacelor de expresie ale diferitor arte, care nu-și pierd individualitatea, ci contribuie la crearea unor noi imagini, respectiv la transmiterea diverselor mesaje [225, p. 273]. Aceste și alte idei ale maestrului sunt, de fapt, preliminarii la ceea ce astăzi numim „sinteza artelor și intermedialitate”.

În dramaturgia contemporană sunt atestate lucrări în care textul biblic, arta populară ori cea a romanticilor, a impresioniștilor, a expresioniștilor se manifestă ca procedeu ekphrastic sau ca text aparte, în funcție de perioada scrieri lui, de viziunea artistică a autorului și de talentul său, dar și de contextul social-ideologic și cel cultural-estetic. Acest tip de intermedialitate se manifestă în textul dramaturgic sau/ și în cel narativ al lui Ion Druță.

Autorul apelează la ekphrasis muzical, exprimat în special prin prezența unui element primordial și esențial al teatralității – corul. În forma intermedială de ekphrasis corul interpretează cântecul *A ruginit frunza din vii*, care este descris, comentat de narator și de personaj în textul narativ (nuvela *Glasurele*) în forma stilului indirect liber, fapt ce demonstrează o „contopire” dintre narator și personaj – o trăsătură a prozei subiective, lirice și, totodată, un aspect al teatralizării prozei. Ultima afirmație este susținută și de alte elemente specifice teatralității: privirea sau perspectiva naratorului, a personajului (satul-spectatori și corul de copii audiat, privit, reacția la cele descrise și exprimate în/prin cântec ș.a. în aceeași nuvelă).

Ca element intermedial, cântecul este descris de personaj (copil, oameni din sat, profesor) și de narator, contribuind astfel la crearea atmosferei din acțiune, la cunoașterea vieții și sufletului unui neam (nuvela *Glasurele*, romanul *Clopotnița*). Menționăm totuși că doar în nuvela *Glasurele* acest

cântec este descris, „trăit” de personaj, autorul conferindu-i formă ekphrastică, în timp ce în romanul *Clopotnița* el are funcție structurală de motiv, laitmotiv, trecând, de fapt, în registrul intertextualității.

În imaginarul artistic al lui Ion Druță ekphrasis este atestat în structura textului dramaturgic, cu diferite semnificații. Vom argumenta cu analiza unei didascalii din drama „Păsările tinereții noastre”, care e construită pe baza discursului muzical, dar susținut și de alte tipuri ale ekphrasisului – cel psihologic și cel reflexiv. În acest context, evidențiem că „ekphrasisul psihologic transmite procesul și rezultatul efectului imaginii [vizuale, auditive – *n.n.*] asupra receptorului, percepția operei de artă. În acest tip de ekphrasis descriptiv, accentul este transferat de pe descrierea operei pe descrierea impresiei subiective, [...] proces numit în psihologia artelor empatie” [267, p.54]. În discursul artistic druțian, realizarea ekphrasisului muzical se îmbină cu realizarea celui psihologic, reflexiv și explicativ, acesta din urmă însemnând interpretarea textului artistic întru relevarea sensului profund al imaginilor simbolice, ceea ce creează efectul numit „iluzie de ekphrasis”, când este dezvăluită nu atât opera primară, cât cel care o contemplă [194, p.129].

Așa cum ekphrasisul muzical impune regula simultaneității desfășurării obiectului descrierii și a descrierii propriu-zise, avându-se în vedere că discursul ecfraștic și opera muzicală comportă, ambele, un caracter temporar, în imaginarul artistic druțian tocmai această relație dintre arte se poate constata. În drama „Păsările tinereții noastre”, în didascalii, ekphrasisul muzical este realizat prin îmbinarea elementului de folclor muzical nupțial – *Jalea miresei* – cu discursul muzical academic – *Balada* lui Ciprian Porumbescu, creată prin valorificarea artistică a folclorului. Autorul le-a unit, demonstrând în fapt că ambele au devenit creații populare, de popularitate, că ambele melodii exprimă sufletul național și starea lui de poezie. Aici se manifestă reflecțiile auctorului, expuse direct în didascalii, text ce îmbină limbajul muzical cu cel literar, cu transmiterea stărilor, ideilor, sentimentelor auctorului, dar și, în mod indirect, ale personajelor.

Prin descrierea obiceiului nupțial Iertarea miresei și prin atitudinile personajelor, autorul surprinde în didascalii atitudini diferite față de tradiție: mireasa stă „oarecum stingherită de ritualul acestor datini. Apoi se hotărăște. Se lasă în genunchi, își lipește obrazul de pernă, de parcă ar fi vrut să mai fie o clipă copil în această casă, la acești părinți”. Comparația explică, de fapt, sensul prim al acestui ritual, explicat, expus prin imagini muzicale și psihologice, prin reflecții estetice ale auctorului.

Textul prezintă un scenariu aparte, un teatru în teatru. Druță demonstrează astfel continuitatea expresiei artistice în viața poporului: de la ritual, datină la spectacolul nunții, insistând asupra unei etape liminale – Iertăciunea sau Iertarea miresei (cu cântecul *Jalea miresei*) și, în ultimă instanță, la

teatrul profesionist, în care aceste momente, stări din viața omului devin elemente de spectacol pe scenă. Aceste aspecte accentuează, în subsidiar, viziunea autorului privind relația tradiție – contemporaneitate, valori spirituale și zborul creației și al vieții.

Menționăm că didascaliala este amplă, are funcție metateatrală, propunând un tablou aparte al nunții și al trăirii acestui moment din viața omului și care comportă, totodată, valoare de memorie afectivă a protagonistei – mătușa Ruța: „Muzicanții, după ce au tot schimbat priviri ei între ei, au pornit a însăila încet, de departe un cântec de jale, un cântec de dor. Și deodată vioara s-a smuls din sânul lor. Și-a desfăcut aripile, s-a înfipt în înălțimile albastre și s-a tot dus, încet și lin, până nu s-a topit cu totul undeva hăt în largul cerului. O, el într-adevăr era un nepot de-al lui Găbulică, el știa ce înseamnă o nuntă într-un sat din Moldova, și-apoi era el născut a cânta iertarea. Vioara ba se stinge, ba prinde iar suflare. Tremură struna ca o frunză pe o creastă de val, dar se ține, pentru că, oricât n-ar fi apa de mare și rece, oricât n-ar părea frunza de mica, dar totuși apa e apă și frunza e frunză. Arcușul spune strunelor că a fost un mare război pe pământ, că mulți din cei plecați nu s-au întors, dar credința celor rămași a fost mai mare decât lungul așteptărilor, și atunci când nimeni nu se mai întorcea, femeile și copiii celor căzuți mai rămâneau să aștepte. Vioara spunea că din Valea Cucoarelor au plecat păsările, ce-au dat nume satului, și în fiecare toamnă oamenii nu mai au ce petrece, iar primăvara nu mai au pe cine aștepta”.

Descrierea implică stări psihologice, exprimarea modului de percepție a muzicii, reflecții asupra vieții și rostului omului în această lume, atitudini față de relația tradiție – modernitate, toate transmise direct de auctor și, în același timp, înțelese ca stări ale personajului. Treptat, descrierea de tip ekphrastic se amplifică, „se adâncește” în miezul/esența cântecului/cântecelor, exprimând astfel impresii ale celor doi – autorul/auctorul și personajul său, care parcă se contopesc – o trăsătură esențială a stilului discursiv al lui Ion Druță.

Valorificarea artistică a folclorului și relevarea sorginții folclorice a creației moderne este o altă trăsătură a imaginarului artistic druțian, aici se întâlnește *Iertarea miresei* cu discursul muzical academic, *Balada* lui Ciprian Porumbescu. Impresiile, stările personajului absent – bătrânul lăutar din nordul Moldovei, dar și ale celui prezent – mătușa Ruța, se contopesc cu cele ale auctorului. În așa fel, ekphrasis-ul muzical capătă valențe narrative, psihologice, istorice: „Câteva sute de oameni au înmărmurit în acel sfârșit senin de toamnă, în acea ogradă de vădană. Țiganul cânta iertarea. Nu, el nu cânta aceeași iertăciune pe care o cântase bunelul său. Fiecare vioară își are glasul său și cântecele sale. El cânta renumita baladă a lui Ciprian Porumbescu, auzită într-un mic restaurant din Chișinău,

cu un nume ciudat «Casa mare». Intrase acolo numai ca să asculte vioara unui alt mare viorist, pe nume Ignat. Și el a furat de la Ignat această baladă [...] și-o purta prin câmpie, prin nordul Moldovei, dar o scotea rar la lumina zilei, fiindcă era încă prea tânăr și se temea de durerea ei cutremurătoare. Acum s-a hotărât, și lăcrăma lumea în jurul lui. Plângea Andron, pentru că îl durea să dea așa mândrețe de față după unul de-al Cojocarilor. Plângea o fetișcană de-a cuiva, plângea bătrânică ce a tot stat lângă oale, a pus pe foc și n-a scos nicio vorbă. Apoi s-a abătut frunza ceea la mal. Vioara pentru ultima oară s-a rupt de la pământ, s-a topit în albastrimile cerului și s-a stins în depărtări. Țiganul s-a coborât de pe scaunul de unde cântase. Îi tremurau mâinile, îi tremurau buzele. Alb, dar luminat la față, a pornit cu pași moi și legănați [...], căutând-o pe bătrâna care l-a ațâțat spre o asemenea furtună.”

Mesajul general al ekphrasisului se afirmă în dialogul personajelor care reprezintă două generații, dar același spirit. Tânărul muzicant se destăinuie: „[...] așa mi se face după iertarea asta greu pe inimă, că aș da cu vioara asta de-o piatră, aș păși peste cioburile ei și o mie de ani nu m-aș uita în urmă...”, iar Ruța caracterizează melodia și talentul interpretării și trăirii acesteia de către bătrânul lăutar de cândva: „El ridicase greu cel mare, mișcase nunta din loc [...]. Ce să-ți spun eu, măi băiete... La față semăna cu tine. La trup semăna cu scripca asta, da sufletul lui era ca și cântarea ceea pe care numai ce ne-ai spus-o...”.

Discursul ekphrastic are deci funcție de spectacol al nunții, cu valențe de metateatru, în care sincretismul artelor și sinestezia au un rol esențial. Autorul aduce un omagiu creației și creatorului – celui anonim și celui cunoscut, frumuseții creației și a sufletului celui care știe a cânta, dar și al celui care poate asculta și trăi arta sunetelor. Or, cântecul aidoma fetei ca o frunză pe apă, sau imaginea vizuală ce exprimă starea, sunetul muzical prin personificarea viorii, a cântecului imprimă textului didascalic valențe poetice, lirice. Criticul de teatru Nina Velehova constata că regizorii Ion Ungureanu și Boris Ravenskih, care au montat piesa la Teatrul Mic din Moscova (1972), au pătruns în esența, în suflul poetic al didascalilor, iar înțelegerea stilului plastic-sugestiv și polisemantic al acestora a avut un rol hotărâtor în succesul spectacolului [182, p. 20].

Realizarea artistică, într-o mizanscenă, a acestui discurs ekphrastic în spațiul spectacolului a demonstrat nu doar aspectul intermedial al didascalilor drugiene, specificul viziunii lui artistice ori a regizorului, actorilor, compozitorului, ci și timpul/spațiul când și unde a fost montat spectacolul. Ca și la punerea în scenă a dramei *Doina* (intitulată mai întâi *Semănătorii de zăpadă*), în spectacol nu se cântă doina, ci *Hora fetelor*, și în *Păsările tinereții noastre* nu se cântă *Jalea miresei*, ci *Balada* lui Ciprian. Porumbescu și compoziția lui Eugen Doga intitulată *Baladă pentru vioară și orchestră*.

Spectacolul de la Teatrul Mic din Moscova (1972), în regia lui B. Ravenskih și I. Ungureanu, include nu doar interpretarea la vioară a cântecului, ci și dansul, iar Țiganul-lăutar are și rol de narator sau auctor, lecturând toate didascaliiile poetice din textul druțian. „Prin această figură a artistului, jucat de actor într-o manieră puțin romantică – ea este necesară în acest rol! – are loc o fuziune organică a tuturor motivelor și temelor spectacolului într-un întreg. Prin această figură, spectacolul trece parcă imediat în registrul poetic”[51, p.296], observa cu pertință un specific al dramaturgiei druțiene teatrologul și literatul E. Iasneț.

În adevăr, rolul *Baladei* lui Eugen Doga din acest spectacol druțian, în viuzuinea muzicologilor, consistă în determinarea ritmurilor și tempourile acțiunii dramatice, se prezintă ca leitmotiv în acțiunea scenică. Totodată, muzica acestei compoziții creează o atmosferă lirico-dramatică, elegiacă prin sinceritate și prin „modul delicat al transfigurării sentimentelor”, compozitorul luând ca pre-text melodia cântecului tradițional *De s-ar face cineva...*, din care cităm versurile:

*De s-ar face cineva/ Să-mi citească inima,/*  
*Ar citi și-ar tot citi/ Și tot n-ar mai putea găti./*  
*Of, noroace prăpădit,/ Mult mai am de suferit,/*  
*Toată lumea-i cu noroc,/ Numa-l meu a ars în foc.*

Coloana sonoră la spectacolul *Păsările tinereții noastre*, „ca forță de comunicare artistică se ridică la nivelul forței cuvântului, muzica transformându-se într-un personaj care creionează și comentează acțiunea” și „în mod cert, substanța expresiei muzicale rezultă din sugestivitatea imaginilor textului druțian și a viziunii regizorale”[106, p.103].

În dramaturgia, ca și în proza lui Ion Druță, se atestă, în principiu, ekphrasis muzical de sorginte folclorică, ca aspect al intermedialității, despre care am menționat și vom reveni în alt capitol la acest aspect. În textul dramaturgic, ekphrasis muzical se manifestă ca un comentariu sau ca reflecții ale autorului în didascalii, dar și cu valențe de creare a atmosferei, de pregătire sau de continuare a acțiunii din dialogul personajelor și de caracterizare a lor.

Un alt autor care a apelat la procedeul intermedial al ekphrasis-ului în dramaturgia din Moldova este George Meniucm cu lucrarea sa *Floarea soarelui. Vernisaj*, o dramă-eseu scrisă în perioada 1980-1982, drept pre-text pentru autor constituind tripticul lui Van Gogh *Floarea soarelui*, despre simbolismul căruia Meniuc afirma că „flacăra galbenă, viu aprinsă, exprimă arderea lăuntrică a meșterului însuși”. Lucrările pictorului îi prilejuiesc scriitorului-dramaturg reflecții asupra artei,

interferența artelor oferindu-i receptorului o altă realitate, în care sunt surprinse și transfigurate artistic momente cruciale din viața lui Van Gogh și a lui Paul Gauguin, autorul reflectând astfel asupra procesului de creație, abordând teme predilecte: artistul și creația sa, artistul și lumea, artistul și posteritatea [286]. Autorul-receptor demonstrează astfel esența unui discurs ekhrastic – interacțiunea dinamică a artelor vizuale și literar-dramatice în structurarea subiectului, în conflict, în caracterologie și, în general, în poetica unei opere artistice.

Fenomenul intermedialității demonstrează diversitatea relațiilor dintre arte și alte discursuri culturale, în special fluiditatea granițelor dintre diferite medii și potențialul de interacțiune a lor într-un singur text, cu variate semnificații. Caracterul intermedial al textului didascalic din dramaturgia drușiană pune în evidență o apropiere și o empatie a autorului în transfigurarea artistică a realității, iar modificările convențiilor preexistente, specifice unui mediu, relevă noi valențe ale textului său dramaturgic. De la pictura verbală la ekhrasis se complineste ideea de intermedialitate în imaginarul artistic al autorului și care contribuie la plămuierea imaginilor cu valențe de scenicitate, spectaculozitate, pre-mizanscenă ș.a., iar de modul cum este „lecturat”, înțeles textul prim, cel literar, depinde perspectiva de interpretare artistică a acestuia în discursul teatral, fapt asupra căruia vom reveni în capitolul șase.

### **5.3. Funcționalitatea intertextualității în dramaturgie**

Intertextualitatea ca trăsătură implicită a textualității, desemnând relația pe care o are un text cu alte texte preexistente (*intertexto* – „a se insinua în țesătură”), capătă un anumit rol în afirmarea unor idei, principii, valori în demersul artistic, precum și în lărgirea „orizontului de așteptare” al receptorului. Fiind, în fond, o opțiune estetică a personalității creatoare, intertextualitatea imprimă plurivocitate textului, contribuie la reliefarea viziunii artistice a autorului și la înțelegerea semnificațiilor ”textului ca lume” de către receptor.

Se cere de menționat însă, că intertextualitatea poate fi examinată atât din perspectiva funcționării textuale (modul în care un anumit text interacționează cu alte texte), cât și din cea a receptării, a lectorului (în acest sens, lectura se reduce ”la o dialectică memorială (mnezică) între textul care e descifrat în acel moment și aceste alte texte pe care cititorul și le amintește”[153]. Astfel că perspectiva hermeneutică, codul hermeneutic al fiecărui receptor are o importanță covârșitoare în descifrarea unui text, intertextualitatea fiind nu doar element constitutiv, ci și modalitate de interpretare a acestuia.



Analizând și interpretând creația dramaturgică a lui Ion Druță din această perspectivă, atestăm, în primul rând, intertextualitatea de tip folcloric și de tip biblic, cu valențe etnoetice, filosofice, psihologice, spirituale. Vom releva funcțiile artistice și valorile contextuale ale elementului folcloric în structura discursului dramaturgic al autorului și în realizarea scenică a textului. Totodată, menționăm că, în lumina celor expuse mai sus, intertextualitatea (de sorginte folclorică, în acest caz) este abordată la nivel de element constitutiv al discursului dramaturgic și al celui teatral, cu relevarea funcțiilor ei structural-ideatice, nu din punctul de vedere expus de M. Riffaterre, ca perspectivă hermeneutică, „modalitatea prin care textul intră în relație cu toate celelalte texte ce-i pot fi asociate”.

Dintre formele intertextualității implicite și a celei explicite, ultima (cu formele de citare, reluare, scene, personaje) se manifestă pregnant în discursul dramaturgic al lui Ion Druță. Elemente folclorice la nivel de intertextualitate, cu diverse valențe în discursul dramaturgic și în cel teatral, sunt invocate și evocate de autor în forma cântecului liric tradițional, a muzicii de dans (perinița, hora, sârba), a baladei, a descrierii ceremonialului nupțial ș.a. Consistența semantică, ideatică, dar și poeticitatea acestor genuri și specii folclorice se încadrează în textul druțian la nivel de temă, motiv, laitmotiv, personaj.

În dramaturgia druțiană, elementele protoscenice, pre-teatrale, de teatru folcloric se îmbină cu genuri și specii folclorice – cântecul, doina, hora, cu elementul creștin. Autorul îmbină specificul etnic, folcloric cu modernitatea în crearea personajelor, a atmosferei și prin modul de expresie artistică a ceea ce Lucian Blaga numea „stări de nuanță”, exprimate și cântate de popor cel mai des: dorul, jalea, urâtul [19, p. 9]. Asemenea ”stări de nuanță”, dar și psihologismul, arhetipalul sunt realizate prin lirism, imagini la hotarul dintre real și ireal, mitic – în didascalii ca descrieri și narațiuni. În cele ce urmează vom accentua tipul folcloric muzical și elementul creștin în crearea teatralității.

Referindu-ne la originile *periniței* ca pre-text muzical tradițional, constatăm multiple semnificații ale acestei specii folclorice, care, direct sau indirect, se repercutează asupra structurii interne a textului druțian și, evident, asupra mesajului artistic al dramei. La începuturi fiind „un dans al sărutului în noaptea de Revelion”, perioadă ce exprimă „starea de îmbătrânire, de degradare și moarte a timpului calendaristic, urmată de nașterea Anului Nou”, perinița (de la numele perniței care se așeza în mijlocul horei și pe care îngenuncheau partenerii pentru a se săruta), „a migrat spre petrecerile mai deosebite din ciclul vieții (nunta, cumetria) și din ciclul calendaristic”[108, p.150]. Astfel că valențele acestui dans și ale melodiei într-un discurs artistic se amplifică în funcție de concepția estetică și de talentul individualității creatoare respective.

În drama *Casa mare* a lui Ion Druță, melodia periniței răsună în momentele cruciale din viața personajului principal Vasiluța și în anotimpuri diferite – primăvara, când se îndrăgostește: „Undeva aproape se aud patru viori cântând perinița. Vasiluța stă nemișcată în mijlocul casei, ascultând-o. E melodia care o tulbură, melodia care o rănește adânc, dar e și cântecul ce îi dă viață.”; vara, când e fericită (însă o fericire amăruie): „Vasiluța [...] mai ascultă durerea și nebunia celor patru viori. Deodată în pragul casei apare Păvălache – cu capul gol, într-o cămașă albă. Îi tot așa cum apăruse el aici cu un an în urmă...”; toamna, când înțelege și se convinge pe sine că fiecare om are umbra lui și datoria lui pe pământ: “Vasiluța: Ce pot să-ți dau eu, păcatele mele, ca să mă ții minte multă vreme?”.

Melodia dansului tradițional devine aici fundal sonor al acțiunii obiective și celei subiective; descrisă poetic de autor în didascalii, ea trăiește și participă la desfășurarea acțiunii din textul principal – dialogul (și tăcerile) personajelor. Perinița se manifestă în acest prim text dramatic druțian ca o permanență a existenței omului, ea transmite nu doar ideea de specific național, și anumite valori etnoetice, ci și stări psihologice, în special de natură elegiacă, ce imprimă acțiunii un colorit meditativ-melancolic. Semnificațiile acestui dans se împletesc dureros de dulce în canavaua textului dramaturgic și al acțiunii scenice (ultimul aspect – în funcție de viziunile regizorilor), încât sesizăm și nebunia fără griji a omului în ajun de întâlnire a anilor (aici se întâlnesc anii biologici ai celor doi protagoniști – Vasiluța și Păvălache – în iureșul unei patimi ce-și ia avânt, așa încât ei devin „la lume de ocară” și de invidie, de laudă etc.).

Este aici, în imaginarul artistic druțian, bucuria sărutului pe perniță în centrul jocului – în văzul lumii, patima iubirii – pe toate le sesizează receptorul/regizorul/spectatorul dramei. Melodia-refren, melodia-prieten răsună însă altfel peste un an, semnificând alte valori artistice ale acțiunii dramatice – acum se întâlnesc nu atât pasiunile celor doi, cât conștiința faptului, pentru Vasiluța, că există o rânduială peste care nu poți trece, există gura lumii, și supraeul, dar și adevăratul eu al Vasiluței. Astea înțelegem din cuvintele ei în finalul acțiunii dramatice: „Toate au fost gândite și răzgândite. Le-am gândit bine, le-am gândit în fel și chip [...] Din pricina mea copiii tăi au să se nască cu un an mai târziu – păcatul ista îi cel mai mare în viața mea. E vremea să ne despărțim...”. Și rămâne cu melodia periniței, pe care i-o dăruiește și lui Păvălache, ca ceva frumos, trăit din plin, dar de scurtă durată („Am să-ți las, iată, ziua asta de toamnă, și aceste patru viori, și perinița lor, fără început, fără sfârșit, dar totuși frumoasă...”).

Prima interpretă a rolului Vasiluței, Liubov Dobrjanskaia, a expus foarte clar acest concept al viziunii asupra personajului: „Rolul Vasiluței mi-a descoperit o calitate rară la oameni – capacitatea

de a fi fericit în cele mai nefericite circumstanțe, să iubești viața și oamenii chiar și atunci când soarta nu este darnică la bucurii. În rolul Vasiluței am vrut să povestesc ce înseamnă să poți să fii fericit...” [51, p. 67].

Așadar, în drama *Casa mare*, Perinița și cele patru viori rămân să susțină fiorul liric, meditativ-nostalgic al dramei, contribuind astfel la înțelegerea mesajului ei, amplificat și de semnificația biblică a cifrei patru ca număr sacru și ca simbol al armoniei. Totodată, această cifră mai simbolizează și „principiul feminin”, „terestrul, totalitatea celor create și a celor revelate; totalitatea celor trecătoare”[28, p. 28-29]. Astfel, încât toate sau aproape toate aceste semnificații le atestăm direct ori în subsidiar în drama lui I. Druță, dansul și melodia periniței, ca element intertextual în discurs, concentrând semnificații psihologice, etice, filosofice, demonstrând talentul autorului în valorificarea artistică a folclorului.

Semnificațiile adânci ale elementului folcloric, ca și ale celui religios, biblic din această dramă a lui Ion Druță au fost mai puțin valorificate de regizori și scenografi în anii 1960 – începutul anilor 1970, fiind accentuat mai mult aspectul etnografic al demersului druțian sau relația om – natură, la nivel ideatic. În acea perioadă, doar cercetătorul literar Victor Gațac a investigat rolul folclorului în structura operei epice druțiene (nu și în cea dramatică), publicând un studiu amplu, în anul 1975, intitulat *Romanul și folclorul (I. Druță. Povara bunătații noastre)*, într-o culegere de articole editată la Moscova. Se știe că relația mit/folclor – imaginar artistic a constituit un element indispensabil pentru interpretarea discursului literar, dramaturgic, teatral, cinematografic sau al celui din domeniul artelor plastice de la începutul anilor 1960 – mijlocul anilor 1970. Doar că realitățile social-politice nu au permis afirmarea unei asemenea descătușări creative a artistului în toată amploarea sa și nici criticul de artă, cercetătorul științific nu a avut posibilitatea să coboare la izvoarele pre-textului mitic sau al celui folcloric pentru a releva diverse semnificații ale unei asemenea intertextualități. Abia spre sfârșitul anilor 1980 – începutul anilor 1990 s-a putut demonstra ce presupune cu adevărat „opera deschisă” a creatorului de frumos.

Valorificarea artistică a folclorului în primele trei drame ale lui Ion Druță demonstrează originalitatea viziunii artistice a autorului prin trecerea de la tradiționalism la modernitate în structura textului dramaturgic, în îmbinarea elementelor dramatic, liric și epic în discurs. Totodată, menționăm că funcția artistică a acestui tip de intertextualitate nu este doar de a transmite idei, de a reînvia trecutul, ci și de a fi un liant între textul primar și cel secundar (dialog și didascalii), între idee și stare, emoție, percepție.

Ca element de structură al textului secundar, cântecul tradițional are povestea lui ce continuă în textul primar, în acțiunea propriu-zisă, contribuind la crearea mai multor planuri în țesătura textului: planul spiritual, psihologic (amintire nostalgică, trăire dureroasă a evenimentelor) și cel real-obiectiv sau al evenimentelor. În acest context, regizorul are teren de activitate, de creativitate, iar în plan teoretic s-ar impune o hermeneutică a textului, precum și relevarea semnificațiilor sincretismului artelor nu doar în discursul dramaturgic, ci, mai ales, în cel teatral.

Discursul religios se caracterizează prin anumite trăsături specifice: ritualitate, teatralitate, caracter ideologic și ezoteric. Teatralitatea acestui tip de discurs presupune dependența lui de locul și timpul realizării și de implicarea emoțională nu doar a participanților la acest discurs, ci și a altora care au atribuție la practicile comunicative religioase. Relația epic – liric – dramaturgic/teatral cu textele religioase se manifestă pe parcursul evoluției omenirii în mod diferit (amintim aici doar de teatrul antic, de dramaturgia Renașterii sau de cea din secolele XX-XXI).

În Marele Text se atestă totuși și germeni de subiecte dramaturgice, de exemplu în textele din *Cântarea Cântărilor*, care prezintă coruri nupțiale bărbătesc și feminin, iar unele structuri ale episoadelor din Biblie comportă potențial dramatic. Exemplu ar putea fi *Cartea lui Iov*, „capodoperă poetică a Vechiului Testament” (Mitropolitul Bartolomeu Anania), ce se caracterizează prin scenicitate, dramatism profund, constituind, cum se știe, izvor de inspirație pentru J.W. Goethe în *Prolog în cer* din drama sa *Faust*, anticipat de *Prolog în teatru*, în care urmărim ideile autorului privind comunicarea teatrală, specificul ei, vizând, în special, unitatea discursului dramaturgic/teatral.

Formele intertextuale de sorginte religioasă în structurile textelor dramaturgice și ale discursurilor teatrale au evoluat de la dramele biblice, misterii la drama modernă și cea postmodernă în care citatul, aluzia, viața unui personaj biblic, al unui sfânt au devenit elemente de structură și/sau subiecte ale respectivelor tipuri de comunicare artistică. Contextul social-politic, ideologic a influențat totuși apariția și/sau interdicția unor asemenea texte în diverse spații culturale.

Specificul intertextualității biblice în discursul artistic, necesitatea unor genuri, forme noi dramaturgice și, respectiv, teatrale, erau accentuate, la 1897, într-o scrisoare din Paris, de cunoscutul regizor Konstantin Stanislavski, după vizionarea spectacolului *Samariteana* de E. Rostand, cu actrița Sarah Bernhardt în rolul principal: „[...] este un gen complet nou și minunat, pe care, vai! noi nu-l vom putea vedea, niciodată”.

De rând cu critica modului de valorificare a textului biblic, regizorul relevă totuși caracterul de rugăciune colectivă teatrală al acestui spectacol, fiind impresionat de semnificațiile și de

funcționalitatea formei teatrale de sorginte biblică: „[...] am plâns pe parcursul celor trei acte și am ieșit din teatru schimbat complet. Iar «Tatăl nostru», expus în minunatele versuri rostandiene”, pronunțate „șoptit, printre suspinele publicului, te mișcă până la lacrimi.” Visul lui Stanislavski era să monteze această piesă, „fie și într-o casă particulară”[252].

Acesta a fost un subiect sensibil în istoria dramaturgiei și literaturii din spațiul totalitar comunist, așa cum interdicția religiei și, respectiv, a lucrărilor cu asemenea temă a constituit, de fapt, un principiu al vieții în spațiul exsovietic. Totuși, chiar și în situația existentă, au fost create lucrări cu implicații ale textului religios, începând cu perioada „dezghețului” din anii 1960 și continuând în următoarele decenii, în special în creația lui Ion Druță, Cinghiz Aitmatov ș.a.. În prima sa dramă, *Casa mare*, scrisă la 1959, atestăm motivul biblic al psalmilor ca modalitate de afirmare a principiilor de viață a personajelor. În realitate, semnificațiile adânci ale elementului folcloric, ca și ale celui religios, biblic din această dramă au fost mai puțin valorificate de regizori și scenografi în anii 1960–1980, din considerente politice și ideologice.

În drama *Casa mare*, imaginea cărții biblice apare mai întâi în didascalii: moș Ion, tatăl Vasiluței, „purtând o carte veche subsuoară, aprinde cu multă evlavie candela, după care încearcă pe furiș să închidă ferestrele. Apoi vine lângă prag, se așază pe un scăunel josuț și frunzărește domol Psaltirea”. Hotărât, încrezător în cele scrise în „cartea veche” (un topos în imaginarul artistic druțian, ce semnifică Psaltirea, Biblia sau alt text religios, dar evoluând și el (toposul) în lumea ficțională a autorului și caracterizând, într-un fel, perioada scrierii lucrării, contextele estetice și extraestetice, sociopolitice: Hronicul satului Căpriană – în drama *Horia*, Psaltirea – în *Hramul Înălțării*), personajul începe a citi *Psalmul lui David despre omul ajuns la zile grele*. Semnele proxemice ca forme ale teatralității (închiderea ferestrei, aprinderea candelii, răsfoirea psaltirii), simbolistica pragului devin elemente de construire a atmosferei în scena respectivă, iar versetele din psalm – element intertextual – contribuie la „împletirea”/structurarea acțiunii din textul principal în strânsă consonanță și coeziune cu cele relatate, descrise, sugerate în didascalii. În asemenea mod, pregătirea pentru audierea lecturii psalmilor și lectura propriu-zisă sunt puse în relație cu pregătirea atmosferei, dar și cu starea psihologică a protagonistei - Vasiluța, pe care le sesizăm din textul biblic – atmosfera din casă și starea apăsătoare din sufletul ei, însă și în disonanță cu cele trei vecine – obiectivă, binevoitoare, răuvoitoare – care au venit să vadă ce mai face omul când îi este greu pe suflet.

Astfel, lectura psalmului accentuează mai multe aspecte – intrinseci și extrinseci: are funcție elegiacă, sugerează incertitudinea, zbuciumul sufletesc al personajelor (văduva de război Vasiluța și

dragostea ei târzie, tânărul Păvălache) pregătește trecerea la atmosfera acțiunii din textul principal. O altă funcție a psalmului este cea cognitivă pentru generațiile tinere din anii '60 – '70, dar poate și pentru receptorii/spectatorii de azi.

Forma psalmului „despre omul ajuns la zile grele”, o variantă a psalmului 68 „pentru cei ce se vor schimba”, este expusă de autor în mod original, contribuind la amplificarea stării morale a personajului și a atmosferei din casa acestuia. Elementul poetic al textului religios – metafora, inversia și asonanța, paralelismul – aduce în acțiunea dramatică un filon psihologic, elegiac, dramatic, relevând principiile de viață ale stăpânei casei, dar și momentele în care ea s-a lăsat în voia pasiunii: „Rușinea acoperă fața mea, ajuns-am străin fraților mei, străin fiilor mumei mele... Și de am plâns, umilind sufletul meu, chiar și asta îmi fu de ocară. Și mi-am luat sac drept veșmânt, și fost-am lor de proverb. De mine vorbesc cei ce șed în poartă...”.

Cu mult mai amplu este locul și rolul psalmilor în drama drușiană *Hramul Înălțării (Biserica Albă)* (1979; 2000), subintitulată de autor „epopee”, sugerând atât o întoarcere în timp, cât și specificul speciei – poem epic în versuri, de mari proporții, în care se relatează fapte de eroism (legendare sau istorice) de o deosebită importanță pentru viața unui popor; în care se cântă faptele, gloria și nenorocirile omului. Acest prim element paratextual scoate în evidență, prin conotațiile cuvintelor, un spațiu concret – hram, biserică, ce implică spiritualitatea, credința și, în același timp, atitudinea, încrederea în ceva frumos și măreț – Înălțarea și albul. Numit „epopee”, textul începe să prindă contur, să transmită anumite semne receptorului în intuirea unei lumi ficționale anume: credința, biserica, istoria unui popor cântată, eroizată, plânsă, dar și optimismul albului, al Înălțării [104, p. 217- 226].

În comedia tragică *Cervus Divinus* (1987, *Rugăciunea de seară*), elementul creștin dă tonul acțiunii chiar din primele cuvinte ale didascaliei de incipit – prin bătaia clopotului, dar nu este un sunet liniștitor, ce cheamă la rânduiala de la vecernie sau la utrenie, cu pietate, cu descrieri nostalgice ale auctorului, aidoma expunerii intermediale din *Hramul Înălțării*, ci vine cu o stare de încordare, sugerată, indusă prin sensurile lexicale ale cuvintelor: „Răscolind văile, din depărtare, vin dangăte de clopote și tot vin și vin, răscolind totul în calea lor”.

Imaginea suprapune două lumi: una spirituală, cu liniștea de veacuri a credinței, și alta socială, politică, conflictul fiind intuit prin spațiul din centrul capitalei care totuși include, dar nu unește alte două spații simbolice: biserica și casa guvernului.. Lumea creștină este transpusă prin imaginea auditivă a ecoului clopotului ce cheamă, dar cu semnificații de teamă, sugerată prin intermediul

aliterației și a repetiției: „**Răscolind văile, din depărtare, vin dangăte** de clopote și tot vin și vin, răscolind totul în calea lor”.

Cealaltă lume – parte a conflictului – este Puterea, transfigurată metonimic prin formarea numărului de telefon: „Cum această mare îngrijorare străpunge Capitala, se formează numărul respectiv și un scurt zbârnâit de telefon taie din zbor acest măreț zbucium secular. Se lasă o liniște de mormânt”. Rol de premoniție, de creare a atmosferei și de sugerare a conflictului capătă alăturarea imaginii auditive, dinamice cu cea din ultimul enunț, parcă „liniștitoare”, dar o liniște „de mormânt”.

Conflictul este aici de natură social- morală, reliefând situația individului într-un sistem totalitar, sistem reprezentat prin Comisia din capitală, venită într-o fostă mănăstire (acum casă de copii cu dizabilități), care încearcă să convingă sătenii că au un trai fericit. Simbolul răsturnat al acestui trai ar fi o mârțoagă, un cal bătrân și bolnav (ce amintește de murgul în Crimeea din nuvela omonimă a lui Druță), pe care Comisia o dă drept un cerb divin, aidoma celui din colindele tradiționale, și insistă ca cei invitați la discuție să afirme că pe pereți este atârnată nu poza unei mârțoage, ci cervus divinus.

Elementul creștin se manifestă în structura diegezei prin personajele Odochia și Ghiță, prin copilul care își spune rugăciunea în semiîntinericul din încăpere. Doar un singur om, Ghiță, afirmă că nu vede cerbul divin. Semnificația acestui gest este înțeleasă ca disidență și chiar dacă „un disident nu poate nimici Sistemul”, prin atitudinea sa, el „rămâne împăcat cu sufletul, ceea ce este foarte necesar pentru omul spiritual” [64, p. 449].

Viața și activitatea Apostolului Pavel a constituit sursă de inspirație pentru Ion Druță, ca și pentru alți dramaturgi, prozatori, esești (James Cannon, Varlam Șalamov, Alain Decaux ș.a.), valorificarea învățăturii sale fiind realizată în funcție de viziunea personalității creatoare și de contextualitatea istorică, socială, politică etc. Ne vom referi la discursul dramaturgic al lui I. Druță intitulat *Apostolul Pavel (Harul Domului, 1996)*, numit de autor „epopee creștină”.

În epistolele pauline, diversele aspecte ale omului întreg, văzut din perspective diferite, ca relații ale acestuia cu Dumnezeu, sunt descrise prin noțiunile: Inima, Conștiința, Rațiunea, Sufletul, Duhul omului, Carnea, Trupul. Concepția Sf. Apostol despre starea morală a omului, noțiunile de *omul trupesc* și *omul duhovnicesc*, *omul cel vechi* și *făptura cea nouă* constituie, în principiu, esențialul antropologiei Pauline, iar textul contemporanului nostru este o expresie artistică a modului de înțelegere a unora dintre aceste concepte, idei, în strânsă concordanță cu actualitatea.

În acest sens, și structura, și limbajul textului druțian are la bază tipul discursiv al epistolelor: arta oratorică, mai ales „ritorica convingerii” (*Epistolă către Galateni*), îndreptată spre schimbarea

comportamentului oamenilor. Limbajul emoțional (comparația, metafora, simbolul) este specific pentru retorica epistolelor demascatoare, ca și caracterul polemic. Asemenea trăsături ale discursivității textelor pauline constituie elemente de structură ale „epopeii creștine” a contemporanului nostru Ion Druță. În același timp, se deosebește de celelalte forme dramaturgice ale acestuia, scrise anterior, la nivel de structură compozițională și de tipologie a personajelor, polilogul ia locul dialogului. Apostolul Pavel este prezentat în mod realist în discursul teatral și într-o atmosferă creată la hotarul dintre real și mit în textul dramaturgic.

Conflictul epopeii lui Druță este necorespunderea dintre două lumi: una profană, pragmatică, care pune accent pe semivalori, și alta sacră, a valorilor creștine. Fiecare însă rămâne închis în spațiul propriei viziuni asupra lumii și a înțelegerii esenței lucrurilor: Dacul, vânzător de grâne, Elinul, vânzător de idei, Barbarul, vânzător de vinuri, Scitul, vânzător de arme, Femeia, vânzătoare de plăceri, Fenicianul, vânzător de tristețe.

Acțiunea are loc în Macedonia, în primul secol de la Nașterea Mântuitorului, spațiul fiind descris mai puțin în didascalii, în schimb fiecare gest, mișcare a personajului e surprinsă cinematic: „În mijlocul poienii o coloană de piatră, așezată în chip de temelie.” Apariția Apostolului, numit aici „roșcovan”, este descrisă metonimic: „[...] apare de după stâncă un coș vechi, încărcat cu pietre și, dus pe sus, strica voia bună a tuturor [...]. De sub coș apare un roșcovan bine legat, care, punând povara jos, începe a zidi, sporind coloana. Cum termină, își scutură palmele, zărește stâncă, se apropie. Ridică brațul în semn de poruncă și stâncă se cutremură, crapă în două. Adunătorul de pietre intră, stâncă se împlinește înapoi. După un timp, Ziditorul, ajuns în vârful stâncii, aruncă brațele în lături și, cu palmele deschise către cer, de parcă ar fi ținut cupola albastră în ele, rămâne nemișcat ca o statuie. «Vouă, Romanilor! Harul Domnului nostru Iisus Hristos să fie cu voi toți!»

Roma i-a auzit glasul. Adâncurile pământului au început a se înfiora. Poiana înțepenise cu veselie cu tot, iar Adunătorul de piatră coboară de pe stâncă, ia coșul, îl scutură și se duce să-l mai umple o dată. Cutremurată de toate cele, femeia vine la marginea prăpastiei și rămâne nemișcată, ascultând depărtările.”

Scenicitatea acțiunii, detalierea fiecărei mișcări a protagonistului, inserția fragmentelor din textele religioase – Biblia, epistolele pauline – și realizarea scenică a semnificațiilor lor constituie o trăsătură caracteristică a scriiturii dramaturgice drucești din perioada anilor 1990. Ideile Apostolului



neamurilor se întruchipează în personaje-simbol, numite mai sus, totodată ele relevând și antinomia dintre omul duhovnicesc și omul trupesc.

O idee promovată de autor și care este actuală o reprezintă compatibilitatea și incompatibilitatea lumii. În discuție cu Apostolul, Elinul susține că „suntem incompatibili. Nu avem ochi a ne vedea unul pe altul. Ne naștem cu unghiile gata ținute unul asupra altuia – cu asta ne ținem, cu asta trăim”, iar Sfântul Apostol vine să-l/să ne convingă: „Ne naștem cu dragoste și predispunere unul pentru altul. Suntem frați și surori, suntem familia Domnului și, cu binecuvântarea Tatălui, ne vom aduna la aceeași masă.”

Iar pregătirea mesei și modul cum o face Pavel, prin convingerea în mod individual, pe fiecare în parte, că ar putea și chiar e necesar să învețe a-l asculta, a-l înțelege pe celălalt semnifică, de fapt, pregătirea pentru a fi creștin, a înțelege principiile iubirii de aproapele. Elementul tradițional, folcloric, „întrețesut” cu amintiri-nostalgii ale personajului despre focul din vatră, pâine, contribuie la construirea unei scene vizual-simbolice cu valențe de spiritualitate creștină, în momentul când Apostolul o îndeamnă pe Femeie să săvârșească ritualul coacerii pâinii.(supra, 3)

Așezarea în jurul mesei a tuturor – Apostolul, Elinul, Scitul, Barbarul, Dacul, Femeia, Fenicianul – este simbolul-cheie al discursului dramaturgic. În acest moment al dezvoltării acțiunii are loc o transformare nu doar la nivelul conștiinței personajelor, ci și la nivel de poetică a textului: evenimentele capătă semnificații spiritual-metafizice, trec spre un nivel atemporal, general-uman. În opinia cercetătorului Victor Leahu, textul druțian depășește o anumită izolare și crește în cuvântul sacru. În unele episoade, observă el, „se simte cum pana dramaturgului susține mâna obosită, fără puteri a lui Pavel-naratorul și, pe neprins de veste, începi să te pătrunzi de taina Cuvântului înviat, nescris, crescând în spațiul și trupul textului veșnic. Dezarmat și surprins de stihia verbului rostit, a cărui intonație și ritmică se aseamănă cu epistolele Apostolului, fără să conștientizezi, te afli sub puterea sensurilor biblice”[ 235, p.364]

În acest text druțian, omul-personaj este multiplicat în diverse fețe, moduri de gândire, de apreciere, de înțelegere a lumii, iar monologul aproape că lipsește, un rol mai mare îl are polilogul, personajele întruchipând multitudinea umanității, dar și trecerea de la omul trupesc la omul duhovnicesc. Cu toate că în final totul se întoarce la începuturi: Cel care le descoperă frumusețea legământului dintre om și Divinitate este bătut cu pietre.

Drama personajului exprimă o esență filosofică, specifică viziunii artistice a autorului, or, observă cercetătoarea V. Fedorencu, „drama lui apare-[...] atunci când Sufletul integru, creat pentru o

clipă din oamenii diferiți, se risipește, pentru că Armonia nu poate exista mult. Și eroul cunoaște acest fapt, rămânând calm. [...] Dar el continua să adune – pietre și suflete omenești...”, teatrologul subliniind lipsa pătrunderii în semnificațiile textului la montarea lui în anul 1998, la Teatrul Dramatic Rus „A.P. Cehov” din Chișinău [64, p.456].

Druță evidențiază printr-o altfel de structură dramaturgică și prin altfel de limbaj – cel religios – relația dintre imperativele timpului și formele artistice ce se impun în asemenea momente. De la lirismul și psihologismul didascalilor și al acțiunii propriu-zise se trece la elementul didacticist, publicistic, iar metonimiei, metaforei, simbolului le revine un rol mai mare în structurarea discursului și în reliefarea problemelor, ideilor timpului în care a fost scrisă lucrarea.

După anii 1990, când s-au deschis bisericile și mulți au descoperit Cuvântul Domnului, acest discurs druțian a fost înscenat la Moscova în Sala Soborurilor a Bisericii „Hristos Mântuitorul” (2004, 30 mai) și la Teatrul Dramatic „V. Maiakovski”, iar la Chișinău la Teatrul Dramatic Rus „A. Cehov”, în regia lui Veaceslav Madan. Acțiunea din spectacolul montat de Asociația de creație „Duet” (Moscova, 2004, iulie) se desfășoară într-un spațiu închis – o construcție metalică, asemenea unei colivii, ca o expresie exterioară a nelibertății interioare a personajelor, a omului trupesc. În finalul acțiunii dramatice, Apostolul Pavel alunecă, treptat, din colivia oamenilor, pe care i-a vrut să fie Frați.

#### **5. 4. Concluzii la capitolul 5**

1.În dramaturgia lui Ion Druță didascaliiile constituie unul dintre elementele teatralității ce caracterizează atât individualitatea creatoare cât și evoluția formelor teatrale, schimbările de paradigmă. Am constatat didascaliiile druțiene sunt, de multe ori, poeme aparte, caracterizate prin lirism, preludiul și postludiul didascalice având un rol esențial în transmiterea stărilor, a mesajului. Didascaliiile se conturează într-un text coerent, paralel cu textul replicilor, relevă o îmbinare a liricului cu dramaticul și epicul și, în același timp, tendințele evoluției artei la o anumită perioadă – de la lirism, psihologism spre un realism dur, spre publicistică și paradox.

2.Evidențiem faptul că, spre deosebire de înțelegerea subiectului ca o fabulă sau accentul pus pe ierarhia personajelor, intermedialitatea caracterizează deschiderea formelor și prezentarea omului în lume, propune noi priviri auctoriale și lărgeste sfera ideilor, sensurilor demersului artistic. Mijloacele intermediale în crearea teatralității textului dramaturgic druțian se referă la codurile diverselor arte sau non-arte, relevând caracterul vizual al dramaturgiei și al prozei sale, perspectiva

spațială sau rolul codului biblic în structura și respectiv în semnificațiile acestor discursuri, aspecte ce presupun și procesul de transmedialitate.

3. Teatralitatea discursului artistic al lui Ion Druță se manifestă și prin modul de reflectare, de transpunere în textul dramaturgic sau în cel literar narativ a principiilor formative ale genurilor din arta plastică (peisaj, tablou, portret ș.a.), din arta muzicală (specificul cântecului tradițional, interpretarea corală, muzicalitatea și ritmicitatea frazei) sau din arta cinematografică (montajul paralel, montajul introspectiv ori cel retrospectiv ca procedee compoziționale).

4. Constatăm că intertextualitatea în textul dramaturgic al lui Ion Druță se manifestă prin evoluția de la valorificarea artistică a expresiilor culturale tradiționale (cântec liric, melodii de joc, ceremonialul nupțial ș.a.) la elemente religioase, biblice. Rolul textelor religioase în evoluția formelor dramaturgice evidențiază imperativele timpului (când a fost scrisă lucrarea), viziunea individualității creatoare, schimbările de paradigmă sociale și culturale. Totodată, cunoașterea pre-textelor de acest tip este o condiție indispensabilă în structurarea unui discurs artistic în care ideile, poetica și simbolismul acestora devin matrice pentru demersul contemporan. Contextul social-politic, ideologic a influențat totuși apariția și/sau interdicția unor asemenea texte în spații culturale diferite.

## 6. SPAȚIU- TIMP ÎN TEXTUL DRAMATURGIC ȘI ÎN SPECTACOL

### 6.1. Valențe ale atmosferei în crearea teatralității textului dramaturgic

Din perspectiva poeticii, concept ce presupune, în acest context, reliefaarea unui sistem al formelor și principiilor poetice specifice viziunii artistice a dramaturgului, evidențiem unele aspecte caracteristice lui Ion Druță în crearea atmosferei în textul dramaturgic. Această categorie estetică, la rândul ei, este realizată/creată treptat, prinde contur dintr-o multitudine de elemente stabilite de autor/dramaturg, iar ulterior structurate, amplificate de regizor în discursul teatral. Pornind de la aserțiunea că, în cazul lecturii textului dramaturgic, „efectul începutului” are un rol esențial în sesizarea atmosferei din imaginarul artistic, observăm că primatul atmosferei constituie începutul receptării, prima impresie de întâlnire a cititorului cu universul textului, în special a regizorului, scenografului, actorului etc.

La modul general, nivelul „interior” al formei (subiectul și spațio-temporalitatea) și cel exterior (organizarea discursivă și ritmico-melodică) sunt aspectele esențiale în crearea atmosferei. Există totodată și anumite dominante emoționale, „purtătoare” de atmosferă, specifice viziunii artistice a dramaturgului. În acest sens, prin metoda analizei intermediale, stilistice și a celei comparativ-istorice ne referim la elementele creării atmosferei și specificul ei în imaginarul artistic druțian, accentuând, în primul rând, semnificațiile textului didascalic – poetica acestuia (peisaj, detaliu artistic, lirism, metaforă, simbol ș.a.), pauza ca element al ritmului și al tăcerii, atmosfera spațiului și influența ei asupra personajelor.

După cum am demonstrat în capitolele patru și cinci, semnificațiile relației literaritate – teatralitate într-un text dramaturgic, analiza specificului, originalității limbajului dramaturgic este un prim pas în pătrunderea în atmosfera discursului, prima impresie și primele emoții ale receptorului. Avem în vedere expresia cuvântului, creată la nivel fonetic, lexical, melodic ș.a., dar și modul de construire a cronotopului, a spațiului scenic și extrascenic. Or, vorbirea personajelor și didascaliiile, caracterul spațio-temporal scenic, de rând cu luminile, sunetele, mișcarea personajelor determină și atmosfera acțiunii, ritmul schimbării episoadelor, tempoul general și tempoul dezvoltării acțiunii.

Analizând demersul dramaturgic din perspectiva *atmosferei*, ne referim la spațiu-timpul acțiunii, la elementele de teatralitate din textul dramaturgic, care sugerează, exprimă/propun/predispun spre sesizarea/crearea atmosferei în imaginarul receptorului sau/și în conceptul artistic al regizorului,

scenografului etc. Totodată, acestea scot în evidență identitatea, viziunea artistică, ontologică a dramaturgului și, ulterior, în spectacol – viziunea regizorului.

Teatrologul german H. Thies Lehmann sublinia în studiul său *Teatrul postdramatic* că emoția și evenimentul fac obiectul conotațiilor cuvântului „dramă”, așa încât „sentimentul limbii pune cuvintele „dramă” și „dramatic” în relație cu o atmosferă, cu intensificarea unor emoții, cu teama și incertitudinea mai degrabă decât cu o anumită structură a evenimentelor” [130, p. 38].

De fapt, textul artistic literar, dramaturgic se caracterizează prin anumite forme verbale ce asigură expresivitatea lui ca un întreg, vorbind în acest caz de expresivitate ca o energie emoțională, ca dispoziție ce poate influența asupra receptorului. Anume atmosfera, în opinia mai multor cercetători, este creată de expresivitatea textului dramaturgic, al spectacolului, aceasta, expresivitatea, fiind emoțională, intelectuală, estetică, constituind astfel un întreg polifonic.

La modul general, atmosfera presupune „un mediu, condiții înconjurătoare, situație”, iar în ce privește textul artistic noțiunea de atmosferă descrie un anume colorit (pitorescul), o dispoziție, o tonalitate.

Menționăm că atmosfera în textul dramaturgic și în discursul teatral este realizată artistic în mod diferit, deoarece modalitățile artistice de creare a imaginii sunt diferite. În textul dramaturgic se are în vedere relația teatralitate – literaritate, adică și semnificațiile cuvântului, și pauzele ca puncte de suspensie, și rolul figurilor de stil, al tropilor, asonanței și aliterației ș.a. în crearea imaginii, respectiv a atmosferei.

În discursul teatral – formă artistică sincretică, la care participă în mare măsură actorul sau actantul și căruia îi revine un rol esențial în afirmarea ideilor, în transmiterea mesajului – de rând cu eclerajul, muzica, coregrafia, tonul, ritmul, plastica, costumele, atmosfera presupune un aspect mai complex. În acest context un rol important îi revine, în primul rând, regizorului care știe/ poate să vadă și să simtă atmosfera din lumea înconjurătoare: în ritmul acțiunii oamenilor sau în tonalitatea discuțiilor lor, în „mizanscenele” în care ei se adună în grup în mod liber, arbitrar. Or, atmosfera emoțională contribuie la crearea stilului unui spectacol, așa cum au demonstrat și studiile despre procesul de creație al regizorului [31; 32; 241; 243]. În continuare ne vom referi la modalități de creare a atmosferei în textul dramaturgic drujian.

Atmosfera ca aspect al mijloacelor artistice ale artei scenice se afirmă în Teatrul de Artă din Moscova prin creația dramaturgică a lui A. Cehov. Or, formele deschise pe care le aduce Cehov în dramaturgie se referă atât la tipologia personajului, cât și la modul de transfigurare artistică, de

prezentare a acestuia, la mijloacele artistice, la structura didascalilor. După cum menționa regizorul B.I. Nemirovici-Dancenko, Cehov aduce în textele sale oamenii „doar așa cum îi observa în viață și n-a putut să-i descrie izolat/desprinși de ceea ce îi înconjoară: de dimineța în roz sau de asfințituri gri, de sunete, mirosuri, de ploaie, de obloane tremurătoare, de lampă [...], de pian, armonică [...], de milioane de mărunțișuri, care fac viața caldă”[243, p.254]. Dramaturgia cehoviană a impus un alt mod de a înțelege și a realiza acțiunea – prin atmosferă, ceea ce se poate afirma, într-o anumită măsură, și despre dramaturgia lui Ion Druță.

Multe dintre textele dramaturgice ale lui Ion Druță constituie o rescriere personală, o dramatizare a unor texte narative proprii, după cum am menționat anterior. Această „colaborare” genetică în forma rescrierii își lasă amprenta și prin modalitățile, procedeele artistice de realizare a atmosferei în textul dramaturgic. Acestea ar fi peisajul cu funcție de creare a fundalului, de sugerare a stărilor, detaliul artistic, gestul, mimica, tăcerile, pauzele dramatice – puncte de suspensie sau descriere, expunere de către narator-auctor, tipuri de repetiție (asonanța, aliterația, epifora, anafora, refrenul), lărgirea spațiului scenic prin includerea în acțiune a simbolurilor etnice, poetice, mitice (clopotnița, Mănăstirea Căpriană, descrierea Moldei ca arhetip etnic ș.a. ). Majoritatea dintre ele se regăsesc în textul dramaturgic druțian chiar în titluri, în *dramatis personae*, în didascalii incipiente, în cele exterioare și interioare și, evident, în modul de structurare, de aranjare poetică a unui întreg discurs didascal, urmat de modul de structurare a acțiunii în textul principal – dialogul, monologul personajelor.

Acest aspect al teatralității pregătește psihologic, moral receptorul pentru asimilarea estetică a acțiunii, în mod special pentru „întâlnirea” lui cu esența – filosofică, dramatică, psihologică – a discursului. Or, simboluri precum casa mare sau doina, păsările tinereții noastre sau Apostolul Pavel, Biserica Albă, clopotnița ca titluri sunt urmate de viziunea autorului privind personajele.

Interiorul mănăstirii, personajul principal, starețul (egumenul) Paisie Velicicovschi și călugărul Ioan sunt prezentați în didascalia de incipit a dramei (autorul o numește „epopee”) *Hramul Înălțării*” (*Biserica Albă*): „Prin umbrele nopții abia se deslușesc ferestrele înalte ale unei încăperi voluminoase. De undeva de sus, clopotul cel mare anunță, încet și domol, miezul nopții. Undeva jos, sub geamuri, strajnicul încuie porțile de fier. Se lasă o liniște adâncă, absolută și pe fundalul acelei liniști, se aud pași bătrânești. O umbră adusă din spate, cu un capăt de lumânare în mână, străbate încet întunericul, dar, la un moment dat, tresare. Întunericul prinde glas. «Blagoslovește, Părinte!»”

Spațiul și timpul acțiunii, precum și atmosfera, sunt sugerate prin sensurile lexicale ale cuvintelor „umbrele nopții”, „clopotul cel mare”, cu sunetul specific pentru pregătirea de rugăciunea de la miezul nopții – citirea psalmilor. Personajul apare vizual, transfigurat artistic prin metonimie și prin câteva aspecte grafice, urmat de contrastul luminii: „O umbră adusă din spate, cu un capăt de lumânare în mână, străbate încet întunericul...”. Ca în următoarea didascalie să-i fie urmărite de auctor fiecare mișcare, gest, oftat, creând imaginea egumenului și sugerând atmosfera în care se va desfășura acțiunea dramatică: „Părintele Paisie vine la locul său din capul mesei, găsește pe masă o Psaltire veche, ferfenită, o sărută, pune lumânarea în sfeșnic, se așază, oftând lung-prelung.”

Sau atmosfera de basm, de mit, ce unește timpuri, istoria neamului, cântecul ciobanului la fluier și doina – simbol transfigurat artistic din descrierea melodiei, și o „simplă fată de la țară – fustișoară de cit, bluză de in brodată, basma albă”, trăind cântecul audiat, „zâmbind când o îndeamnă cântecul, întristându-se împreună cu el”, precum și cei doi soți – Tudor și Veta. Iar peste toate – albul ninsorii, ce sugerează și stările personajelor, și frumusețea creației populare orale, și bucuria ori plânsul – catharsis al sufletului omenesc, ce a trăit pe-o clipă o minune: „Și tot ninge, ninge, iar împreună cu acea ninsoare se topește vedenia din basm.”

O particularitate a creării atmosferei din textul dramaturgic la Ion Druță este *tăcerea*, un fenomen complex ce capătă semnificații într-o interacțiune comunicativă și poate fi interpretat în mod diferit, în funcție de context. Tăcerile Vasiluței și ale lui Păvălache în finalul dramei *Casa mare*, tăcerea (necomunicarea) fiului mai mare a lui Tudor Mocanu, dar și tăcerile Vetei sau ale lui Tudor Mocanu în dialogul/confesiunile lui cu Doina (drama *Doina*).

Tăcerea Ruței din *Păsările tinereții noastre*, care în interpretarea actriței Rufina Nifontova creează atmosfera de ceva tainic, neștiut despre protagonistă; rolul tăcerii din final a lui Horia pe fundalul tăcerilor vinovate ale elevilor și ale întregului sat, ca un conflict abia vizibil dintre memorie, spiritualitate și uitare, dar și frică de putere. Sau tăcerile din *Căderea Romei*, pe fundalul zgomotos al ritualurilor arhaice și al procesului de judecată, construit retoric; tăcerile Pomponiei creează atmosfera de trecere de la o credință la alta, starea de rugăciune și esența ei spirituală în religia creștină.

Am evidențiat *supra* rolul intermedialității și al intertextualității în crearea dominantei atmosferice prin descrierea ritualului nupțial *Iertarea miresei* în drama *Păsările tinereții noastre* ori crearea atmosferei prin descrierea naturii și a melodiei clopotelor de la mănăstire în *Hramul Înălțării (Biserica Albă)*. În acest sens, lirismul psalmilor biblici, peisajul, muzicalitatea frazei se întâlnesc cu ideile filosofice, cu istoria, cu suflul, spiritul național și cel general-uman în descrieri/narări,

reprezentări. Aici se îmbină codurile diferitor medii de comunicare (muzical, poetic, pictural, biblic, ludic ș.a.). Atmosfera din textul dramaturgic se creează treptat, din nenumărate elemente, în funcție de viziunea artistică a personalității creatoare – dramaturgul, dar și a capacității de receptare, de colaborare cu autorul a receptorului.

În așa fel, atmosfera devine un element al discursului, elucidând, în acest caz, contextul autorului și al receptorului. La crearea atmosferei în textul dramaturgic al lui Ion Druță contribuie arhitectura cronotopului, elementul poetic, folcloric, mitic, cel intermedial și intertextual, ritmul frazelor ș.a. Imaginile spațial-temporale sunt încărcate emoțional, un potențial aparte având spațiul scenic și cel din afara scenei.

Totodată, receptarea, analiza și interpretarea unui text artistic, în cazul dat – cel dramaturgic și al discursului teatral, relevă și alte particularități ale spațiu-timpului. Timpul despre care scrie autorul indică în mod special asupra apartenenței acestuia și a altor participanți la discurs la o anumită colectivitate cu viziuni ideologice sau estetice comune. Astfel, vorbim de sistemul de valori individuale sau colective ce influențează geneza, apariția textului și modul de receptare a acestuia.

Creația lui Ion Druță a relevat ideea de comunitate a valorilor naționale, dramaturgia sa constituind o pledoarie pentru arhetipal, precum și evidențierea căilor de căutare a identității individuale, naționale, sociale, general-umane. Astfel, de la *Casa mare* la *Apostolul Pavel* urmărim o evoluție a gândirii umane și a remodelării identității naționale, sociale, culturale etc. De aici și rolul cronotopului receptorului, căci timpul istoric al autorului (când a scris, a activat) și cel al receptorului (cititor, spectator) de asemenea influențează asupra modului de înțelegere a demersului artistic. Ne convingem astăzi la lecturarea textelor sau la vizionarea spectacolelor, relevând viziunile și specificul identității regizorului, în primul rând, dar și influența discursului teatral asupra receptorului.

### **6.1.1 Întâlnirea timpurilor și atmosferă în *Căderea Romei***

Textul dramaturgic *Căderea Romei* mai puțin a beneficiat de atenția cercetătorilor, ca, de altfel, și varianta spectaculară realizată în anul 1996 de Teatrul Academic de Dramă din Saratov (Rusia) și de Teatrul Muzical-Dramatic din Cahul. Textul însă constituie o verigă în lanțul discursului dramaturgic druțian și, în special, în gândirea artistică a autorului. Numit „poem istoric” (dramaturgul respectând, cum se poate observa, spiritul și conceptul liric al viziunii sale artistice), *Căderea Romei* exprimă în mod clar conceptul filosofic al contextualității social-istorice în interpretarea relației etic – estetic în imaginarul artistic. Aici Druță nu este atât de didacticist sau moralizator prin vocile



personajelor sale, după cum se manifestase până acum, ci se observă atitudinea unui *poeta vates* mai mult prin faptul de a preîntâmpina societatea de cele ce se apropie, ce se poate întâmpla, cum va exista ea mai departe. De aici și structura discursului dramaturgic, care oferă receptorului detalii și chei de înțelegere a realității sociale și a evoluției gândirii artistice a autorului, precum și a stării sale de spirit.

Publicată în anul 1995, după *Hramul Înălțării* („Biserica Albă”, aceasta scrisă în perioada 1974-1979), constatăm, în primul rând, schimbarea cronotopului specific druțian – de la satul moldovenesc sau istoria neamului la Roma antică: „Februarie. Anul 65 după Nașterea Mântuitorului”, cum e stipulat în didascalgia inițială. Simbolul cronotopic devine și el un element de structură ce relevă tranziția tradițional – modern în imaginarul artistic druțian. Astfel că de la simbolul muntelui, al dealului, ce semnifică superioritatea morală în cazul lui Horia sau al lui Călin Ababii, la simbolul văii, vâlcicăi, al pământului și cerului în *Păsările tinereții noastre*, amintind de ideea filosofului Constantin Noica despre „cele două suflete românești: sufletul pastoral și sufletul agrar [...] – nostalgia, libertatea, setea de zări noi ale sufletului păstoresc și sufletul stătător al plugarului” [143, p.14-15]. Apoi, de la simbolul arhetipal al doinei, al periniței, exprimând spiritul național, la cântarea psalmică, la diferite tipuri de rugăciuni în canavaua textului *Hramul Înălțării* sau în *Cervus divinus*.

În *Căderea Romei*, spațiu-timpul relevă o ieșire din spațiul național și din îngustimea casei: de la casa Vasiluței la ograda și casa lui Tudor Mocanu, dar și la înalțurile cântecului popular – doina, despre care Lucian Blaga afirmă că exprimă o caracteristică a matricei stilistice românești, „stilul interior al vieții sale sufletești”, melancolia, dorul, duiosia acestui suflet [19, p.10; 16]. De la cocioaba de lut a mătușii Ruța la casa mare, largă, nouă a lui Pavel Rusu, acțiunea dramatică din discursul druțian se deschide apoi spre un sat – Căpriana, spre școală, vârf de deal, clopotniță, dar și spre mănăstirea devenită spital pentru copii (*Cervus divinus*).

În *Căderea Romei* acțiunea are loc în curtea bogată a unui comandant de oști, Aul Plaut, și pe străzile Romei, ai cărei cetățeni se zbuciumă între trecut, prezent și frica de viitor, între era veche și cea nouă, între păgânism și creștinism – asistăm la apunerea zeilor, transfigurată artistic în mod calm, convingător, cu nostalgie și cu frică exprimată de personaje și prin intermediul atmosferei din acțiune. La fel a fost simțită și apunerea URSS – cu bucurie, tristețe, ură, nostalgie, frică. Iar apariția acestui text la 1995 tocmai surprindea dezagregarea unei anumite morale și necesitatea existenței sau redescoperirii, sau întoarcerii alteia (aceasta în funcție de individ și de generația din care face parte), care la momentul respectiv fusese religia, deschiderea, reconstruirea și înălțarea noilor lăcașuri sfinte, precum și aflarea/cunoașterea altor valori sociale – cele ale democrației.

Astfel că paralelismul ca modalitate artistică de construire a personajelor, specific viziunii artistice a lui Druță, se manifestă acum nu în acest plan de structură al textului, ci în suprapunerea timpurilor, în semiotica înțelegerii (nu descoperirii) de către receptor a realităților istorice, dar mai ales a societății de după totalitarism. „Apelând la o metaforă complexă și profundă, Druță prezintă lumea actuală prin imaginea Romei antice, dar nu cea frumoasă, ce creează valori eterne, ci Roma care favorizează distrugerea a tot ceea ce a creat ea”[217, p. 55], sublinia criticul de teatru Nina Velehova în anul 2000, demonstrând, într-un fel, o concepție social-politică a posttotalitarismului.

În discursul dramaturgic druțian este surprins momentul de întâlnire a celor două timpuri și două religii, precum și modul de trecere a cetățenilor urbei antice – conștient, calm – la valorile altei lumi, altei paradigme filosofice și cultural-etice. Ideea este exprimată artistic prin atitudinea personajelor și, în special, prin simbolismul plecării zeilor din curtea lui Aul Plaut, unde avuse loc judecata soției acestuia pentru vina ei de a fi tristă (pentru Mântuitorul Iisus Hristos și pentru creștinii aruncați în groapa cu fiare la marginile Romei).

Astfel, cunoscutul conflict druțian dintre valoare și nonvaloare, materie și spirit, suflet, trece în acest text la relația dintre adevărul personal, al individului, și adevărul colectiv, al statului, dintre valoarea spirituală și pseudovaloare. Urmărim aici omul surprins între adevărul propriu și adevărul implacabil al contextului social-istoric (personajele Pomponia, Aul Plaut, pontiful Sever Ruf).

Și modurile de expunere principale – dialogul, monologul, dar și descrierile sau narațiunile din didascalii – se reconfigurează în economia diegezei, este modificată și structura personajului, modalitatea artistică de transfigurare a acestuia. Astfel, personajele nu sunt construite doar pe principiul dialogal întrebare – răspuns care, de obicei, la Druță constituie exprimări de atitudini în formă de discursuri ample uneori, pledoarii ale personajului sau ca o exprimare clară a ideii autorului (să amintim doar replicile-monologuri sau destăinuiri, ca parte a dialogului teatral, ale Vasiluței din *Casa mare*, ale lui Călin Ababii din *Frumos și sfânt* ori ale lui Horia din *Clopotnița*). În acest context al dimensiunii structurale a discursului dramaturgic, criticul literar Mihai Cimpoi numea teatrul lui Druță drept teatrul unui erou care își asumă întreaga povară a acțiunii și conduce „în mod autocrat procesul de desfășurare a ei”. Celelalte personaje sunt, în raport cu acesta, „spectre”, „umbre”, „icoane” sau – sub aspectul comunicării – sfătuitoari, confidenți, referenți, după o apreciere a cercetătorului [30, p. 467].

Altfel se prezintă acest element al structurii textului în poemul istoric *Căderea Romei*. Aici, dialogul este mai mult un monolog-discurs, personajul-receptor al unui asemenea monolog însă nu

este un confident, nici sfătuitor, nici personajul colectiv – satul, masele, nici nu este foarte atent la cele ce spune interlocutorul – personajul principal. Dimpotrivă, în replicile sale fiecare parcă spune ceva pentru sine, știut deja, cunoscut (dacă ne referim la reprezentanții statului: Aul Plaut, delatorul Marc Regul, pontiful Sever Ruf) sau abia îngânat, rostit, fără dorința sau pretenția de a-i convinge pe cei din jur, ei înșiși fiind convinși pentru sine (Pomponia, Arionila). Mai hotărât apare în acțiune sculptorul grec Diodor, care are funcția artistică de a descătușa spiritele amorțite de plăcerile și monotonia vieții, de legile Romei (pe care cetățenii ei nu le cunosc bine) și de a promova alte adevăruri ori a le răsturna pe cele știute, recunoscute, dar perimate pe alocuri.

De fapt, în imaginarul artistic drușian, asemenea întorsături, răsturnări de idei, nu de situații, sunt specifice și celorlalte texte dramaturgice, doar că acolo personajele care le realizează sunt învinse sau se retrag, cumiți, conștient, din acțiune: Vasiluța, Călin Ababii, Horia. În *Căderea Romei*, un asemenea personaj este amplificat și nu în zadar sculptorul Diodor este prezentat în diverse ipostaze: de artist, de filosof și de paiață, impunându-se, în același timp, și un contrast cu poetul roman Fabulin, înfierat pentru versurile sale, cu frică de tot ce înseamnă puterea statului. Dacă sculptorul grec afirmă cu adâncă convingere: „Creația este, prin firea lucrurilor, filosofie. Cine creează fără filosofie acela se duce la război călare pe mătură”, poetul înfierat se dezice de toate și se împacă cu situația:

„*Fabulin*. Dar la ce bun să mă descătușați, când și ieri, și alaltăieri eram bun-teafăr și o duceam de minune?!

*Gornistul*. O duceai bine, dar tot cu frica în spate umblai, căci frica zace în fiecare dintre noi. Și, zi cu zi, picătură cu picătură, ne papă curajul, iar omul fricos nu mai e de nimic [...]”

„*Diodor*. Cercul destinelor umane. La Atena până și copiii știu că viața are forma unui cerc, în care sunt rânduite, într-o anumită ordine, toate stările sufletești – meditația, furia, mâhnirea, bunătatea, gingășia [...] *viața nu se prezintă decât sub forma unei nemărginite tristeți*. Și chiar micile noastre bucurii, ce ne pică din când în când, nu sunt decât niște flori stranii, crescute *în câmpia tristeților noastre* (subl. n.).

*Pomponia (sclavei sale)*. Ispana, sărută acest om în locul meu.”

E surprins aici un laitmotiv drușian – *tristețea*, care scoate în evidență starea personajului, în general fiind vorba de spațiul interior – al sufletului Vasiluței, al Vetei, al lui Tudor Mocanu, al Ruței, al lui Horia, al Pomponiei.

Tristețea ca expresie a lumii interioare, ca timp psihologic pe care îl trăiește individul se lărgeste: de la durerea înăbușită a dragostei târzii (Vasiluța din *Casa mare*) la tristețea Vetei (*Doina*)

pentru pierderea icoanelor ca parte din viața ei, la tristețea lui Horia (*Clopotnița*), care voia să fie înghițit de întuneric, să nu mai vadă realitatea desacralizată și lipsa de memorie a contemporanilor săi.

Pentru Pomponia, tristețea este și stare a rugăciunii creștine. Femeia ascunde de ceilalți o asemenea stare a sa, dar nu se închide în sine ca Horia sau ca Tudor Mocanu, Vasiluța ori Potiomkin, ci ea, tristețea, devine parte componentă a unui mod de viață spirituală, cum o cere creștinismul – în cazul Pomponiei, ca și al călugărului Ioan sau al starețului Paisie Velicicovschi din *Hramul Înălțării*.

Pomponia este caracterizată mai mult prin tăcere, gesturi, zâmbete și prin visurile, reveriile pe care le are, ele fiind, de multe ori, revelații ale divinității creștine. E ceva din tăcerile Vasiluței, ale Ruței, dar mai mult ale Mariei din „Frumos și sfânt” sau ale Ecaterinei celei Mici și ale părintelui Ioan din *Hramul Înălțării*.

Personajele din acest discurs druțian, așa cum am menționat, nu se situează pe principii total diferite, ci trec ușor de la un mod de gândire și de la un principiu de viață la altul, recunoscându-și fiecare sie și convingându-i pe ceilalți că omul trebuie să primească istoria și învățămintele ei, nu să se încrânceneze în a nu vedea nimic din cele ce se întâmplă sau a nu vedea esența celor întâmplate. Ori, dimpotrivă, a regreta ce a pierdut, dar a nu mai putea întreprinde nimic, cum e în cazul lui Tudor Mocanu din *Doina*.

Imaginile auditive și vizuale au funcție de premoniție și care prezintă mai mult interes pentru regizori în modul de realizare artistică a scenelor sau a mizanscenelor, în modalitățile de caracterizare a personajelor, dar și a timpului – nu doar perioada antică, ci și cea contemporană, de după 1990, când nu se înțelegea și nu se știa ce va fi, ce va urma, ce se va construi în noua societate. Și aici, după cum se poate observa, Ion Druță propune credința creștină, valorile ei și ale familiei.

Montarea acestui text la Teatrul Academic de Dramă din Saratov, în regia lui Aleksandr Dzekun, a scos în evidență măiestria artistică a lui Vladimir Kalisanov, care l-a jucat pe sculptorul grec Diodor, „un rol dificil, din categoria celor schakespeareiene cu bufoni, fauni, paiate...” [120], precum și a celorlalți actori care au știut să surprindă, sub egida regizorului, stări și calități umane: „Câți delatori din sală vor fi fiind scâlțați în sudori când calde, când reci la vederea lui Marc Regul, jucat în cheia cinicilor denunțatori, prinși până la urmă cu ocaua mică, de către actorul Igor Bagolei?! Câți sacerdoți sadea, adică preoți din zilele noastre, se vor comporta după spectacol ca și Sever Ruf, pontiful? – Grigori Aredakov a pătruns în dubla esență a acestui chip. Câți judecători după aceasta nu-l vor mai vinde și pe tatăl lor pentru a-și menține funcția, ci vor apăra ce-i frumos și sfânt, vor ctitori spiritul dreptății ca Aul Plaut, soțul Pomponiei, jucat cu toată autosacrificarea de Serghei Sosnovski?!

E un actor cu un destin dramatic, care și-a zis că dacă ar fi să moară în scenă, apoi în rolul lui Aul...”.[120]. Autorul Ion Druță a numit rolul Pomponiei interpretat de Valentina Fedotova drept „camertonul întregului spectacol”.

Astfel, prin structură (cronotop, didascalii, tipologia personajelor) și problemele abordate (relația individ – timp istoric, „teroarea istoriei”, valorile familiei și cele creștine, trecerea de la un mod de gândire la altul), textul *Căderea Romei* prezintă o altă etapă în evoluția dramaturgiei druțiene. Contextul istoric al scrierii lui (mijlocul anilor '90), revenirea la semnificațiile și funcționalitatea riturilor și miturilor, nu însă a celor naționale, cum era în anii 60, demonstrează relația timp istoric – timp artistic și rolul contextului social-cultural în plăsmuirea imaginii artistice.

La Druță spațiu-timpul textului dramaturgic evoluează prin caracteristici distincte: de la introvertirea spațului/timpului în *Casa mare* spre îmbinarea, lărgirea spațiului psihologic cu cel real, obiectiv și cu cel mitic, arhetipal în *Doina*, continuând cu lărgirea spațiului natural, spre vizualizare și îmbinarea realului cu oniricul prin convenționalitate în *Păsările tinereții noastre*, spre întâlnirea și împletirea timpurilor – spre memoria culturală în *Clopotnița/Horia* și *Căderea Romei*, întoarcerea la timpurile biblice în *Apostolul Pavel*.

În receptarea textului dramaturgic și al discursului teatral un rol anume îi revine orizontului de așteptare, iar în teatru așteptarea nu este altceva decât „o stare caracteristică de descoperire a teatralității, o stare caracteristică actului teatral, manifestată la nivelul textului dramatic, dar și la cel al spectacolului”, susține teatrologul Anca-Maria Rusu, specificând și deosebiri de receptare a celor două tipuri de texte: dacă în textul dramatic așteptarea de către receptor a unor „evenimente legate de intrigă constituie unul din punctele forte ale ficțiunii scenice”, în teatru „anumite replici, anumite reacții ale personajelor capătă sens doar la sfârșitul piesei: enigma, ambiguitatea, piste false, surpriza, limbajul echivoc pot fi tot atâtea tehnici de provocare a așteptării, ca și anticiparea acțiunii grație prologului, ca și suspansul. Fiecărui gen literar îi corespunde un anumit tip de așteptare; în cazul teatrului, durata așteptării se circumscrie duratei reprezentației” [161, p. 11]. În cele ce urmează ne referim la spectacole montate după textele lui Ion Druță, în special la structura și funcțiile artistice ale cronotopului.

În acest context, menționăm mai întâi deosebirile formei textului dramaturgic și al spectacolului teatral la nivel spațial, relevând că, în mod obiectiv, în funcție de specificul acestor forme de comunicare artistică, spațiul presupune a fi unul interior, închis, spre deosebire de film, de exemplu. De aici și importanța posibilității dramaturgului de „a semantiza fiecare accent spațial al

textului” și astfel să „actualizeze însăși desfășurarea spațială, vizuală sau verbală, în virtutea „deficitului” spațiului” [244, p. 238] în aceste forme artistice.

Specificul discursului teatral din anii 80 este apreciat de Hans Thies Lehman după modul de percepție a acțiunii dramatice de către spectator. În teatrul postdramatic textele și „procese scenice sunt percepute după modelul *acțiunii* dramatice pline de tensiune”, în timp ce „condițiile de percepție propriu-zis teatrale, așadar calitățile estetice ale teatrului ca teatru, trec aproape obligatoriu în fundal: prezentul evenimential, semiotica proprie a corpurilor, gesturilor și mișcărilor celor ce joacă, structurile compoziționale și formale ale limbii ca peisaj sonor, calitățile plastice ale vizualului dincolo de reprezentare, derularea muzical-ritmică cu propriul ei timp ș. a.m.d. Tocmai aceste momente (forma) reprezintă însă esențialul în multe lucrări teatrale” [130, p.37].

Având în vedere că textele dramaturgice ale lui Ion Druță au fost montate începând cu anii 60, aspectele pe care le menționează cercetătorul german cu referire la teatrul anilor 70-80 caracterizează, într-o anumită măsură, și realizarea discursului teatral, și modul de receptare al spectatorului. În acest context, semnificațiile multiple ale spațiului dramei, ce se constituie, în principiu, în didascalii la nivel verbal, vizual, auditiv ș.a., sunt realizate în spectacol prin diverse forme ale teatralității, în funcție de viziunea regizorală și cea scenografică a discursului teatral.

## **6.2. Viziuni regizorale și scenografice ale cronotopului în spectacolele druțiene**

Analiza cronotopului din spectacol relevă în mare măsură atitudinea spectatorului la nivelul de denegare sau la cel de contopire/trăire „extremă” a acțiunii scenice. În acest context, observăm că în spectacolele după textele lui Ion Druță se ține seama de relația literaritate – teatralitate, semnificațiile metaforei, ale cuvântului fie în didascalii, fie în acțiunea propriu-zisă dramatică nu doar că se păstrează, ci mai mult, se îmbină și continuă prin arta regizorală, scenografică, actoricească etc., căpătând și alte valențe, dar păstrându-le pe cele ale dramaturgului.

În linii generale, raportul dintre textul dramaturgic și scenă, dintre autonomia lumii ficționale și realitatea vieții sau cea istorică înclină spre textocentrism, spre cuvântul scris al dramaturgului. Or, mulți regizori sau critici de teatru recunoșteau că din textul lui Ion Druță nu ai ce arunca sau ce adăuga la el. Criticul de teatru Nina Velehova, de exemplu, apreciază valențele cuvântului druțian în universul textului dramaturgic, cuvânt „liber, degajat, generos, multicolor și muzical. Se pare că discursurile eroilor săi se desfășoară în mod improvizat, fără efort și încordare. Or, discursul din piesele sale nu

reprezintă o vorbire directă colocvială, ci este un discurs complex din punct de vedere poetic, bine articulat” [182, p. 245].

Am menționat doar câteva aspecte privind specificul comunicării teatrale și necesitatea „colaborării” mai multor elemente ale teatralității, dar și a personalității receptorului în înțelegerea, aprecierea, valorificarea, trăirea actului teatral. Forme ale acestuia sunt cronotopul și, evident, actorul în spațiu-timpul spectacolului. Astfel, lumea artistică a lui Ion Druță și specificul viziunii regizorale asupra textelor sale pot fi relevate și prin modul realizării scenice din perspectiva cronotopului, prin semnificațiile construirii spațiului scenic, prin rolul scenografiei, jocul actorilor etc. În acest context, vom evidenția rolul scenografiei în crearea teatralității spectacolului și al cărei obiectiv rezidă în complinirea mesajului din discursul teatral, stabilind o corespundere necesară între spațiul textului dramaturgic și spațiul scenei.

Scenograful și pictorul Eduard Kocerghin din Sankt Petersburg, care a participat la crearea spectacolelor drugiene în regia lui Ion Ungureanu (*Sfânta sfințelor*, Teatrul Central al Armatei, 1972) și a lui Boris Ravenskih (*Plecarea lui Tolstoi*, Teatrul Mic din Moscova, 1978), menționează că el „traduce conceptul, ideea regizorului în limbajul spațiului”, dar uneori „cuvântul pictorului se situează deasupra cuvântului regizorului” și scenografia apare ca un text bine definit, alteori „ca o poezie scenică, în care corpul uman devine metaforă”. Important este ca spațiul scenic, în colaborarea sau interpătrunderea cu timpul acțiunii dramatice, să transmită, să sugereze receptorilor mai multe sensuri și semnificații ale reprezentației.

În abordarea subiectului propus se impune și evidențierea altui concept ce ține de receptarea și atitudinea spectatorului la vizionarea unui discurs teatral – *denegarea*, care se referă la relația text dramaturgic – regizor – actor – spectator. În special se are în vedere psihologia receptării operei de artă, în cazul dat – spectacolul teatral. La „întâlnirea” celor două lumi – cea fictivă, construită pe scenă, și cea reală, una dintre părți – receptorul – trăiește în măsură mai mare sau mai mică cele văzute pe scenă. Nikolai Evreinov se referă la acest tip de comunicare în felul următor: „Spectatorul își spune sie însuși: «Asta este o bucată de pânză, dar o voi lua drept cer». Dacă nu reușește să ajungă la aceasta, este greșeala artistului care a făcut decorurile, greșeala actorului care trădează prin apatia privirii o atitudine sceptică față de acest «cer» sau a spectatorului însuși, a cărui imaginație nu este capabilă să ia această soluție drept un cer real” [58, p.129].

În același timp, poate interveni și denegarea ca mod de receptare și de trăire a lumii ficționale prezentate pe scenă: este fenomenul ce „compune forța psihică a teatrului, fiindcă spectatorul este

constrâns la o dublă muncă: a înțelege un real ca real și a ști în același timp că acest real pe care trebuie să-l ia în considerare nu interferează cu existența lui, nu are relație cu el” [177, p. 25]. Totul depinde însă de jocul actorilor, de modul de construire și de colaborare a spațiului și timpului în actul scenic, iar uneori chiar de circumstanțele ce influențează denegarea sau contopirea emotivă, spirituală cu cele întâmplare pe scenă.

Iar atunci când nu se respecta textul autorului și se prezenta un spectacol neadecvat, neconform cu ideile și cu valențele simbolului, metaforei din text, Ion Druță scria, cerea, insista asupra unor probleme de principiu în cazul mai multor montări scenice la diferite teatre sau chiar la instanțele statului [164; 165; 166]. Se poate spune că aceste crâmpie din viața autorului constituie o întreagă epopee, ce ar putea fi investigată la tema relației creație – personalitate creatoare – putere, mai ales că un volum din ultimele apariții conține dezvoltări la aceste subiecte (280, vol. VIII).

Simbolismul, metaforismul, plinătatea și potențialitatea cuvântului din textul dramaturgic al lui Ion Druță au creat posibilități de afirmare a viziunii regizorului și de înnoire a limbajului scenic, respectiv de lărgire a orizontului cultural și a orizontului de așteptare al actorului și al receptorului. De aici și diverse modalități, posibilități de denegare, dar, de multe ori, spectacolele druziene îi prilejuiesc publicului o trăire a lumii ficționale atât de puternică, empatică, încât denegarea aproape că lipsește. Un exemplu poate fi spectacolul *Horia*, jucat la Teatrul *Luceafărul* din Chișinău în anul 1987, perioadă când începea mișcarea de conștientizare a identității și a valorilor naționale în opunere cu ideologia comunistă.

Autorul Ion Druță scrie despre reacția spectatorilor la acest spectacol: „«Horia», spectacolul montat de Ion Șcurea pe scena «Luceafărului» în toamna lui '87, era un adevărat cutremur de pământ. Sala arhiplină, nici măcar loc de stat în picioare. La sfârșitul spectacolului, scena părea extinsă până în fundul sălii, iară sala, la rândul ei, părea să fi urcat pe scenă. Un amestec de cântec și durere, spovedanii și jurăminte, spectatorii nu lăsau actorii să părăsească scena.

Era punctul de vârf al revoluției moldave. Lumea tindea să urce pe scenă, să spună ce are pe suflet, se intonau melodiile, se dezvoltau ideile spectacolului, se felicita unii pe alții, se luau frați de cruce, își legau destinele pe veci acolo pe loc, în sala de spectatori.

O asemenea unire în cuget și-n simțiri nu se știe de va mai apărea vreodată pe aceste meleaguri. Gospodari nu am fost niciodată la noi acasă. Ne-au gospodărit alții, folosindu-se de metehnele și slăbiciunile noastre ”[270].



Până la acest spectacol au fost, bineînțeles, *Casa mare*, *Doina*, *Păsările tinereții noastre*, montate la teatrele din Moscova, Tallinn, Riga sau în alte teatre din fosta URSS și din alte țări.

### *Casa mare*

Un element definitoriu în structura textelor dramaturgice ale lui Ion Druță îl constituie expresiile culturale tradiționale, pe care autorul le valorifică la nivel de procedee artistice specifice – viziune populară asupra lumii, limbaj aforistic, îmbinându-le în structuri dramatice contemporane prin procedee intertextuale și intermediare. În discursul teatral, asemenea forme artistice contribuie la crearea atmosferei din acțiunea dramatică, la realizarea mizanscenelor, la relevarea lumii interioare a personajului, în corelație cu alte aspecte ale sincretismului formeii spectaculare: muzică, coregrafie, ecleraj și evident, jocul actorilor etc.

Cântecul și dansul tradițional, ritualuri de trecere (cum este nunta în *Păsările tinereții noastre*), cântecul de autor devenit popular (în drama *Horia*) sunt elemente de structură ale spectacolului, ce contribuie la reliefaarea semnificațiilor cronotopului în discursul teatral. Asupra acestui aspect vom stăruii în continuare, analizând spectacole la care autorul acestui studiu a avut acces să le vizioneze, iar referitor la alte spectacole a fost utilizată metoda istoriografiei teatrale: recenzii, interviuri ale regizorilor sau ale actorilor, dramaturgului, scenografilor ș.a.

La realizarea spectacolelor *Casa mare*, *Doina*, *Păsările tinereții noastre* asistăm la viziuni regizorale diferite, așa cum dramaturgul Ion Druță îmbină specificul etnic, folcloric cu modernitatea în crearea personajelor, a atmosferei și prin modul de expresie artistică a ceea ce Lucian Blaga numea „stări de nuanță”, expresii culturale tradiționale cum sunt dorul, jalea, urâtul [19, p. 9]. Asemenea „stări de nuanță”, dar și psihologismul, arhetipalul sunt realizate prin lirism, imagini la hotarul dintre real și ireal, mitic – în didascalii ca descrieri și narațiuni, iar în dialog, monolog – ca acțiune, scenă sau pre-mizanscenă. De aici și viziunile regizorale diferite.

Melodia dansului *Perinița*, doina ca stare de suflet a omului, ceremonialul nunții, cu *Iertarea miresei* sunt doar câteva aspecte tradiționale ce constituie scene din spectacolele drugiene montate în anii 1960 -1980 la Teatrul Academic Dramatic din Chișinău, la Teatrul *Lucașfărul*, iar la Moscova – la Teatrul Mic, la Teatrul Armatei, Teatrul „V. Maiakovski”, Teatrul de Satiră ș.a.

*Perinița* se manifestă în primul text dramatic drugiian – *Casa mare* – ca o permanență a existenței omului, ea transmite nu doar ideea de specific național și anumite valori etno-etice, ci și stări psihologice, în special de natură elegiacă, ce imprimă acțiunii un colorit meditativ-melancolic,

iar în final accentuează esența dramatismului din acțiune”: „*Vasiluța*: Ce pot să-ți dau eu, păcatele mele, ca să mă ții minte multă vreme? Am să-ți las, iată, ziua asta de toamnă, și acele patru viori, și Perinița lor, fără început, fără sfârșit, dar totuși frumoasă. [...] Drum bun, Păvălaș... (Stă în prag, petrecându-l. Perinița începe a se stinge...)”.

Calificată drept o dramă mito-poetică, casa mare fiind în accepția cercetătoarei și poetei Steliana Grama, o metaforă și un mit, „exercită o intensă acțiune structurală asupra substanței poetice, asupra limbajului și asupra valențelor ideatice. Regăsirea sensurilor primordiale, acordarea la ritmurile unei realități în care zac ascunse arhetipurile formelor de astăzi, iată în ce constă sensul dramei”[111, p. 40 ].

Drama *Casa mare* a fost montată mai întâi la Teatrul Central al Armatei din Moscova, în regia lui Boris Lvov-Anohin, în anul 1961, tot în acest an spectacolul a apărut și în formă radiofonică la Radio Moscova. La teatrul radio participă și autorul în spectacol, el lecturând didascaliiile din textul dramaturgic, fapt ce îi conferă discursului teatral o mai mare autenticitate în exprimarea mesajului, dar și în relevarea atmosferei.

Pentru regizorul B. Lvov-Anohin primele impresii după lectura acestui text druțian, pe care ulterior l-a montat, au fost uimirea față de „naturațea absolută” a dramei și temerea vizând aspectul etnografic [51, p. 404-405], care în adevăr a fost realizat în mod diferit în alte teatre, în funcție de conceptul de teatru realist sau cel convențional al regizorilor, mai ales că textul druțian aducea noutatea metaforei, a simbolului, a subtextului în diegeză și, respectiv, impunea viziuni și realizări scenice deosebite.

Spectacolul în regia lui B. Lvov-Anohin a fost pe măsura așteptării autorului Ion Druță și a deschis o lume nouă la nivel național pentru spectator, iar pentru artiști – noi posibilități de interpretare, respectiv de înțelegere a lumii personajului și a atmosferei din textul dramaturgic. În ce privește aspectul etnologic, referindu-ne la melodia-laitmotiv *Perinița*, de exemplu, constatăm că această formă de expresie culturală tradițională a oferit cunoscutei actrițe Liubov Dobrjanskaia, în interpretarea rolului protagonistei – Vasiluța, nu doar să cunoască un specific al unei națiuni, ci și să-și aproprieze acest specific prin trăirea intensă și prin perfecționarea jocului scenic, a artei actoricești. Astfel, majoritatea criticilor de teatru au evidențiat forma ei specifică de interpretare artistică – plastica mâinilor în transmiterea stărilor, a atmosferei din acțiunea spectacolului.

Actrița scria: „În orice mișcare sufletească a Vasiluței este o grație uimitoare, tact, o rară delicatețe omenească și înțelepciune. Iată de ce mult timp am învățat «să joc» *Perinița* doar cu palmele,

de parcă aş contura doar, amintindu-mi acest dans, pasiunea și tinerețea, nepermițându-mi să-l dansez în toată amploarea... Iată de ce am început să vorbesc încet în acest rol și îmi interziceam să plâng în cele mai dramatice scene”, fapt ce i-a permis actriței să asculte „cu mare încordare lumea interioară a Vasiluței”[51, p. 66].

Toate componentele spectacolului lui B. Lvov-Anohin, sunt „unite într-un tot”, fiind „cu adevărat o operă teatrală armonioasă. Orice mizanscenă și intonație sunt marcate de grație interioară și de muzicalitate, nimic nu este întâmplător, de prisos”, spectatorul „poate vedea și înțelege orice mișcare sufletesacă a omului, cea mai adâncă și mai ascunsă, mișcarea gândurilor lui, nuanțele sentimentelor sale”, criticul de teatru N. Eliaș accentuând rolul regizorului și jocul actorilor în succesul realizării acestui spectacol [51, p. 64].

În anul 1962, acest text dramaturgic al lui I. Druță a fost montat de regizorul Victor Gherlac la Teatrul Muzical-Dramatic „A.S. Pușkin” din Chișinău, pictor-scenograf fiind Anatol Șubin. Realizat în stil realist, spectacolul a accentuat „optimismul luminos” în viziunea regizorului și aspectul etic al acțiunii. În ce privește jocul actorilor, teatrologul Leonid Cemortan sublinia unele interpretări realizate „în cheia realismului concret, cotidian”, „tendința spre o excesivă dramatizare exterioară, uneori cu amprente de naturalism, ce făcea să scadă tensiunea poetică a dramei”, sau „procedee superficiale” ale tratării textului: „Pentru a evita o tratare oarecum intimistă, minoră a dramei și a sublinia legăturile eroinei cu viața, prin ferestrele deschise ale casei mari se întrevedea o largă perspectivă ce sugera «tumultul vieții noi»” [26, p. 361].

Ultimele observații se referă la „maniera picturală de redare a unei probabilități maxime a mediului” de către pictorii-scenografi ai timpului, aici fiind vorba de Anatol Șubin. În adevăr, spectatorii de atunci au reținut aspectul etnografic al discursului teatral, realizat mai ales prin decor.

În ce privește rolul actorilor, teatrologul E. Coroliova specifică jocul interpretat de Domnica Darienco în rolul Vasiluței, subliniind teatralitatea semnificativă a gesturilor actriței: „își masca sentimentele prin gesturile retrase ale mâinilor, prin plastica mișcărilor. Amploarea și plenitudinea emoțiilor se manifestau în bogata gamă coloristică a vocii sale” [37, p.155].

Un alt aspect evidențiat este funcția artistică a melodiei tradiționale *Perinița*, autoarea subliniind caracterul de noutate al acestui leitmotiv muzical în spectacolul montat în Moldova, în 1962. Chiar și aici s-a resimțit valul nou, liric, poetic al dramei în care „istoria lirică de dragoste s-a revărsat într-o conceptualizare filozofică a vieții”, iar *Perinița* „a degajat energiile emotive ale protagoniștilor, dinamizând întreaga scenă, purtând-o spre punctul culminant al piesei și spre

deznodământul ei”. Spectacolul, în viziunea Elfridei Coroliova, a fost unul „filozofic--poetic, în care era resimțită legătura ireversibilă a universului uman cu natura în percepția ei cosmică” [Idem].

În ansamblu, textul dramaturgic druțian și prima montare la Teatrul Dramatic Moldovenesc a contribuit la „relevarea și dezvoltarea în scenă a unor teme de ordin etico-filosofic: Omul și dreptul său la fericire, Femeia și Mama, Omul și legile firești ale naturii, neputința omului de a depăși timpul ș.a., L.Cemortan accentuând și analizând modul de interpretare a actorilor Domnica Darienco (Vasiluța), Alexandru Morarenco (Păvălache), Vladimir Cocoț (Petrea), Arcadie Plăcintă (moș Ion), Viorica Chirca (Sofica) ș.a. Montarea acestei drame druțiene a avut „vădite repercusiuni asupra artei scenice și a întregii vieți cultural-artistice din republică, contribuind la diversificarea artei stilistice a dramaturgiei și artei interpretative”, în viziunea cricului de teatru Leonid Cemortan [25, p. 362].

În același deceniu, drama *Casa mare* a lui Ion Druță a fost montată în mai multe teatre, inclusiv în 1967 la Riga, în două limbi concomitent – letonă și rusă, în rolul Vasiluței evoluând actrița Z. Strungure; la Teatrul Dramatic din Krasnodar (Rusia), iar în 1969 – la Teatrul Dramatic Rus din Bălți. Referindu-ne la spectacolele montate în anii 1970, amintim că spre sfârșitul acestui deceniu se constată noi tendințe artistico-stilistice ale limbajului teatral. Un rol important îi revine acum elementului logic, științific, de aici și intelectualizarea discursului, metaforizarea și abstractizarea imaginii, o perspectivă nouă asupra rolului spațiului și al timpului în acțiunea scenică și, în general, asupra ideii de timp (istoric și psihologic), de unde și rolul compozițional al retrospecției, introspecției, realizat în mod original în spectacole.

În context sociocultural și artistic se manifestă și alte viziuni asupra textului dramaturgic al lui I. Druță, inclusiv în modul de valorificare a elementului folcloric, specific viziunii autorului la începuturile dramaturgiei sale. Astfel, în spectacolul Teatrului Dramatic din Kemerovo (1977), intitulat *Îți dăruiesc cerul și pământul*” (după drama *Casa mare*), în regia lui N. Mokin, intro-ul acțiunii prezintă o scenă încordată, interior dinamică – Păvălache, cu trei fete, „ascultă cu încordare ori se pregătesc să cânte împreună o melodie ce trăiește în afara lor, dar de care, este evident, au nevoie toți. Apoi apare Vasiluța, pe fundalul unei melodii interpretate la fluier, incluzându-se în orchestra lor mută, în care fiecare își avea tema sa” [263].

Aici melodia este cea care pregătește acțiunea și îndeplinește o funcție de premoniție – de intuire a două linii de subiect, a două teme muzicale despre dragoste (timpurie și târzie), un incipit veridic. Avem în vedere că termenul *incipit*, în cântarea liturgică gregoriană, este sinonim cu „intonație”, iar într-o accepție mai largă, termenul desemnează primele măsuri sau fragmentul melodic

introdusiv al oricărei lucrări muzicale. În știința literară, termenul a fost preluat cu acest sens, oferindu-i receptorului unele chei de înțelegere a textului și/sau de intuire a tipului de conflict, a atmosferei generale din acțiunea artistică.

Titlul spectacolului, de asemenea, relevă și o anumită amplificare a temei, respectiv a semnificațiilor textului *Casa mare* al lui Ion Druță, regizorul demonstrând o bună cunoaștere a ultimelor apariții editoriale ale autorului la acea vreme (dramele *Doina*, *Păsările tinereții noastre*, *Frumos și sfânt*, romanul *Aromă de gutuie* – drama *Horia*, drama *Întoarcerea lui Tolstoi* (după povestirea *Întorcerea țărânei în pământ* sau ulterior numită *Anul morții, anul nemuririi*). Elementul folcloric, național se împletește cu cel general-uman, ultimul având prioritate: acțiunea nu se desfășoară în spațiul îngust al casei, ci între cer și pământ, iar scenografia laconică (semnată de M. Zotova), amplificarea spațiului, accentuarea melodiilor-liniilor de subiect prezintă „nu un spectacol-monolog al Vasiluței, ci un spectacol al monologurilor” [263]. Aceasta în contextul în care în acea perioadă se dezvoltă semiotica, teoria comunicării, a dialogismului și intertextualității, astfel încât viziunea regizorală și scenografică a spectacolului de la Teatrul Dramatic din Kemerovo demonstrează, se situează în actualitate din punct de vedere teoretic, conceptual etc.

În anii '90, drama *Casa mare* a fost montată de Nicoleta Toia la Teatrul-studio „Mihai Eminescu”, în rolurile principale evoluând actorii Viorica Chircă și Petru Hadârcă. Spectacolul revine în altă interpretare, în viziunea regizorală a lui Alexandru Cozub, la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău (premierea a avut loc la 28-29 aprilie 2016, iar la 13 mai – în prezența autorului Ion Druță).

În acest spectacol urmărim etape, trepte ale nașterii, apogeul afirmării iubirii-pasiunii și împăcării/neîmpăcării (de fapt) cu ceea ce se numește „destin implacabil” pentru ambele personaje – Vasiluța (actrița Margareta Pânteia) și Păvălache (actorul Victor Nofit). De aceea, la început, când Vasiluța a gătit casa mare și Sofica aduce în imagine, în câmpul semantic al discursului, ideea de îndrăgostire, ca o fantasmă abia fâlfâind/pâlpâind în inima unei adolescente, dar înfiorând-o și pe tânăra vădană care așteaptă oaspeți, dorind să joace și perinița. (În capitolul patru am evidențiat semnificația acestui dans în structura dramei.)

În spectacolul de la Teatrul Național, acest moment psihologic, această scânteiere albă a iubirii este reliefată, sugerată prin jocul actoricesc al Margaretei Pânteia și prin modul de rostire a dialogului celor două îndrăgostite, adolescenta și tânăra femeie. Frazele dure la adresa flăcăului și jocul cu fiecare cuvânt al Vasiluței, dar și scânteierea ochilor, mișcărilor parcă libere, adăugând a dorință de joc, de iubire

– toate duc spre ideea de re-cunoaștere a unui sentiment demult uitat – dragostea de femeie, care acum își cere parcă un drept al vârstei, cel puțin. Astfel, dialogul dintre cele două, la nivel lexical, la nivelul jocului de cuvinte nu doar că relevă două vârste, ci și faptul că dragostea e o mare taină, o patimă și chiar un rău. La nivelul structurii și al realizării artistice, această scenă vorbește de un timp biologic al vârstelor și al sentimentelor, de un timp psihologic care, în cazul Vasiluței, va conduce acțiunea.

Spațiul este parcă îngust, dar totuși mare: e vorba de *casa mare* – sufletul și morala, spiritualitatea gospodarilor, gospodinei. Dintre aceste două spații pare că se iscă un conflict pe care încearcă să-l prevadă și să-l potolească, să-l elimine tatăl Vasiluței – moș Ion (actorul Vitalie Rusu), un personaj cu multiple semnificații: păstrător al tradițiilor, bun creștin, didascal, rezoner. El este cel care încearcă să fie o cumpănă, o balanță între pasiunea ce se aprinde tot mai mult în inima fiicei, care are nevoie să se simtă fericită, și realitatea dură, moralitatea, vocea satului, firea lucrurilor, destinul peste care nu se poate trece. Reputatul actor Vitalie Rusu a demonstrat un joc pe măsura talentului său întru relevarea acestor și a altor valențe ale personajului. L-am surprins lăcrămând într-un moment, la finele spectacolului, când autorul Ion Druță l-a omagiat pentru veridicitatea psihologică și morală a realizării acestui rol complex, întregind mesajul discursului teatral.

Revenind la rolul de intermediar între pasiunea fiicei și realitate, evidențiem că prezentul în spațiul sărbătoresc al casei mari, cu urări de bine și sănătate pentru gospodină, cu respectarea tradiției de ceruit pragul, ca să nu plece repede oaspeții, ci să se mai rețină – nevoia de comunicare și de comunitate a omului, se întâlnește cu trecutul – războiul, soțul Vasiluței mort pe front, felcerița care a avut de pățimit tot pe timp de război, și cu prezentul de natură psihologică, în primul rând – îndrăgostirea, patima iubirii care, în definitiv, devine fundalul sau canavaua psihologică a acțiunii dramatice. Or, atitudinea Vasiluței față de tot și de toate este reliefată, în principiu, prin această perspectivă.

Tot un rezoner, dar și un susținător al Vasiluței și, poate un admirator, dar și un mesager este personajul Petre (actorul Valentin Zorilă), prietenul lui Andrei, care aduce în formă orală conținutul scrisorilor acestuia de pe front. Jocul actorului – felul de a privi și a vorbi cu Vasiluța – asta spune, în primul rând: stimă, ocrotitor și, poate, în subsidiar, admirator.

Lectura psalmilor – mesageri ai timpurilor biblice – aduce în prezentul acțiunii dramatice modele de moralitate și de spiritualitate, dar și ideea de culpă, de recunoaștere a vinei, de conștientizare a celor întâmplate sau făcute de către om. Psalmul vorbește despre omul ajuns la zile grele. Această scenă îi întrunește pe cei doi protagoniști – înălțați mai sus, unul de o parte a scenei și

altul de cealaltă parte, tăcând, ascultând, ascultându-se sau recunoscându-se în învățămintele Psalmului 68, creând un spațiu psihologic, în care timpurile biblice se îmbină cu prezentul lor, dar și cu prezentul acțiunii scenice pentru spectator.

În prim plan totuși se află moș Ion citind, cu pietate, Biblia, și corul, și, respectiv, ceilalți – spectatorii. În fapt, vocea Bibliei, a psalmului planează, dacă știi să asculți. Și aici acțiunea dramatică, personajele și spectatorul demonstrează modul de receptare și valoarea, semnificațiile acestei scene, la care fiecare este parte: râdem de ce spun și cum se comportă cele trei vecine? Ascultăm atent ce ne spune cuvântul biblic, suprapunându-le la cei doi sau la noi? Privim cu empatie la cei doi îndrăgostiți, despre care psalmul ne spune că au greșit: „Și apele au străbătut până la sufletul meu... Afundat sunt în nămol adânc, unde nu este loc de stătut. Am dat de adâncimile apelor și valurile m-au furat. Obosit sunt de strigarea mea, uscat este gâtlejul meu. Mai mulți decât părul capului sunt cei ce mă urăsc fără cuvânt. Căci râvna pentru casa ta m-a pierdut... [...] Rușinea acoperă fața mea, ajuns-am străin fraților mei, străin fiilor mumei mele... Și de am plâns, umilind sufletul meu, chiar și asta îmi fu de ocară [...]. De mine vorbesc cei ce șed în poartă...”.

În felul în care se comportă corul – cele trei vecine, exprimând opinii diferite, dar, în ultimă instanță, înțelegându-se între ele, de contrastul dintre stările și interesele lor și ale celui care citește cuvântul psalmului sau ale celor care încearcă să se împace sau nu cu situația (pierderea, despărțirea inevitabilă) se manifestă tipul, individualitatea spectatorului. Or, aici e și comedie (cele trei vecine), e și tragedie – te simți în asemenea mod, după cum spune psalmul, pentru că n-ai urmat glasul, principiile morale. Este teatrul vieții așa cum îl întâlnim la Druță în mai multe texte: și râs, și plâns, și dureri înăbușite, și tăceri ce strigă dramatic în privirile omului. [Anexa 2.1.]

În această scenă, în opinia mea, denegarea nu se manifestă, căci spectatorul, fără să vrea, trăiește în una sau în toate din cele trei scene: incertitudinea și conștientizarea situației celor doi îndrăgostiți, cuvântul psalmului, gura satului – corul, cele trei vecine.

Scena este multicoloră (rochiile înflorate ale celor trei vecine), monocromia lui moș Ion care se face una cu Biblia, constituind o imagine-portret pentru cel care știe să asculte, clarobscurul ce-i cuprinde pe cei doi, stând parcă deasupra, cu durerea și dragostea lor. În dreapta scenei persistă o imagine/acțiune gălăgioasă, dinamică în prim plan; tot aici, în stânga scenei, imaginea e cenușie – cu liniștea și melodia psalmodică a rostirii cuvântului, cu bună-cuviință și bun-simț – moș Ion, și e tăcută, împietrită exterior, dar involburată interior, cu „de ce-uri?” și plâns înfundat al sufletului în planul al doilea, dar care primează ca stare, conturând o imagine semnificativă.

În așa fel, mesajul acestei scene este unul polivalent, care polivalență este parcă susținută de altă voce, din afara scenei – scrisoarea de la soțul căzut pe front al Vasiluței, citată/rostită din memoria lui Petre, personaj care are aproape aceeași funcție artistică ca și moș Ion: de a aprecia, a susține faptele Vasiluței, și totodată de a complini mesajul acestor două personaje: vocea supraeului, a moralității.

Teatrologul V. Fedorenco interpretează semnificația „teatrului interior” al Vasiluței dintr-o altă perspectivă – cea a teatralizării vieții de către personaj, observând că este „conflictul eroinei cu sine însăși. Transformând casa mare într-o «decorație», Vasiluța a transfigurat și propria-i viață într-un «teatru»”[64, p. 449- 457].

Două roluri secundare – părinții lui Păvălache, interpretate de Angela Ioan Cărăuș (Gafița) și Alexandru Leancă (Nistor), par a fi nu doar expresia scenică a durerii părintești pentru că nu a ascultat de ei copilul, ci și expresia metonimică a vocii supraeului, a gurii satului. Astfel că dragostea celor doi și căsătoria lor relevă scenic foarte bine tipul caracterologic al fiecărui părinte, exprimat cu talent de actori. Prin jocul lor, ei aduc în scenă două tipuri psihologice opuse, dar și contrastul la nivel tragic – prin modul în care își fac apariția în acțiune: mama (A. Cărăuș) își anunță atitudinea, durerea, rușinea, ciuda încă din afara scenei – cu strigăte, zgomote, împletind astfel acțiunea, pe un moment, cu comic, dramatic și tragic. E durerea și drama părinților, e rușinea lor în fața satului. Tatăl însă intră în acțiune domol, cu văruguța în mână, rugându-și, îmbiindu-și fiul să nu facă familia de rușine.

În general, cronotopul spectacolului *Casa mare* se edifică atât din jocul actorilor, în special prin dialog, cât și din tăceri, exprimând un timp și un spațiu psihologic, din cântec tradițional, în diferite forme (cum e la Teatrul Național „Mihai Eminescu”, mai puțin răsună perinița și mai mult orchestra de muzică tradițională), din arta scenografică.

### ***Doina***

În drama *Doina* se deosebește esențial cronotopul spectacolului de cel din primul text dramaturgic druțian. Aici se îmbină elemente de mit, fantasmă, invocând întoarcerea la origini, care sunt create prin apariția fetei – simbolul doinei din illo tempore, și prin melodia doinei ca melopee, reprezentată artistic prin peisaj/natură ca exprimare a stării de spirit, de doină a omului. Tot aici se descoperă masca, dedublarea personajului Tudor Mocanu.

Dacă ne referim la teatralizarea vieții și teatrul interior al personajelor druțiene, Tudor Mocanu, ca și Vasiluța, organizează el însuși acest «teatru» propriu și îl distruge la în finalul acțiunii. „Dar



dacă pentru Vasiluța teatralizarea vieții a fost o retragere de la propria-i esență, pentru Tudor aceasta este o încercare de a reveni la sine însuși cum a fost el cândva, până a intrat în vârtoarea cotidianului de unde nici nu se vede ieșire.”[64, p.452]. Este, de fapt un argument artistic ce se întâmpla la acea vreme cu societatea, aspecte ce influențează viziunea autorului asupra specificității teatrale a acestor personaje. De aceea considerăm că amintiri, însemnări ale autorului privind apariția unei lucrări anume trebuie privite, abordate și ca aspecte ale psihologiei procesului de creație, în acest context fiind vorba de etapa numită *apariția conceptului artistic* [89, p. 253-255].

Acest text dramaturgic a fost scris în urma intrării tancurilor sovietice în Praga, în anul 1968, iar intelectualitatea a intuit ce poate urma și mai ales a înțeles că se termină „dezghețul”, fiind timpul „când relațiile dintre Putere și Supuși deveniseră sensibile, încordate și extrem de periculoase”, scrie Ion Druță, dezvăluind în continuare cum realitățile social-politice influențează și alegerea temei, și procesul de creație:

„Muțenia devine prețul supraviețuirii. Vuietul tancurilor mă trezea din somn, le visam trecând peste viile, peste satele, peste cimitirele noastre, aruncându-ne dintr-o singură dată relativă într-o singură dată absolută. În treacăt fie spus, vocația artistului nu este o desfătare, ci un blestem care deseori te mistuie, te arde de viu”[280, p. 68].

Ca și în cazul apariției primei imagini, a unui început de concept artistic al *Casei mari*, tot astfel dezvăluie autorul și începutul procesului de creație asupra celei de a doua drame, scrise în anul 1968: „(...) Părea că Dumnezeu iară ne părăsește. În una din serile cele disperate, când rătăceam pe nisipul jilav al țărmului Baltic, mi-a răsărit din depărtare, oarecum plutind deasupra apelor o biată femeie cu capul legat în șervete. Ședea cuminte pe un scăunaș josuț și alegea fasole. Alege, și alege, și tot alege...”

Nu știu cum și pentru ce, de data aceasta, în loc de titlu, Îngerul supraviețuirii mi-a dăruit Chipul și numele femeii. Veta o chema. Un chip de sfânt în jurul căruia i se adună fulgerător familia. Era o poveste care pur și simplu îmi ardea sufletul.(...) în două luni, septembrie și octombrie, aștern pe alb *Semănătorii de zăpadă*, care mai apoi apare sub titlul *Doina*”[280, p. 68]. Starea descrisă în acel timp în adevăr făcea să influențeze alegerea temei și abordarea ei. Prin drama *Doina* i-a reușit autorului să ia în vizor comportamentul celor de la putere. Veta, soția lui Tudor Mocanu, este impusă să facă o muncă sisifică, el comportându-se batjocoritor. În didascalii din prima variantă a textului, citit de autor la teatrul *Luceafărul*, erau descrise „vedeniile”, fantasmеle Vetei, căreia i s-au luat

icoanele, au fost duse în poiată și atunci când ea le-a găsit, le-a așezat în curte și a început a boci și a-și face cruce. Fantasmеle Vetei descriau trecutul femeii, al neamului.

Ion Druță citește pentru prima acest prim text în fața actorilor de la Teatrul *Luceafărul* din Chișinău, în luna decembrie, dar este interzisă montarea din motive ideologice, drama fiind considerată naționalistă, iar regizorul teatrului Ion Ungureanu este eliberat din funcție.

Spre deosebire de alte texte dramaturgice ale lui Ion Druță, *Doina* are un final tragic, pe care nu toți, chiar nici specialiștii în domeniu, l-au înțeles. Regizorul Ion Ungureanu l-a văzut, l-a înțeles, explicându-l și printr-o comparație cu dramaturgia lui A. Cehov, observând că acest final „atinge culmea tragediei, asociindu-se, prin forța sa de expresie, poate numai finalului «Livezii cu vișini» de Cehov. Acolo, bătrânul Firs rămâne uitat, rămâne zidit între pereții conacului. Aici, Veta e condamnată la veșnicul canon tocmai în clipa când i s-a părut că a scos-o la capăt cu alesul fasolelor. Rămâi adânc impresionat numai citind acest final, dar să-l montezi pe scenă este aproape imposibil...” [178, p.138]. Iar capul familiei, Tudor Mocanu este văzut de regizor „poate personajul cel mai legat de folclor din opera lui Druță. Un Meșter Manole fără mănăstire, dar care totuși și-a zidit nevasta între ziduri. Din același interes e gata s-o sacrifice acum și pe Doina. [...] Dar, Doamne, ce singurătate îl pândește, ce pustietate îl așteaptă”, vede astfel I. Ungureanu spectacolul dedublării acestui personaj.

Text druțian a fost pus în scenă abia în anul 1979, la Teatrul Dramatic „V. Maiakovski” din Moscova, cu titlul *Sărbătoarea sufletului*, rolul Doinei fiind interpretat de actrița Nadejda Butîrțeva. Finalul spectacolului a fost însă schimbat dintr-o perspectivă mai „liniștitoare”, „împăciuitoare”: membrii familiei aleg fasole împreună cu Veta, îngânând împreună o melodie. Autorul a refuzat această interpretare a textului dramaturgic, anulând spectacolul. Or, dramatismul pierderii identității naționale și a celei personale, semnificațiile adânci ale simbolului etnic doina au fost mai puțin sau poate deloc înțelese. Nu în zadar și cunoscutul critic de teatru Nina Velehova, care a scris atât de mult și de profesionist despre specificul și noutatea dramaturgiei lui Ion Druță, cu referire la această dramă a avut unele nedumeriri, neînțelegând care este rostul fetei de după poartă care tot aruncă zăpada în curtea lui Tudor Mocanu. Specificul național al personajului Doina, semnificațiile melodiei și simbolismul ei nu au fost înțelese totuși.

Originală a fost însă interpretarea acestui text druțian de către teatrul studentesc *Flacăra* de la Universitatea de Stat din Chișinău, tot în acel an, dar în luna martie [Anexa 2.2.]. Aici finalul este mult mai poetic, cu multiple semnificații spirituale, etnice, identitare: în final, în casă vine Doina, pune mâna pe umărul Vetei, ca un înger, și o ia cu sine – în altă lume? În eternitate? Acest final a

însemnat chiar katharsis pentru spectatorii de atunci, în plină epoca totalitaristă. Spectacolul a fost montat de regizorul Vasile Căpățână, rolurile fiind interpretate de studenții Constantin Cheianu (Tudor Mocanu), Adelina Moșanu (Veta), Nadejda Mihalaș (Doina), Iuri Andronic, Ștefan Secăreanu Toader Frunză. Important este că spectacolul studenților de la Chișinău a fost prezentat și la Universitatea din Cernăuți în acelaș an.

Imaginea florilor albe din reveriile lui Tudor Mocanu era ca o cădere a fulgilor, învolburată, ocupând tot spațiul scenic, sub melodia nostalgică, elegiacă a lui Ion Aldea-Teodorovici, creând astfel un timp arhetipal și, totodată, o chemare din alte vremuri a sufletului. Iar în mijlocul scenei, încremenit, copleșit rămase Tudor. Suflul mitic-arhetipal, ca ceva necunoscut, dar puternic influențând spectatorul, a fost sesizat ori poate intuit și la apariția Doinei ca personaj scenic, nu doar extrascenic. Spațiile real – ireal se contopesc, se unesc, create fiind prin muzică, prin jocul/hora petalelor/fulgilor, prin înmărmurirea personajelor, dar și a spectatorilor.

Finalul este atât de semnificativ – Doina o ia cu sine pe Veta, femeia care a plâns, a bocit doar în sufletul ei, după icoanele ce i-au fost pângărite, după fiul plecat în semn de protest din casa parintească, luându-și numele mamei. Veta vorbește doar cu privirea care spune totul sau nimic, în funcție de circumstanțe, dar și de modul de receptare a spectatorului.

Regizorul Ion Ungureanu regreta că nu s-a păstrat prima variantă a textului care atunci se numea *Semănătorii de zăpadă*, cea pe care le-a citit-o luceferiștilor autorul Ion Druță. Or, Veta avea un rol deosebit prin faptul că amintirile ei – vedenii din alte timpuri, expuse în didascalii, complineau timpul, îmbina trecutul cu prezentul, demonstra ce a fost și ce a pierdut omul în noua societate socialistă.

În final, fiica Maria întreabă uimită, interogația rămâne a fi retorică pentru toți: cei din scenă și cei din sală: „Adică mama noastră este o sfântă?” Și pleacă în altă lume ambele femei, în ritmul melodiei elegiace a lui Ion Aldea-Teodorovici. Cronotopul ce îmbină timpul real – timpul mitic a relevat conflictul dintre material și spiritual, dintre eu și supraeu, reliefând clar dedublarea omului în circumstanțe diferite sau, ca și Veta sau fiul lor mai mare, păstrându-și identitatea, credința, dar rămânând singur, neînțeles sau neuzit. Pentru spectatorii de atunci, în plină epocă totalitaristă, semnificativ a fost finalul – plecarea celor două femei în alb, Doina și Veta – spre ceruri, spre mit, spre tot ce avem mai frumos ca expresie a identității etnice și a celei personale. Este un final-înălțare al spectacolului, în care nu e loc de denegare.

Regia, scenografia, muzica și jocul actorilor, trăirile sincere în realizarea rolului au demonstrat nu doar noutatea acestui text drugiian, despre care mulți nu știau la acel timp (nu era publicat în română, nu se studia), ci și dorința omului de a cuteza spre înălțimile adevărului și ale frumosului în orice circumstanță s-ar afla. La spectacolul studenților au venit și actori, regizori de la Teatrul *Luceafărul*, felicitându-i sincer pe tinerii actori de la diferite facultăți ale Universității de Stat din Moldova.

În anul 1981, Ion Sandri Șcurea avea să monteze spectacolul *Sărbătoarea sufletului (Doina)* la Teatrul Academic Dramatic din Riga, Letonia, în viziunea scenografică a lui Ion Puiu, pe muzica lui Vasile Goia (*Piesă pentru nai și pian*). Regizorul a folosit exemplarul de text dramatic interzis la Chișinău, în 1967, pentru a fi montat la Teatrul *Luceafărul*, în regia lui Ion Ungureanu. Peste 14 ani, Ion Sandri Șcurea a realizat acest text pe scena teatrului din Letonia. Atitudinea față de esența spirituală a semnificațiilor dramei drugiene regizorul și-a expus-o astfel în fața echipei de creație: „Eu nu vă pot obliga să iubiți această piesă, dar vă rog s-o respectați!” În continuare, în timpul lecturii/analizei textului dramaturgic, el subliniază: „Caracteristica exterioară a personajului nu dă aici nimic. Ea lipsește și nici nu poate fi: actorul trebuie să pornească de la sine, și nu de la cele gândite anterior, ci până în adâncul sufletului să se pătrundă de textul autorului. Numai prin emoții să comunice spectatorului sensul. Aceasta e o cale grea – calea întoarcerii spre sine” [ Apud 137, p. 6]. *Doina* revine parcă la chemarea sufletului alarmat al lui Tudor, venire realizată scenografic prin imagini simbolice: „deasupra scenei, coboară căldări cu apă curată și prosoape orbitor de albe, lumina proiectoarelor s-a schimbat parcă în lumânări – a sosit vremea curățării sufletelor prăfuite.” [137, p.7].

Criticul de teatru Lilija Dzene, analizând spectacolul, accentuează aspecte ce țin de relația teatru – spectator, memorie afectivă și memorie involuntară: „În artă acestea sunt clipe sfinte când acțiunea emotivă este îndreptată spre a schimba ceva, a reevalua ceva în om, când cele trăite în teatru se sedimentează trainic în memorie și nu te lasă în pace. Aceasta se întâmplă în cazul în care emoțiile se proiectează asupra vieții tale.” [Idem [...]]. „Eu am foarte mari îndoieli dacă am putut noi înțelege bine această piesă profundă și complicată, dacă acțiunea s-ar fi desfășurat în anturaj leton, dacă în locul Doinei ar fi fost denumirea «Daina» și în ea nu Tudor, ci Ianis al nostru ar dialoga cu cântecul nostru popular despre respectul și cinstea omenească”, aprecia realizarea spectacolului criticul de teatru A. Melnace [Idem, p.7].

La Chișinău, regizorul Ion Sandri Șcurea a montat drama *Doina* la Teatrul Academic Moldovenesc în anul 1982, în rolul principal a jucat actorul Valeriu Cupcea, iar în rolul Doinei – Raisa Ene, care rol, după aprecierile criticii de teatru, „apărea oarecum concret material, lipsit întrucâtva de

aura mitopoetică” [26, p. 367]. Totuși, textul drușian, jocul celorlalți actori, precum și scenografia au contribuit la realizarea unui discurs teatral în care „metafora textului să se contopească organic cu metafora înscenării într-un spectacol integral, deosebit de emoționant, plin de profunde înțelesuri” [26, p. 368].

Autorii montării au respectat întocmai textul drușian, încercând să păstreze esența simbolurilor și a metaforelor drușiene. Utilizând metoda reconstituirii scrise a spectacolului, apelăm la surse scrise și plastic-vizuale ale teatrologului Leonid Cemortan și ale scenografului Petru Balan. La nivel spațial, scena din spectacolul montat de Sandri Ion Șcurea reprezenta imaginile din didascaliiile textului: „o imensă verandă care trece treptat într-un cort verde, ocupând o bună parte din ograda casei lui Tudor Mocanu, împrejmuită cu gard și poți de lemn, ce seamănă cu niște naiuri uriașe. Iar când porțile se deschid una după alta, formând o anfiladă, în depărtarea învăluită de negură se distinge un pisc de munte, de unde răsar aștrii cerului, unde sălășluiesc baladele și legendele despre oșteni, haiduci și ciobăanii, despre Mioara cea năzdrăvană și de unde, însoțită de răvășitoare melodii moldovenești, coboară însăși Doina. Iar alături, lângă gard și prin colțuri și ungere, vedem o mulțime de buclucuri – butoaie, roți, lăzi de pătlăgele (roșii), saci, tăbultoci, cauciucuri și piese de automobil și multe alte lucruri înfățișate în plan voit material, natural. Toate acestea sugerează că acțiunea se desfășoară în două planuri – unul concret, cu personaje și fapte din realitatea cotidiană și altul poetic-simbolic, reprezentat prin Doina, Mihai și Veta [fiul și mama –n.n.], arătată și ea mai mult în plan ideal. Mai reușit, mai profund și mai plin de semnificație e planul concret, în care atât regizorul și scenograful, cât și actorii au adus în scenă oameni, fapte, imagini pătrunse de suflul vieții autentice” [25, p.166-167].

Un rol semnificativ în realizarea artistică a spectacolului l-a avut scenografia în viziunea lui Petru Balan. Atât scenografia, cât și costumele „au atras atenția prin profunzimea abordării tradițiilor autohtone, a spiritualității implantate în artefactul milenar al sociomului”, după cum observă cercetătorul Contantin Spînu [168, p.158]. În adevăr, imaginile, schițele oferite cu amabilitate de scenograf autoarei acestei licrări relevă, în primul rând, o nostalgie a contemporanilor, din anii 1970-1980, după ceva frumos și sfânt, o nostalgie a întoarcerii la izvoarele naționale, la o regăsire a identității etnice.

În schițele pictorului Petru Balan la spectacolul *Doina* de la Teatrul Academic Moldovenesc atestăm două culori de fundal – alb-roz, ca florile de măr, ca sufletul, și albastru deschis ori siniliu, cum se mai spune la această culoare.[Anexa 2.2]. Imaginea Doinei, îmbrăcată în alb ca o mireasă, care

vine cu Soarele și pe fundalul Soarelui, de departe, din illo tempore, cu o suită de fete, de asemenea în alb, deschizând larg porțile spiritualității etnice, porțile spre lume, îmbiindu-ne parcă, aidoma Vasiluței din *Casa mare*: „Hai, intrați, oameni buni, intrați” și vedeți cine suntem, cum vă primim și ce se întâmplă azi cu noi.

Despre personajele druțiene din *dramatis personae* – cântece populare, flori de măr, flori de cireș – și relația lor cu acțiunea dramatică propriu-zisă, Doina – cântec și persoană, conștiința neamului, suflul, simbolul lui – Ion Druță spunea într-un interviu din anul 2013: „Doina nu este doar un cântec, e o serie întreagă de cântece, o întreagă lume, un conglomerat de reflecții cântate ale poporului despre soarta lui, despre viața lui, despre tristețile și speranțele lui” [248].

Gânduri și semnificații asemănătoare cu ale autorului s-au întâlnit cu ani în urmă, în 1980, cu cele ale scenografului Petru Balan prin imaginile create pentru spectacolul *Doina*, prin care a reliefat și simbolul doinei – „curățenie a primăverii, când totul înflorește [...] și toate livezile sunt în alb. Și mirosul... Senzația de curățenie și proștețime, de veșnica înnoire a vieții” [248].

În spectacolul montat de regizorul Ion Sandri Șcurea, arta scenografică a pictorului Petru Balan contribuie la crearea atmosferei, la întoarcerea în conștiința noastră, spectatorii anilor 70 - începutul anilor 80, a valorilor naționale. În acest context, facem trimitere la opiniile specialiștilor care au analizat și au relevat acest suflu nou, mitic-arhetipal în spiritualitatea timpului, înțeles, simțit și transfigurat artistic de pictorii-scenografi.

Cercetătorul C. Spînu explică mai amplu semnificațiile porților din viziunea artistică a scenografului: „Esența semantică a decorului și-a găsit un reper armonios în simbolismul porților gospodăriei țărănești, simbolism ce germinează din miturile esențiale de trecere. Prin decorul la acest spectacol, Petru Balan a generat o nouă filieră ideatică a simbolului porților – deschiderea prin mit a celor mai luminoase calități ale spiritului uman, chemând spre meditație și purificare.” [168, p.159].

În volumul *Insula lui Euthanasius*, Mircea Eliade afirmă că *poarta* poate constitui o temă aparte, cercetătorul referindu-se, în special, la bogăția elementului dramatic al acestei teme de origine folclorică. Poarta, observă el, „împlinește în viața poporului român rolul unei făpturi magice, care veghează la toate actele capitale din viața insului. Prima trecere pe sub poartă înseamnă aproape o intrare în viață, în viața reală de afară” [30]. În această dramă, ca și în proza lui I. Druță, poarta are și semnificație magică, și axiologică: sprijinul moral, demnitatea unui neam, a unei case, a unui loc, despre care am evidențiat anterior [92, p. 40-41].

În drama *Doina*, un simbol ce completează semnificațiile porților cu chemări parcă din illo tempore este zăpada, textul purtând inițial titlul *Semănătorii de zăpadă*. La Druță, zăpada este un aspect caracteristic gândirii sale artistice, „trădând” firea autorului. Natura devine prilej de exprimare poetică, filozofică sau etică, fiind prezentată în imaginarul său artistic ca un fenomen de continuitate și integrare, o continuitate a vieții, a spiritualității și o simbioză a omului cu natura.

În acest context, reiterăm un exemplu elocvent, citat anterior, din proza autorului, dar care consună cu atmosfera creată în textul dramaturgic, ulterior în spectacol de artiști și de scenograf: în realizarea teatralității: „Ningea. Peste câmpia Sorociei ningea încet, domol, agale și venea potopul cela alb de sus nu ca o ninsoare oarecare, ci ca o mare binefacere cerească. Fulgi mășcaji și blânzi cădeau pe sireacul suflet omenesc, pentru a-l mai mângâia, pentru a-l mai îmbărbăta oarecum. Și tot ninge, ninge, *ninge*. Fulgi cuminți, îngândurați se lasă peste case, peste garduri, peste câmpii, peste tot ceea ce putea fi, dar nu a fost.(...)”.

Este un peisaj liric, ce se pretează ca didascalii în textul dramaturgic și are funcție de intro, dar totodată creează atmosfera acțiunii și pregătește ritmul ei, plăsmuit prin mijlocirea repetiției („ningea”), a metaforei și comparației (“*Venea potopul cela alb... ca o mare binefacere cerească*”), a asonantei. În întreg tabloul persistă *albul* imaculat, neprihănit ca temelie sau esență – a luminii și a curățeniei sufletești.

Referindu-se la scena modernă, teatrologul George Banu vede prezența zăpezii în spectacolul contemporan ca „o gură de aer proaspăt în acest spațiu convențional” și care „s-a constituit progresiv într-o „mitologie” a scenei moderne” [14, p.77], fiind „un partener de joc, o figură a memoriei” [14, p. 81]. În discursul teatral al lui Ion Druță, *Doina*, zăpada este aruncată peste poartă de o fată – Doina, în curtea lui Tudor Mocanu. Iar memoria arhetipală aduce în imagine ninsoarea din flori de măr, flori de cireș. În textul dramaturgic acestea sunt indicate la didascalii ca personaje:

„Flori de cireș, flori de măr în zbor din copac săre pământ”, creând astfel imaginea naturii, mișcătoare. Descrierea ninsorii de flori la audierea doinei de către Tudor Mocanu este realizată și în didascalii, și expusă în cuvintele altui personaj – fiul: „Melodiile, zicea tata, veneau de sus ca o blagoslovire, ca o minune cerească, născută chiar atunci, acolo, în fața lor. Cum ședeau ei la masă, au înmărmurit cu toții, iar mai apoi a prins a ninge. Se făcea, a zis tata, de parcă s-ar fi scuturat floare de măr, floare de cireș...(...) Apoi, ninsoarea ceea, zicea tata, parcă i-ar fi spălat sufletul, parcă i l-ar fi dăruit din nou...”. În alte momente ale acțiunii dramatice scena reprezintă ninsoarea florilor, depinde de regizor și scenograf dacă este/a fost sau nu realizată scenic în spectacol.

Specificul imaginii zăpezii în teatrul contemporan devine un element de creare a spațiu-timpului în spectacol, ceea ce implică diverse semnificații ale discursului teatral. „Zăpada melancoliei se impune ca semn teatral în pofida zăpezii meteorologice proprii mai degrabă ecranului. La teatru zăpada nu poate fi decât ireală, prezență mentală, evocare temporală. Iarna de scenă!”[14, p. 81], observă în acest sens teatrologul George Banu. În cazul personajului drușian, ninsoarea este binefăcătoare, îl coboară în lumea adâncurilor, mai ales că este o ninsoare de flori de primavară. Este un procedeu compozițional ce unește timpuri, spații, convenționalitatea lui imprimând largi semnificații acțiunii, cronotopului discursului teatral în general.

Dialogul dintre Tudor Mocanu și musafira sa, Doina, venită din lumea arhetipalului, descrisă în didascalii ca o fantasmă, dar totodată și ca o țărănuță, venită tot dintr-un noian de alb. relevă cel mai bine drama omului ajuns să-și recunoască greșelile, dar și conștientizarea faptului că nu are încotro, că nu poate face nimic. Este omul, dar și neamul „sub vremi”, cu iluminări de conștiință identitară, cu principii axiologice, dar pe care nu le poate întoarce sau la care nu poate reveni.

În acest context, rolul Doinei interpretat de actrița Raisa Ene a fost mai puțin convingător în raport cu textul dramaturgic și cu așteptările receptorului care se pătrunse de semnificațiile adânci ale simbolului, ale metaforei, ale atmosferei create la lectura textului drușian. În primul rând, au suscitât observații modul de rostire, a cuvântului, modul de trăire a actriței. Or, dialogul dintre Tudor și conștiința sa, defularea sa, în sens psihanalitic, impune ori necesită un anumit ritm al vorbirii, al rostirii cuvintelor, un anumit ton al melodiei, pe când Doina – conștiința personală și cea etnică personalizată, nu prea poate asculta sau reacționa în interpretarea actriței. Ea vorbește uneori cu Tudor pe un ton acuzator. Criticul de teatru V. Tălăușanu observa în acest sens că interpreta rolului „este pusă în situația de a realiza simbioza unui chip convențional, simbolic, de înaltă poezie, cu expresia concret materială a unei ființe „ce vorbește cu vocea fetei din vecini”, ratând astfel „(și prin ea și parenetii ei din spectacol) multe din scenele definitorii pentru concepția reprezentației”. În schimb, rolul Mariei (Viorica Chirca) a fost bine realizat, în special din gesturi și tăceri [51, p. 108].

Totuși, actorul Valeriu Cupcea în rolul lui Tudor Mocanu „a știut să redea cu o impresionantă putere și tact lăuntric gama de trăiri și frământări ale eroului (...), care își trăiește drama sufletească cu tensiune și sinceritate. Și anume interpretarea în genere reușită a acestui rol îi imprimă spectacolului profunzime, vigoare, dramatism”, constata cercetătorul Leonind Cemortan în primele sale cronici despre textul și spectacolul *Doina* [25, p.170].



Planul exterior, al vieții cotidiene a fost realizat în mod convingător de arta actriceasă a Vioricăi Chirca în rolul Mariei, fiica lui Tudor, a lui Veaceslav Madan în rolul fiului Ionel, în special prin replicile acestuia, a lui Vladimir Cobasneann (cărugașul Grigore), a lui Constantin Adam în rolul lui Anton, care rol totuși necesita o realizare a portretului mai bine individualizat în plan psihologic.

Totuși, mulți critici de teatru au subliniat că celălalt plan, principal – spiritual, poetic, simbolic nu a fost realizat atât de convingător, existând disonanțe între semnificațiile textului dramaturgic și realizarea scenică în discursul teatral. Simbolistica personajului Doina și necesitatea de a întruni în personalitatea lui esența axiologică, psihologică, națională, umană, spirituală impune și responsabilitate, și o perfecționare a artei actorului întru crearea teatralității scenice a unui ideal etnic, a memoriei culturale în general.

Complexitatea personajului drușian necesita, în opinia criticii, și un al doilea interpret al rolului. Or, inica actriță care trebuia să ducă pe umerii ei și partea alegorică a personajului Doina, și cea concret-reală a fost R. Ene. Însă „ca simbol al poeziei și bogăției sufletești de veacuri a poporului, ea apare rece, străină (ceea ce e subliniat și prin costumul Albei ca Zăpada și alte veșminte pe care le schimbă actrița, prezentând de-a lungul spectacolului o adevărată paradă a modelor), e prea distantă (fapt sugerat și de suita de doine-asistente ce o însoțesc ca pe o domniță...); și nu-i îndeajuns de plastică, mai ales în comparație cu Veta Constanței Târțau” [25, p.170].

Soția bolnavă a lui Tudor Mocanu, Veta, are în spectacol mai mult un rol „static, aproape fără text și acțiune, fiind în mare parte figurativ și funcțional”, dar actriței Constanța Târțau îi reușește totuși să „plasticizeze chipul plin de tragism al acestei jertfe pasive a brutalității, nesimțirii și nepăsării omenești, devenită o umbră aproape efemeră a femeii de odinioară”.

(...) Reprezentarea în genere slabă a planului simbolic, lipsa în spectacol a unei autentice atmosfere poetice de înaltă tensiune are drept urmare faptul că trecerea Vetei din planul vieții reale în cel ideal, legendar nu este îndeajuns pregătită și motivată, scena consacării ei în rangul de doină apare oarecum exteriorizată și întrucâtva declarativă” [25, p.173].

### ***Păsările tinereții noastre***

Pledoaria pentru specificul național ca stare, ca viziune, dar și pentru afirmarea omului ca individualitate, nu doar ca tip sau ca o parte a colectivității, este susținută artistic și în drama *Păsările tinereții noastre*: de melodii de joc tradițional (sârba, hora), de cântece din ceremonialul nupțial (*Iertarea miresei*), dar și de cântecul de autor pe motive folclorice – *Balada* lui Ciprian Porumbescu

sau, în spectacolul regizorilor Ion Ungureanu și Boris Ravenskih, de *Balada pentru vioară și orchestră* a compozitorului Eugen Doga, în special în spectacolele puse în scenă la Teatrul Academic Mic din Moscova, în viziunea scenografică, cu semnificații etnice a pictoriței Valentina Rusu-Ciobanu.

De fapt, această relație dintre expresiile culturale tradiționale, individualitatea creatoare și produsul artistic, „rezultatul” procesului de creație – text dramaturgic, spectacol teatral – se manifestă în mod creativ, original în acea perioadă. Criticul de teatru Iuri Dmitriev relevă faptul că regizorul Ion Ungureanu, la montarea spectacolului la Teatrul Mic, își amintea imagini din copilărie despre reprezentarea dramei populare *Malanca*, „jucată pe fundalul alb al peisajului de iarnă”. Dar esențială, din punct de vedere al procesului de creație, este observația: „Și nu că imita această reprezentare, ci a pornit de la ea” [220]. În acest sens, trebuie menționat faptul că memoria culturală a trăirii obiceiului *Malanca* se manifestă în imaginarul artistic al regizorului Ion Ungureanu atât în montările sale din Tallinn, pentru a crea atmosfera spectacolului și a-i face pe actori să cunoască și să înțeleagă specificul național al dramaturgului și al personajelor sale, dar și mai târziu, la montarea spectacolului *Sfânta Sfintelor*, la Teatrul Central al Armatei din Moscova, aici la nivel de structurare a discursului teatral sau a scenei, mizanscenei. [178, p.164-165].

De aceea, când a fost invitat, în 1972, să monteze drama *Păsările tinereții noastre*, în limba estonă, la Teatrul Dramatic din Tallinn, Ion Ungureanu le-a propus actorilor să privească filmele documentare ale lui Gheorghe Vodă, Vlad Ioviță despre tradițiile noastre, cunoscându-ne astfel identitatea etnică, spirituală, pentru a înțelege semnificațiile simbolice, metaforice ale textului druțian. Regizorul s-a referit anume la *Malanca*, despre care scrie și criticul din Moscova, dar și la alte filme documentare realizate în anii 1960 în Moldova: *Nuntă* (1965), *De-ale toamnei* (1966), *Unde joacă moldovenii* (1967).

Cercetătorul Dumitru Olărescu, analizând filmul documentar din Moldova, menționa esențialul ce-i unea pe regizori, dar, conchidem noi, și pe scriitori, dramaturgi, artiști plastici în acea perioadă. Pentru Gheorghe Vodă, în filmul *Nuntă*, un rol important l-au avut „elementele de reminiscență străvechi, regizate secole la rând de Marele Anonim, și starea lăuntrică a interpreților acestui spectacol, în care se cântă și se plânge, în care oamenii se întâlnesc și se despart”. În acest sens, regizorul „folosește o prismă dialectico-dramatică, reușind să surprindă lumea în ipostaze contradictorii. Fiind lirici, noi suntem și dramatici, va observa artistul Gheorghe Vodă. [...] El, și mai târziu Vlad Ioviță, a reușit să aducă pe ecran (...) felul felul lui de a locui poetic pe acest pământ și de a înfrunta prin ani timpurile tot mai zbuciumate [144, p. 317].

Sunt relevate aici unele aspecte ce caracterizează și viziunea artistică a dramaturgului Ion Druță, și înțelegerea acestei lumi de către regizorul Ion Ungureanu. Căci în spectacolul-sinteză al obiceiului de An Nou *Malanca*, realizat de Vlad Ioviță, „se conjugă armonios lumea mitică cu cea reală, elementele metafizice alternând cu cele mai concrete lucruri, detalii [...]: un țăran dansează cu „moartea”, altul stă la sfat cu „capra”, al treilea bea un pahar de vin cu „mareșalul”. Regizorul Vlad Ioviță a știut să surprindă realitatea și, totodată, să realizeze artistic în filmul său „atmosfera de mister, creează un timp condensat, în care omul simte necesitatea de a-și căuta o modalitate aparte de a percepe lumea, de a sesiza ecourile cosmice ale Marelui Timp”[Idem, p.329]. Filmele documentare de acest tip, numite ulterior „filme poetice”, vizionate atunci, la 1972, de artiștii estonieni, i-au făcut să înțeleagă mai bine textul druțian și variatele semnificații ale acestuia.

În consecință, regizorul Ion Ungureanu a realizat cu trupa de creație de la teatrul din Tallinn o variantă originală a textului druțian, cu un final diferit al dramei *Păsările tinereții noastre*, în comparație cu prima montare a sa la Teatrul Mic și cu cel de la Teatrul Armatei. Spre deosebire de finalul spectacolului de la Teatrul Mic, în teatrul din Tallinn regizorul a propus finalul pe care l-a realizat în prima versiune a montării la filiala Teatrului Mic: Ruța, alegând din cufărul ei cele pregătite pentru înmormântare, deodată se înțeapă cu acul și parcă își revine din starea în care se află după moartea nepotului Pavel, după noutatea că se va naște un copil, nepot al lui Pavel. Ea se ridică, privește în urma unui stol de păsări ce se înalță spre cer, întinzând brațele în urma lor: „sau le dă drumul, sau zbură împreună cu ele”, se destăinuie regizorul Ion Ungureanu, accentuând viziunea artistică a actriței.

A rămas în acest spectacol și scena cu Paulina, care îi aduce Ruței vestea că va avea un copil (soțul ei fiind fratele lui Pavel), și scena întâlnirii lui Pavel cu Dumnezeu, care a fost realizată original în viziunea pictoriței Mari Luiis Kiula și a actorului Tână Aav în rolul lui Pavel: zăcând pe patul de spital, din zborul înalt al unei păsări se revărsa peste fața lui „o rază (asemenea imaginii Sfântului Duh în chip de porumbel din picturile bisericesti) și vocea lui preschimbată, venind din adâncurile ființei sale, vorbește cu el...”[180, p.80]. Menționăm că muzica în spectacol a fost interpretată la nai, un instrument muzical tradițional pentru estonieni, respectiv mai aproape de suflul tradițional.

Scenografia realizată de pictorița Mari-Luiis Kiula a surprins foarte bine esența simbolică, atmosfera din textul dramaturgic druțian. Aspectul etnografic este exprimat printr-un covor pe peretele ce prezintă fundalul. Deasupra scenei goale planează stoluri de păsări: cucoare și privighetori. Această viziune artistică are funcție de premoniție a ceea ce va urma în acțiunea scenică, dar și de înțelegere a

mesajului, în final: ambele stoluri sunt păsări ce amintesc de tinerețea unui sau altui om, ele simbolizează frumusețea tinereții, unirea omului cu natura.

Regizorul Ion Ungureanu spunea că mult timp a continuat, în gând, să lucreze cu artiștii din acest spectacol al său (a montat patru spectacole *Păsările tinereții noastre*), cu Rufina Nifontova de la Teatrul Academic Mic din Moscova, să adauge unele calități, nuanțe Ruței, interpretate de această actriță. „Noaptea uneori mă trezesc și aud deodată o intonație necesară, de la care întregul chip începe să joace, să lumineze cu asemenea culori de la care ți se taie răsuflarea. Căci atunci, din mai multe cauze, nu mi-a reușit să duc chipul până la capăt.” [Ibidem]

Este un dat al omului de creație, al talentului să aspire spre perfecțiune. Iar despre rolul Ruței în interpretarea Rufinei Nifontova, criticul de teatru Iuri Dmitriev menționează că anume interpretarea actriței a făcut spectacolul semnificativ, ceilalți interpreți „o susțineau, o acompaniau cu o anumită conștiințiozitate și talent” [220]. La Teatrul Armatei acest rol a fost jucat de Liubovi Dobrjanskaia, care a interpretat și rolul Vasiluței în *Casa mare*.

În Moldova, textul druzian a fost montat pentru prima dată la Teatrul rus de dramă din Bălți, premiera având loc la 29 iunie 1972, în regia lui R. Rozinberg. Rolurile principale au fost jucate de G. Krestnikov – Pavel și M. Pinaev, R. Bruver – mătușa Ruța. Viziunea regizorală a lui R. Rozinberg evidențiază ideea că Pavel este personajul pozitiv, iar mătușa Ruța – cel negativ. Viziunea realist-socialistă și abordarea conflictului la nivelul de trecut – prezent au influențat semnificațiile spectacolului, reducând discursul teatral la lupta dintre vechi și nou în ipostaza mătușii Ruța și a lui Pavel.

La Teatrul *Luceafărul*, în același an, 1972, la 13 octombrie, a avut loc premiera spectacolului în regia lui Ion Sandri Șcurea, iar la 16 februarie 1973, în regia lui Valeriu Cupcea s-a produs premiera spectacolului la Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic „A.S. Pușkin”.

În ce privește cele două personaje, Ruța și Pavel și finalul discursului scenic, înțelegerea complexă a textului druzian nu a fost realizată. Comparând spectacolul cu montarea dramei de Ion Ungureanu la teatrele din Moscova și Tallinn, cercetătoarea V. Fedorenco subliniază că „regia noastră nu s-a gândit la forma metateatrală a piesei, ci a văzut în ea doar «un scenariu cinematografic» (Valeriu Cupcea), în timp ce teatrul convențional al lui Pavel Rusu (întâlnirea în vis cu mama, cu prima dragoste, cu Dumnezeu, cu tovarășul de pe front și ultima scenă cu mătușa Ruța) sunt două lucruri diferite, deși dialogul se desfășoară în aceeași cheie. Deosebirea constă în faptul că acolo protagonistul era în căutarea identității, adresându-se momentelor-cheie din trecutul vieții proprii, în timp ce aici

are loc regăsirea sufletului prin simbol în prezent. Împăcarea lui cu mătușa Ruța este, de fapt, înțelegerea acestei identități: «dragostea noastră la rădăcină e una și aceeași». Anume aici și apare dramatismul – dramatismul dispariției unei personalități abia ajunsă la identitate” [61, p. 278].

În discursul teatral al lui V. Cupcea, pictor-scenograf – A. Șubin, mai puțin era accentuat specificul național chiar prin costume. Criticul O. Dziubinskaia scria că este spectacolul „cel mai nemoldovenesc”, în comparație cu alte discursuri teatrale din teatrele din spațiul exsovietic: „Alături de coloritul național accentuat al altor reprezentații, *Păsările* de la Chișinău te surprind prin caracterul lor aproape neobservat”, nu era accentuat că acțiunea are loc în Moldova. [38, p.71].

La Teatrul Mic din Moscova, spectacolul a fost montat în anul 1972, iar în 1974 apare varianta spectacol-film în regia lui Ion Ungureanu și Boris Ravenskih, muzica – Eugen Doga. Scenografia Valentinei Rusu-Ciobanu, în stil popular, armonizează cu melodia de început cu nuanțe lirice, elegiace și cu sunetul clopotelor, cu ferestrele mari ce înrămează simboluri populare. Filmările în natură de la Orheiul Vechi, peisajele Nistrului au, dar mai ales atunci, la 1974, aveau și o funcție cognitivă – să ne cunoască lumea, ca identitate etnică, dar și ca valori, caracter etc.

Spațiul este prezentat amplu, pe mal de Nistru și întinderile în depărtare, în culori vii, spectatorul intuind că fiecare fir de iarbă, pom sau vietate sunt personajele acțiunii dramatice. E surprins un cal negru în câmpia cântândă a Nistrului, privind cuminte, cu interes parcă la noi și care (chiar dacă regizorul a spus ca a fost o întâmplare în scenariul său) capătă valențe simbolice: „fiu al nopții și al misterului”, purtătorul deopotrivă al vieții și al morții, fiind legat atât de focul ce nimicește și triumfă, cât și de apa ce hrănește și înecă”. Tot el este și simbol al morții, prevestitor al morții, de cele mai multe ori calul negru [28, p.224 - 228]. Astfel, și simbolistica acestui animal, și imaginea lui în momentul morții lui Pavel au contribuit la descifrarea mai multor semnificații ale relației om – natură, fiind și o alegorie a omului puternic în viață, care are totuși un final, realizând marea trecere în lume.

Cântecul ciocârliei și zborul ei deasupra holdelor de grâu îl aduce în prim plan pe Pavel (actorul V. Doronin) – astfel începe spectacolul, și vocea auctorială prezintă ideile, comentează imaginile din didascalii, realizate vizual în spectacolul-film. Astfel, textul didascalic cu descrieri de natură, cu prezentarea celor două personaje se materializează aici în imagini concrete, vizuale de pe malul Nistrului, peste care planează muzica lui Eugen Doga. Iar titlul *Păsările tinereții noastre* apare scris pe fundal roșu și, mai târziu, pe fundal albastru, semnificând două tinereți, două păsări, două destine.

Didascaliile sunt realizate artistic, completate de imaginația regizorilor, aici și a operatorului: se aude strigătul-durere, se vede mișcarea naturii, a oamenilor – toate împreună creează atmosfera, continuă acțiunea vizual-auditivă, ducând apoi spectatorul la bojdeuca mătușii Ruța, al cărei rol este interpretat în mod original de actrița Rufina Nifontova. Ceea ce o caracterizează pe bătrâna și vindecătoarea satului în acest discurs teatral este mai întâi *tăcerea* care, după cum am menționat anterior, se manifestă în imaginarul artistic druțian ca stare, motiv, laitmotiv. Nifontova cântă românește *De s-ar face cineva/ Să-mi citească inima,/ Ar citi și-ar tot citi/ Și tot n-ar mai putea găti*”, un cântec tradițional puțin cunoscut la acea vreme de generațiile mai tinere. Regizorul Ion Ungureanu l-a adus la televiziunea centrală unională în limba română. Ruța cântă pentru sine acest cântec, imaginea – auditivă și vizuală – creând atmosfera: în lumina focului din vatră, ce-i luminează fața și abia-abia semiobscurul cămăruței – un alt spațiu, mic, în comparație cu panorama văii Nistrului, cu natura policromă.

Astfel sunt prezentate cele două personaje principale – Pavel și Ruța: prin intermediul spațiului naturii, vast de pe malul Nistrului și al spațiului închis, mic al căsuței mătușii Ruța. Și prin melodiile ce răsună în intro-ul discursului teatral de asemenea se prefigurează parcă două lumi – cea contemporană și cea tradițională, ultima mai ales prin cuvintele cântecului *De s-ar face cineva/Să-mi citească inima*”, îngânat de mătușa Ruța. Imaginea din această scenă include astfel simbolistica specifică imaginarului artistic druțian: focul și respectiv, omul, amintirile, stările lui. [Anexa 2.3].

Aceste imagini prezintă două timpuri istorice și biologice, de rând cu personajele propriu-zise: președintele Pavel Rusu, într-o clipă de odihnă, privind la înălțimile cerului și ascultând cântecul ciocârliei, și mătușa Ruța, sora tatălui lui Pavel, mort pe timpul foametei din 1946-1947. Bătrâna, în bojdeuca ei, așteptând întoarcerea cucoarelor în sat, dar și vești despre sănătatea lui Pavel, care zăcea bolnav.

Realizarea scenică a macrodidascaliei Iertarea miresei, cu acțiunile din textul principal – dialogul, polilogul personajelor, dar toți și toate învârtindu-se în jurul Ruței, constituie spectacol în spectacol. La Teatrul din Moscova nunta este un prilej pentru spectatori de a cunoaște tradițiile noastre, iar la Teatrul *Luceafărul* din Chișinău – de a re-cunoaște identitatea etnică și cea personală. Ambele actrițe – Rufina Nifontova și Valentina Izbeștiuc se autocaracterizează prin tăceri semnificative.

La teatrul din Chișinău scenografa lui Ion Puiu și viziunea regizorului au creat posibilitatea construirii spațiu-timpului prin imaginea unui pom al vieții, pe care se înșiră casele de o parte și de

alta a tulpinei – a istoriei lui de veacuri, iar jos, la rădăcina pomului stă mătușa Ruța, spunând încet o rugăciune pentru Pavel.

În prim plan vin spre lume/spectatori femei îmbrăcate în alb, cu aripi fâlfâinde de cucoare pictate pe rochiile lor lungi, amintind de fete de împărat din poveștile populare sau de costumele de sărbătoare (stilizate) îmbrăcate de femei și fete în satul tradițional. Doi bărbați sunând, pe rând, din buciume, amintesc de Bucovina și de Moldova lui Ștefan cel Mare, creând astfel o atmosferă fie de sărbătoare, fie de primejdie (din buciuum se semnală și în caz de primejdie). Iar didascaliile din textul dramaturgic, recitate aici de femei, descriind, întrebând (conform textului didascalic), pregătesc spectatorul pentru acțiunea propriu zisă, îndeplinind astfel și rolul corului antic.

Elementul convențional este bine reliefat în acest spectacol, avem în vedere reveriile lui Pavel (actorul Vladimir Zaičiu), prin care își face un examen de conștiință, întorcându-se în trecutul său: la camaradul de război, mort pe front, la un șef, la prima dragoste, la mama, și la Domnul Dumnezeu. Tăcerile Ruței, de asemenea, au creat atmosfera elegiacă, amintind de soarta ei. Mai bine este realizat artistic acest aspect în spectacolul-film al lui Ion Ungureanu (1974). Ruța – Rufina Nifontova este surprinsă cu privirea într-un punct, parcă ar vedea și ar trăi momente din viață, în special atunci când ascultă *Jalea miresei*, interpretată la vioară de nepotul celui cu care mai nu fugise în lume. Melodia predispune spre amintiri, trăiri, dar și relevă rolul și rostul acestui ritual nupțial în viața omului, imaginea din macrodidascalii fiind realizată ca un spectacol aparte.

În ce privește jocul protagonistei și conceptul regizoral, unii critici de teatru au remarcat totuși necesitatea accentuării aspectului psihologic al dramei, nu a spectacolului nunții. Criticul de teatru Valentina Tăzlaşuanu, referindu-se la spectacolul lui Sandri Ion Șcurea de la Teatrul *Luceafărul*, sublinia că „fondul dramatic al Ruței are expresie, proeminență, culoare”, doar că „mai multă sobrietate și mai puține elemente decorative ar fi făcut din spectacol o veritabilă dramă psihologică” [174, p.153].

Cu toate că la teatrul din Moscova se afirmă mai bine rolul lăutarului (poate chiar prea multă coregrafie, dar semnificațiile cântecului, ale ritualului sunt bine reliefate), lui îi revine și rol auctorial, de a spune didascaliile ample, poetice din textul dramaturgic druțian, în spectacolul de la *Luceafărul* aproape că lipsește din acțiune acest personaj, nu are individualitate bine reliefată.

În spectacolul montat de Ion Ungureanu la Teatrul Dramatic din Tallinn, aspectul psihologic a fost mai bine reliefat/sugerat de actrița Velda Otsus, iar în scena nunții lipsește acțiunea muzical-coregrafică de amploare, cum era în prima versiune a spectacolului de la Teatrul Mic din Moscova.

Aici rămâne dialogul semnificativ dintre Ruța și tânărul viorist, ce scoate în evidență momente psihologice încordate și caracterul personajului [51, p.170], trăirile Ruței și ale nepotului acelui vestit lăutar.

Doar din aceste spectacole, realizate de regizorii Ion Ungureanu și Ion Sandri Șcurea la Moscova, Tallinn, Riga, Chișinău, a se poate constata modul de înțelegere a textului dramaturgic al lui Ion Druță, dar și viziunea artistică, specificul individualității creatoare a regizorului, rolul scenografiei și al coloanei sonore în afirmarea ideilor general umane prin intermediul construirii cronotopului teatral. Specificul teatralității vahtangoviene în arta regizorilor luceferiști Ion Ungureanu, Sandri Ion Șcurea, Ilie Todorov este apreciat de teatrologul Angelina Roșca ca o „conviețuire a teatralității cu emotivitatea.(...) Convergențele realizărilor acestor regizori rezidă în tendința de a pătrunde sensurile trecutului prin prisma prezentului și căutarea continuă a unor noi forme de expresivitate teatrală” [157, p.111].

Sandri Ion Șcurea a pus în scenă mai târziu, la Teatrul *Luceafărul*, în anul 1982, spectacolul *Horia*, după romanul *Clopotnița* a lui Ion Druță, mai întâi textul fiind montat la Teatrul Academic Dramatic Leton din Riga, în anul 1977, cu titlul *În numele pământului și al soarelui*.

### ***Horia***

În anii 1960-1970, teatrul european abordează tema istoriei și a memoriei. „Pentru teatrul Istoriei, timpul nu putea interveni decât raportat la o devenire istorică, adică posedă o realitate, cea a mișcării în relația sa cu domeniul social, pe când teatrul Memoriei „evoca eternitatea originilor, puterea începuturilor”, după cum scria teatrologul George Banu [16, p.86]. Pentru proza și teatrul din Moldova chiar și timpul Istoriei era prea riscant, prea curajos pentru a fi abordat estetic. Or, tema istoriei reclama și abordări ale memoriei originilor, ceea ce nu se putea realiza în spațiul sovietic. Totuși anumite momente privind originea neamului, entitatea națională, istoria mai îndepărtată și mai apropiată sunt transfigurate artistic în proza și dramaturgia lui Ion Druță.

După apariția romanului *Aromă de gutuie* în limba rusă, în anul 1972, apare varianta în română, intitulată *Clopotnița*, iar rescrierea romanului – textul dramaturgic este numit *Horia*, *Clopotnița* sau *În numele pământului și al soarelui*. Titlurile spun totul despre esența, motivul principal accentuat în dramă: ce se întâmplă cu dragostea celor doi – Horia și Janette; ce este istoria și credința pentru contemporanii noștri, iar ultimul titlu relevă tema principală a creației druțiene în general – natura și omul, universul și noi, spiritualitatea în viața omului.



La Teatrul Academic Leton din Riga, drama *Horia* a fost montată în anul 1977 de regizorul Ion Sandri Șcurea, scenografia aparținând lui Ion Puiu, muzica de Vasile Goia. Textul în limba letonă a fost tradus de poetul Leon Briedis.

Scenografia polisemantică, realizată de Ion Puiu, gândirea artistică a relaționării spațiului și timpului scenic întru sugerarea/transmiterea diverselor semnificații, este descrisă astfel de cercetătorul Vitalie Malcoci: „Pentru a realiza imaginea și caracterul fiecărei scene, fără a pierde unitatea atmosferei poetice a spectacolului”, decorul „oferea vizual o structură de țevi montate și adaptate între ele la distanță asemănătoare trunchiurilor de copaci. Instalarea scenică a avut mari posibilități de a schimba configurația și poziția în spațiu, datorită mobilității elementelor constitutive. Aceste schimbări formau diferite acțiuni (o bisericuță, acoperișul unei case, un fragment al interiorului), fapt ce a ajutat regizorul să realizeze o dezvoltare continuă, dinamică a acțiunii pe scenă” [132, p.112-113].

În ce privește rolul cronotopului în realizarea artistică a spectacolului, a fost accentuată atmosfera de poezie și de nostalgie a acțiunii scenice, afirmarea memoriei culturale, realizate atât prin originalitatea scenografiei cât și prin intermediul melodiilor tradiționale. Rolul coloanei sonore în realizarea artistică a spectacolului a fost menționat de mai mulți critici de teatru. Muzica aici are funcție de liant între scene, motivele discursului muzical al lui Vasile Goia fiind calificate drept „uimitoare prin simplitatea și prin expresivitatea lor. Ele organizează textura spectacolului, creează ritmul unor scene, formează un fel de subtext al acțiunii”, în aprecierile criticului de teatru Ausma Legzda [231, p.180]. Muzica se manifestă în spectacol ca fundal al desfășurării acțiunii exterioare și a celei interioare, psihologice.

Criticul de teatru Rita Melnace sublinia faptul că discursul teatral este „pătruns de poezie și în aspect exterior, și în dezvăluirea relațiilor reciproce dintre eroi. Ecoul nostalgic-transparent al melodiilor populare domină întreaga reprezentare, organizează toate acțiunile și devine un sinonim specific al vieții și luptei populare pentru toate fațetele veacurilor” [137, p. 5]. Astfel, spațiu-timpul acțiunii scenice este realizat artistic de melodie, de scenografia lui Ion Puiu care avea ca scop să realizeze „imaginea și caracterul fiecărei scene fără a pierde unitatea atmosferei poetice a spectacolului” [132, 113].

Clopotnița este elementul principal al scenografiei: loc al memoriei, personaj. Pe parcursul dezvoltării acțiunii, clopotnița își schimbă forma în funcție de acțiunea scenică: se înalță, altelei este mai „încovoiată” sau acoperind fundalul scenei în totalitate. Astfel, se poate constata că este bine

realizat de Ion Puiu ideea de personaj a Clopotniței, așa cum în textul narativ autorul o descrie ca pe o ființă: „ Mai apoi [Horia] – n.n) a zărit cum doi oameni smulgeau din grămadă câte-un capăt de scândură, o tăiau cu o anumită măsură. După care tăieturile erau cărate lângă Clopotniță și bătute în cuie. Topoarele sună încet, categoric, și, o, aceste cuie mari, pe care le tot batem în carne vie de aproape două mii de ani...(...)

Țintă lângă țintă, lovitură lângă lovitură și iată că bătrâna Clopotniță se pomenește îmbrăcată în aceste capete murdare de scânduri până la brâu. Au dispărut și ușa, și singura ferestruică”. Scena este semnificativă, făcând trimitere la textul Bibliei, la chinurile lui Iisus Hristos, bătut și batjocorit de mulțimea nerecunoscătoare. Imaginea din discursul narativ devine demascatoare, realizată artistic prin trecerea de la un stil direct, acuzator, cu frază dură la un stil liric, cu o frază rostită în surdina, „gemută”, transmițând astfel sentimentul de culpă al omului - „O, aceste cuie mari, pe care le tot batem în carne vie de aproape două mii de ani.”

Aceste aspecte lirico-filosofice, elegiace ale textului narativ mai puțin au fost accentuate în discursul teatral, cu toate că în cronicile teatrale din Letonia este văzut ca un „spectacol luminos, pătruns de o ușoară tristețe”. Discursul artistic a evidențiat talentul și dăruirea cu care au jucat actorii pe scenă, faptul cum au înțeles și au realizat artistic semnificațiile simbolurilor druziene. Despre arta actoricească a interpreților rolurilor lui Janet și Horia – A. Kairiși și G. Iakovlev, regizorul Sandri Ion Șcurea a menționat că „ambii, asemenea unui vechi duet în balet, simțeau cele mai fine mișcări sufletești ale partenerului”[137, p. 5].

Totodată, spectacolul se caracterizează prin îmbinarea elementului poetic cu cel publicistic și cel cotidian. Critica de teatru a subliniat jocul psihologic veridic al scenelor cotidiene (ședința consiliului pedagogic, scena de rămas bun a lui Horia cu elevii săi ș.a.). Între nivelul poetic și cel cotidian al spectacolului este prezentat protagonistul – profesorul de istorie Horia, personaj despre care criticul A. Regzda susține că semnifică și un început publicistic al demersului teatral, prin patosul cu care susține ideile filosofice, morale..

Rezolvarea poetică, stilistica a spectacolului consună cu esența textului lui Ion Druță, creând o imagine generalizată a relației memorie – contemporaneitate, personalitatea în procesul istoric, evidențiind astfel și necesitatea memoriei culturale.

Spectacolul *Horia (În numele pământului și al soarelui)* a fost realizat de Teatrul Lenkom din Moscova în anul 1977, iar în 1981, împreună cu Asociația de Creație „Ecran”, în regia lui Marc Zaharov, pe muzica lui Ghenadi Gladkov, a apărut spectacolul-film. Acest discurs teatral se

deosebește prin faptul că scenariul coincide cu romanul *Aromă de gutuie*, rescris de autor în forma textului dramaturgic. Aici urmărim mai multe aspecte ale discursului narativ, realizate foarte bine de actorii Alexandr Zbruev, Elena Șanina, Tatiana Peltter.

Imaginile de intro, în alb-negru, abia vizibilă o răstignire ce stă să cadă, sunetul clopotului, împușcături, copaci fără frunze, doar cu crengile aproape uscate, masa cu bucate, care amintește de masa pomenirii creează o predispoziție de frică, de primejdie. Iar toate frânturile de imagini, neclare, alteori contrastante: negru-alb, negru-cenușiu– atmosfera timpului! Pe acest fundal, apare profesorul Haret Vasilevici dirijand corul. În textul dramaturgic răsună cântecul *A ruginit frunza din vii*, aici pare că e o traducere a cântecului. Imaginile copiilor, albul fin al rochiilor, contrasteaza cu natura, atmosfera, fapt susținut de intineric și de cuvântul *Stop!* [Anexa 2.5].

În spectacolul *Horia* de la Teatrul *Luceafărul* (1987) în regia lui Sandri Ion Șcurea și Ion Puiu scenograf, muzica Tudor Chiriac, intro-ul are semnificații ample: întoarcerea la credință prin imaginea aidoma unei catapetesme din biserică sau a culturii bizantine, ce creează fundalul spațiului, muzica ce amintește și de religie, și de folclor, și de dureri trăite de un întreg popor prin intonațiile melodice ale unui bocet, prin vocea acută, dureroasă, plină de dramatism a Ninei Țurcanu, interpretând muzica lui Tudor Chiriac.

Imaginea aduce în scenă, dar și în memorie, în imaginarul receptorului, un timp arhaic prin prezența unei peșteri ce întrerupe peretele cu icoanele sfinților, ale Maicii Domnului, printr-o gaură neagră, aidoma gurii unei peșteri, iar chipurile sfinților, pe fundalul bocetului, întrunesc semnificativ timpul biblic, epoca bizantină, motivele mioritice (al transhumanței, al maicii bătrâne), aducând astfel în memorie perioada păstorească, folclorul unui popor. Și de-a lungul acestui perete-*oratoriu* (compoziție muzicală amplă pentru cor, soliști și orchestră, destinată a fi cântată în concert și care ilustrează o acțiune dramatică), *catapeteasmă*, caută ceva sau pe cineva un contemporan de-al nostru, îmbrăcat în pulover, cu părul lung – învățătorul de istorie, bucovineanul Horia Holban.

Aceasta este imaginea de început al spectacolului, care ocupă mai mult timp din intrarea în acțiune și care pregătește receptorul pentru o întâlnire, dar poate un conflict dintre timpuri, dintre culturi sau valori. Or, acțiunea propriu-zisă începe cu continuarea acestui oratoriu de către un cor de copii, condus de profesorul de franceză Haret Vasilevici, moment în care spațiul scenic creează o punte între timpuri, generații, valori. Corul este întrerupt de noul director care interzice un asemenea cântec de jale, pentru că nu e chiar așa, zice el, și nu va permite. Astfel, sesizăm tipul de conflict moral, axiologic, iar simbolul fundalului-catapeteasmă rămâne pe tot parcursul acțiunii scenice, sub

cupola căruia se descoperă că un sat este un neam, că are o istorie, cu sfinți (Daniil Sihastrul), cu clopotniță, cu Ștefan cel Mare.

Un alt moment semnificativ se manifestă în scena întâlnirii în clopotnița de pe vârful dealului de la Căpriană a femeii de serviciu la școală cu Balta, directorul școlii. Dialogul dintre aceștia relevă două lumi, două concepții, două valori, dar care se întâlnesc, totuși, într-un singur punct – amintirea celor trecuți din viață, a celor dragi și, poate, pentru unul dintre ei, pe o clipă, trezirea conștiinței, moment sugerat de gesturile ambelor personaje. Dialogul dintre ei, dar mai ales imaginea-cheie este aceasta: ambii stau lângă un sfeșnic, cu lumânările aprinse pentru clopotari, pentru Daniil Sihastrul, pentru Ștefan cel Mare, pentru strămoșii noștri, ai lor.

Textul dramaturgic drușian a constituit puncte de referință pentru generații de regizori, scenografi, actori și doar în baza unor spectacole montate în perioada 1970-1980 se poate constata specificul didascalilor care devin parte, scene, elemente ale acțiunii scenice propriu-zise, alături răsună vocea auctorială (descrierea melodiilor din *Păsările tinereții noastre*, sau prin vocea unui actor, cum e la Teatrul Mic), demonstrând posibilitățile largi ale realizării scenice.

Scenografia lui Ion Puiu, ca și cea pictoriței estoniene Mari-Liiz Kiula au demonstrat o viziune contemporană, modernă a viziunii artistice a celor doi scenografi, amintind de opiniile teatrologului H.Thies Lehman privind interferența artelor în actul teatral. Vorbind de pictură, cercetătorul menționează că „afectele sau stările sufletești nu se manifestă ca imagini sau tonuri, relația alcătuirilor estetice față de ele este una mai complexă: un fel de „aluzie”(…) În vreme ce, în artele plastice, această schimbare de perspectivă poate fi considerată demult o chestiune rezolvată, în relația cu „acțiunea” scenică și cu prezența actorilor umani, accesul la realitatea și legitimitatea abstractului este evident mai dificil.(…) În să teatrul anilor 80, cel târziu, a fost acela care a forțat înțelegerea și acceptarea faptului că, așa cum scria Michael Kirby, o „acțiune abstractă” („abstract action”), un „teatru formalist”, în care procesul real al “performance”-ului ia locul „jocului mimetic” („mimetic acting”), ca și teatrul care lucrează cu texte lirice, în care nu este reprezentată nici un fel de acțiune, sau foarte puțină, nu mai desemnează nicidecum o „extremă” ,ci o dimensiune esențială a noii realități teatrale. Această mutație a frontierelor dintre medii dislocă drama bazată pe acțiune și o împinge afară din centrul estetic al teatrului (...)”[130, p. 39].

În discursul teatral de la *Luceafărul*, regizorul Sandri Ion Șcurea demonstrează o viziune modernă prin regia „sobră, fără artificii scenice de prisos”, prin jocul actorilor „ușor stilizat, oarecum „înălțat”, esențializat, concretețea realului îmbinându-se (...) cu generalizarea și amplificarea esenței

și semnificațiilor personajelor și evenimentelor”, constata teatrologul Leonid Cemortan după premiera spectacolului [ 51, p. 188-189]. În capitolul trei al prezentei lucrări l-am asociat pe Horia cu mesagerul din tragedia antică, în timp ce cercetătorul L. Cemortan îl vede prin simbolismul profetului, în contextul organizării spațiului scenic și a dezvoltării acțiunii: învățătorul de istorie de la Căpriană, bucovineanul Horia „se ridică la calitatea de Învățător, de profet, ce-și vede menirea în stăruirea răului și a întinericului. Aceasta o denotă mai ales scenele metaforice, deosebit de sugestive cu Horia printre elevii săi, scene ce ne amintesc de tablouri clasice pe teme biblice” [51, p.189]. Este o perspectivă demnă de a fi luată în seamă în interpretarea acestui personaj drucean, în comparație cu alte personaje din dramaturgia autorului.

În ce privește realizarea artistică a spectacolului, în primul rând jocul lui V. Zubcu-Codreanu, cât și cel al lui I. Munteanu în rolul lui Horia, teatrologul L. Cemortan accentua necesitatea unei realizări artistice mai autentice, mai convingătoare a „alternărilor diferitelor stări sufletești, varierea tensiunilor de ardere internă, nuanțarea subtilă a sentimentelor fluide”[51, p. 191], arătând astfel spre o perfecționare a teatralității actorului.

De fapt, teatrologii, criticii de teatru, analizând atât realizarea spectacolului în regia lui Ion Sandri Șcurea cât și modalitățile de manifestare a teatralității actorului, au scos în evidență o particularitate a viziunii regizorale – „stilizarea personajelor și schematizarea conflictelor reduse la esențe” [51, p.191], sau alte viziuni asupra teatralității spectacolului: „tonul domol” al acțiunii scenice, „ritmul meditativ, „imaginile, deseori, bucolice” în perioada anilor 60 [157, p. 40]. Generalizând specificul teatralității la regizorii și spectacolele lor din generația anilor 60, dramaturgul și teatrologul Angelina Roșca menționa că în creația regizorilor de la Teatrul *Luceafărul* Ion Ungureanu, Sandri Ion Șcurea, Ilie Todorov, teatralitatea „conviețuia cu emotivitatea, Actorii antrenați în acțiune deseori dezgoleau tehnica interpretativă, amplificând realitatea histrionică”[157, p.111], căutarea noilor forme de expresivitate teatrală, ritmicitatea discursului teatral.

Spectacolele realizate în anii 1960-1980 de regizorii Ion Ungureanu și Ion Sandri Șcurea la Moscova, Tallinn, Riga, Chișinău, în baza creației lui Ion Druță relevă unele particularități de stil al acestora, modul de înțelegere a textului dramaturgic drucean, viziunea artistică, specificul individualității creatoare a regizorului, rolul scenografiei și al coloanei sonore în afirmarea ideilor general umane prin intermediul construirii cronotopului teatral.

Totodată, aceste montări denotă faptul exprimat de mai mulți regizori, scenografi, teatrologi că stilul, limbajul dramaturgic al lui Ion Druță se schimbă de la un text la altul, el nu poate fi montat

în același fel. Regizorul Ion Ungureanu, de exemplu, susținea că dramaturgia lui Druță este „una calitativă și nu totdeauana știm cum să ne apropiem de ea”. Iar impedimentul cel mai mare pe care îl întâlnește un regizor în montarea textelor druțiene este caracterul poetic. Referindu-se la drama *Horia*, regizorul subliniază că această lucrare druțiană e poate unica la care I.Druță a revenit „indirect prin nuvela *Toiagul Pastoriei*” care „ne invită să medităm, să schibzuim împreună cu el la destinul și misiunea Păstorului, iar Horia (...) e din cohorta păstorilor – de îndrumători ai omului, de slujitori ai binelui” [51, p. 432].

Un text mai puțin montat a fost tragicomedia *Cervus divinus*, care relevă noi modalități artistice de transfigurarea a realității, și noi probleme tratate. Regizorul Veniamin Apostol recunoștea că oamenii de teatru din Moldova nu aveau experiența montării dramaturgiei lui Ion Druță. „Ne tot zbatem să-i surprindem fiorul poetic, felul eroilor de a vorbi cotidian și poetic, dar tot atunci cădem într-un realism plat, inexpresiv, într-un filon poetic siropos. Înțelegem că acesta nu-i DRUȚĂ” [2, p. 205]. Ceea ce evidențiază V. Apostol în textul druțian este rolul cuvântului dramaturgic și al tăcerilor, însă în căutarea formulei scenice regizorale a discursului, „la fiecare pas te pasc enigmele, obstacolele indescifrabile cu obișnuitele noastre chei de montare scenică. Fiecare frază, pagină de text apare tot mai neînțeleasă, mai „nevorbită”, mai nefirească chiar” [2, p. 204].

Ca orice individualitate creatoare, regizorul se întoarce imaginar la spectacolul *Cervus divinus* (*Mârțoaga cu clopoței/Rugăciunea de seară*), dar văzând și înțelegând altfel scenele, gesturile personajelor, cu alte semnificații, imaginându-și alte tablouri, alt final, în consonanță cu esența textului druțian: „Văd asemenea tablouri, când reiau în mână textul piesei *Cervus divinus*. Dar nu am realizat așa ceva în spectacol. Mă captivase logica rațiunii, și nu durerea sufletului meu, pe care mi le trezea textul și remarcă piesei *Cervus divinus*”, căci dramaturgia lui Druță, constata V. Apostol, „nu se dă analizei după logica noastră de gândire și analiză”, ci „e dictată de logica suferinței sufletului și dacă nu ai această suferință, nu te poate salva nicio rațiune, cât de tare în logică ar fi ea!” [2, p. 205; 204].

Considerăm că anume asemenea și alte neînțelegeri ale textului druțian au condus la realizări mai puțin reușite ale spectacolelor la Teatrul Academic de Satiră din Moscova, regizor Valentin Plucek (în distribuție, actori cunoscuți de film și teatru: A. Papanov, M. Derjavin, A. Șirvindt, S. Mișulin ș.a.). Totuși, îmbinarea comicului cu dramatismul situației de atunci în societate, în special la periferia statului totalitar, în care tot mai mult se interzicea libertatea de expresie, iar teatralizarea

devenise o caracteristică a vieții sociale, politice, elementul comic al textului și spectacolului *Mârtoaga cu clopoței* trece treptat în drama unui popor.

În acest context, teatrologul George Banu, amintind de istoria teatrului antic, exprimă o trăsătură esențială a relației comic – tragic din acest teatru „invitându-ne să nu uităm niciodată că nici o afirmație nu are o valoare absolută, că în orice clipă ea se poate converti în contrariul ei” [14, p.63]. Și aici autorul se referă la supraveghere a scenei de către spectator, a omului de către om, a cetățeanului de către stat. Aspecte care, în accepția noastră, se manifestă în această tragicomedie a lui Ion Druță din anii 1980, în care receptorul urmărește cum se manifestă „răsturnări comice ale supravegherii, cu efecte contrare celor ce se produc de obicei”, spectatorul în adevăr convingându-se că nu întotdeauna ceea ce debutează sub semnul veseliei și al glumei, se și sfârșește la fel”[14, p.64].

În anul 1991 acest text dramaturgic a fost pus în scenă la Teatrul *Luceafărul* din Chișinău, cu ocazia împlinirii a 30 de ani de la înființare, premiera având loc la 27 ianuarie. Regia îi aparține lui Ioan Ieremia de la Teatrul Național din Timișoara. Scenografia: Viorel Penișoară Stegaru, ilustrația muzicală și mișcarea scenică: Ion Ardeal Ieremia. În distribuție au fost actori care fac parte din primii luceferiști: Paulina Zavtoni (secretara), Maria Doni (Odochia), Valeriu Țurcanu (Șeful), Andrei Soțchi (adjunctul), Vladimir Zaiciuc (Negriș), Spiru Haret (Milițian), unii colegi de la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău și tineri artiști - Victor Ciutac (Ghiță), Efim Lazarev (Talpă), Gheorghe Pârlea (Ceafă), Vasile Contsantin (directorul școlii, Țurcanu), Pavel Iațcovich (Tov. Vasile), Speranța Cocârlă (Cefuleasa), Andrei Moșoi (Rotaru). Iar în anul 2004 spectacolul *Cervus divinus* este montat de Ioan Ieremia, scenografia aparținând Getei Medinski, la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara, spectacolul fiind prezentat la deschiderea Festivalului Dramaturgiei Românești, ediția a XI-a , 3-10 octombrie. A fost o surpriză să aflăm că textul druțian s-a montat și în anul 2004, de același regizor, la Timișoara.

### ***Plecarea lui Tolstoi***

O rescriere a povestirii *Anul morții, anul nemuririi* (1974), despre ultimele zile din viața scriitorului Lev Tolstoi, este drama *Plecarea lui Tolstoi (Întoarcerea țărânei în pământ)*, numită de autor *baladă dramatică*, montată la Teatrul Mic din Moscova în anul 1978. Ion Druță s-a inspirat din memoriile și scrisorile lui Lev Tolstoi, din amintirile celor apropiați. Autorului i-a reușit să structureze un text dramaturgic, ținând seama de convențiile dramatice și de adevărul istoric. Procedul compozițional al paralelismului, parabola, motivul lupului, al singirătății, motivul muzical, motivul

vieții și al morții în structurarea acțiunii dramatice, de rând cu viziunea scenografică a lui Eduard Kocerghin, i-au permis regizorului Boris Ravenskih (discipolul lui V. Meyerhold) și actorului Igor Ilinski să realizeze spectacolul ultimelor zile ale lui Lev Tolstoi. [Anexa 2.6].

Marele scriitor este prezentat în trei ipostaze: *Tolstoi Lev Nicolaevici*, *Tolstoi cugetând în sine* și *Tolstoi-făuritorul*. În spectacol se îmbină astfel timpuri diferite, în funcție de aceste tipologii propuse de dramaturg – de la antichitate la actualitate, dar și diferite aspecte ale vieții (reflecții despre moartea lui Seneca sau despre specificul muzicii lui F.Chopin (în spectacol răsună și muzica lui A. Borodin), ori despre filosofia lui Gandi se împletesc în structura discursului artistic cu durerile, cu empatia protagonistului despre probleme din viața cotidiană.

Textul dramaturgic conținea în final două fraze – citat din însemnările scriitorului L.N. Tolstoi: „Rusia are nevoie de religie. Eu am cântat acest cântec și continui să-l cânt cât mi-a rămas să trăiesc, pentru că fără religie în Rusia va veni pe sute de ani împărăția banilor, a vodcăi și a desfrâului”. Aceste ultime fraze au fost interzise mai întâi în textul lui Ion Driță și ulterior în spectacol. Esențial este că aceasta și alte replici ale lui Tolstoi sunt prezentate ca citate din memoriile ori scrisorile sale. Dramaturgul are mai multe povești/amintiri din viața sa de creație despre cum a scris, cum nu i s-a permis și ce a rămas în textul scris și în spectacol [278, p. 135-290 ].

Un rol important îl are spațiul acțiunii scenice, conceput de scenograful Eduard Kocerghin ca loc de refugiu al scriitorului, dar și ca spațiu care îl îngreșește de oameni, de libertate: pe scenă – un semicerc din copaci, sugerând o cupola de biserică și tot semicerc din pereți din bârne, de parcă ar fi închis, apoi vânat, aidoma lupului din parabola lui Tolstoi-făuritorul, ce simbolizează viața și ultima săritură de pe stâncă în moarte.

În centrul scenei se află masa de scris a lui Tolstoi, el scrie aici ultimele sale gânduri, reflecții, iar fiecare dintre cei care se apropie de masă (fiul, fiica, soția, medicul) demonstrează un anumit respect. Plecărilor lui Tolstoi - ieșirile din scenă sunt acompaniate de muzică (Chopin, Borodin) și de lumini, simbolizând și singurătatea, neînțelegerea lui de către cei de acasă, dar și măreția personalității sale.

În scena jocului în șah cu medicul invitat de soția lui Lev Tolstoi se manifestă o profunzime psihologică, fiecare gest, cuvânt, replică, privire contribuie la crearea unei scene semnificative. Iar, pe de altă parte, audierea muzicii și, paralel, întrebările soției Sofia Andreevna (actrița T. Eremeeva) despre testament relevă și mai mult înstrăinarea, neînțelegerea scriitorului de către oamenii dragi și dorința lui de libertate interioară:



„Gândurile și cuvintele în care îmi îmbrac aceste gânduri sunt lumina libertății mele și atunci când mă voi vedea în pericol de a-mi perde libertatea, mă voi ridica și îmi voi apăra-o în fața oricărui ar fi... Libertatea...”. Astfel, motivul singurătății se îmbină cu cel al libertății interioare, fapt ce deosebește personajul de celelalte din creația druțiană, dar îl apropie prin altă caracteristică – *tăcerea*

Ion Druță accentuează căutările creatoare și totodată drama creatorului Tolstoi, evidențiind contradicția dintre „două puteri diametral opuse, două state rivale” – geniul lui Tolstoi și „nesfârșita împărăție a lui Nicolai” [țarul]. Pe de altă parte, insistența familiei de a-l face să scrie testamentul duce la faptul că el îi lipsește de dreptul de a primi bani pentru lucrările pe care le-a scris. Scriitorul simte libertatea spirituală, reflectează asupra filosofiei lui Socrate, a ideilor lui Gandi, dar viața cotidiană în Iasnaia Poleana, atitudinea Sofiei Andreevna față de el se manifestă în scene încordate psihologic.

Actorul Igor Ilinski joacă acest rol și exprimă asemenea stări, gânduri ale personajului încât creează impresia că înțelege foarte bine misterul, lumea interioară a geniului literaturii universale. De fapt I. Ilinski afirma că, jucându-l pe Tolstoi, se schimbă esența umană a actorului, atitudinea lui față de multe lucruri. Cel mai greu însă este să poți exprima înțelepciunea lui Tolstoi [51, p 276].

Acțiunea scenică, de rând cu scenografia, cu jocul actorilor demonstrează o lărgire a spațiului artistic până la întreaga Rusie, manifestându-se astfel rolul personalității lui Lev Tolstoi și a ideilor sale filosofice, religioase asupra oamenilor. În spectacol aceasta este realizat artistic prin citirea scrisorilor primite de Tolstoi, prin sunetele telefonului, prin telegramele ce vin din toate colțurile țării.

Actorul I. Ilinski înțelegea poate că joacă ultimul său rol în teatru, dar nu știa că joacă un rol mare, observa teatrul I. Dmitriev, „acest ultim rol a fost și cel mai liniștit, cel mai tăcut rol al său. Și în sală era o liniște absolută. Un om foarte cunoscut, cu părul cărunt, cu barbă albă, cu cămașă neagră legată la brâu, în cizme” pravește la ei, contopindu-se cu personajul său.

Tot în anul 1974, Ion Druță scrie drama *Sfânta Sfintelor/Frumos și sfânt*, care va fi jucată pe scenele teatrelor din Moscova, în regia lui Ion Ungureanu, la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Iași, la Paris, în teatrul Yvry, în Polonia și în alte teatre din lume. Textul dramaturgic se deosebește de cele anterioare ale autorului prin multă narațiune și mai puțină acțiune, tocmai acest aspect structural a constituit o problemă pentru regizorii care deja au montat texte druțiene, unde lirismul, simbolul, metafora „propuneau” un anume spațiu-timp al spectacolului. Aici însă depinde de regizor, de scenograf, dar și de actori cum realizează îmbinarea lirismului cu proza vieții, cu narațiunile lungi, povestite de „mesagerul”, protagonistul Călin Ababi. [ Anexa 2.4].

Regizorul Ion Ungureanu a găsit „chei” spre realizarea narativității textului dramaturgic, care i-au ajutat să creeze scene la hotarul dintre trecut și prezent, dintre realitate și vis, amintiri. Semnificațiile cronotopului în spectacol au fost amplificate prin modalitățile scenografice de a evidenția simbolul salciei ca memorie afectivă, ca loc al memoriei – pe malul râului, unde se întâlneau cei trei prieteni: Călin, Maria, Mihai. Regizorul a evidențiat două lumi – cea a puterii, a statului și cea a omului simplu, sincer cu sine și cu ceilalți. Călin vine de fiecare dată pentru a-i dezvălui o nouă întâmplare, o altă neînțelegere a ceea ce se întâmplă în realitate cu noi, cu relațiile dintre oameni și cu natura.

În ce privește narativitatea textului dramaturgic, la observațiile făcute interpretului rolului lui Mihai Gruia – Leonid Ledogorov, acesta recunoaște că nu are spațiu de acțiune și nici multe cuvinte de spus din ceea ce propune textul dramaturgic. De aceea regizorul I. Ungureanu a adus în acțiune un personaj extrascenic, despre care povestea Călin că se vrea a fi mirele Mariei. În spectacol acesta participă în trei episoade, iar scena în care are loc bătaia dintre el și Călin este realizată în spectacol în cabinetul lui Mihai Gruia. Este interesant că regizorul a propus realizarea acestui episod în stilul teatrului de bălci, iar, pe de altă parte, la nivelul teatralității, ea îmbină două elemente: din prototeatru – mesagerul Călin care povestește cum a fost întâmplarea și din pre-teatru – teatrul de bălci.

Referindu-ne la rolul scenografiei, este de menționat talentul și viziunea artistică originală a lui Eduard Kocerghin, care a realizat scenografia și la spectacolul *Plecarea lui Tolstoi*. Acțiunea în diiscursul teatral *Sfânta Sfintelor* se desfășoară pe fundalul simbolului-motiv – salcia de pe malul râului, amintire a copilăriei celor trei prieteni – și trăire a sentimentului primei iubiri. Astfel încât pornirile și istorisirile lui Călin Ababii despre nedreptățile ce le fac oamenii în relațiile cu natura, reacția de nemulțumire a lui Mihai, dialogul în care unul este mesagerul ce narează cu lux de amănunte cele întâmplate și, totodată, exprimă reacția sa, iar celălalt doar ascultă, sunt proiectate pe fundalul salciei din copilărie.

Tot pe fundalul salciei apare în scenă Maria, ca „un simbol, vizualizată la început de Mihai și doar mai târziu, cum este la Druță, vine ca un personaj real – trăind războiul și foametea, ea, desigur dieferă de cea pe care am văzut-o puțin mai înainte”, explica regizorul I. Ungureanu posibilitățile de teatralizare a acestui text druțian [178, p.160]. În așa fel se păstrează și prezența Mariei, este implicat și elementul liric în scenografia spectacolului și, respectiv, în crearea atmosferei.

Convenționalismul salciei are un rol important în spectacol: ea apare în locuri diferite pe parcursul acțiunii scenice, se aprind lumânările, de parcă ar fi memoria celor trecute, nu în zadar

dramaturgul a menționat acest personaj în didascalii: „*Salcia* de pe malul Răutului sub care se mai aud glasurile celor trei prieteni de altădată”.

Astfel, crearea spațiu-timpului în textul dramaturgic, dar mai ales în spectacol, pe baza acestui simbol demonstrează schimbări de viziune a autorului asupra cronotopului: la început este prezentul acțiunii, dar care ne duce spre trecut prin amintirea salciei care nu mai este pe acest loc. În asemenea mod, memoria afectivă și memoria locului constituie un intro spiritual, psihologic. Amintind că la început Ion Druță a numit drama *Miorița*, regizorul I. Ungureanu evidențiază arta scenografică a lui E. Kocerghin care „a intuit *Miorița*, ascunsă în piesă”, deși nu cunoștea balada, dar a propus un pom al pomenirii. Este și pomenirea celor căzuți în război, și a dragostei, și, în final, a lui Călin. De fapt, cum observă I. Ungureanu, talentul scenografului E. Kocerghin se manifestă, în primul rând, prin faptul că „el știe a privi lumea cu ochii personajului” [178, p. 162].

Spectacolele menționate în acest capitol demonstrează specificul viziunii artistice a lui Ion Druță și faptul că în teatru, după cum observa Andrei Șerban, regizorul este creator al timpului, el decide „ritmul general al fiecărei scene și în detaliu ritmul fiecărei fraze”, descoperă împreună cu actorul „muzica din spatele fiecărei consoane sau vocale” [171, p. 197]. Regizorii care s-au pătruns de taina cuvântului și au sesizat, au descifrat simbolurile druțiene, împreună cu scenografii, au demonstrat că teatrul este loc al memoriei. Totodată, realizarea scenică scoate în evidență că teatralitatea, la modul general, „nu poate *fi pur și simplu*, ea trebuie să fie *pentru* cineva. Cu alte cuvinte, ea trebuie să existe pentru Celălalt” [197]. Celălți, receptorii textului dramaturgic, ai prozei ori ai spectacolului, apreciază la diverse nivele semnificațiile și mesajul demersului artistic (cititorii, spectatorii criticii de teatru), însă esențial rămâne a fi cel care privește, care apreciază scena, mizanscena, reprezentația.

### **6.3. Concluzii la capitolul 6**

1. Textul dramaturgic druțian a constituit puncte de referință pentru generații de regizori, scenografi, actori și doar în baza unor spectacole montate în perioada 1970-1980 se poate constata specificul didascaliiilor care devin parte, scene, elemente ale acțiunii scenice propriu-zise, alături răsună vocea auctorială în discursul teatral. Aceste și alte aspecte demonstrează că stilul, limbajul dramaturgic al lui Ion Druță se schimbă în funcție de anumite contexte sociale, estetice, reprezentând timpul scrierii, problemele timpului, dar, totodată, accentuând arta dramaturgică a autorului.

2. Atmosfera din textele sale dramaturgice este creată prin diverse mijloace artistice, în strânsă relație dintre literaritate și teatralitate, liric și dramatic, mitic, sacru și profan. Punerea în scenă a textelor demonstrează rolul atmosferei sugerat, intuit de receptor în postura sa lectactor, într-o definiție a teatrologului P. Pavis.

3. Constatăm că spațiul-timpul în discursul teatral scoate în evidență relația dramaturg – regizor, dar și responsabilitatea față de cuvântul din textul drușian. Modul de lucru asupra spectacolului cu autorul-dramaturg, cu scenograful și cu actorii al regizorilor Ion Ungureanu, Sandri Ion Șcurea, Boris Lvov-Anohin, Boris Ravenskih, demonstrează nu doar semnificațiile multiple ale textelor drușiene, ci și posibilitățile afirmării individualității createoare în teatru.

4. Viziunea scenografică asupra creației drușiene demonstrează etape ale evoluției scenografiei, ale artelor plastice și ale științelor, noile tendințe estetice fiind sesizate în spectacolele din anii 1970-1980 la generații de creație diferite: Valentina Rusu Ciobanu, Eduard Kocerghin, Ion Puiu, Luiu Kiula ș.a. Completarea viziunii artistice asupra textului drușian prin colaborarea regizor – scenograf – compozitor – actor în crearea spațiu-timpului în acțiunea scenică demonstrează contribuția artei spectacolului la evoluția teatralității teatrului.

La *Anexe* prezentăm o listă a spectacolelor în baza textelor dramaturgice ale lui Ion Drușă, montate pe scenele diferitor teatre, fapt ce ar demonstra diverse viziuni artistice ale creatorilor de spectacol în diferite perioade ale evoluției artei teatrale. Lista este una incompletă, după cum se poate înțelege din *Nota* de la Anexa 1, prin urmare, tema propusă în acest capitol merită a fi investigată ulterior.

## CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Investigarea obiectivelor expuse întru realizarea proiectului științific ne-au permis să propunem o viziune de sinteză asupra rolului teatralității în specificitatea imaginarului artistic al individualității creatoare și a relației teatrul vieții și teatrul ca artă, în baza dramaturgiei, prozei și a discursului teatral ale lui Ion Druță. Studiile teoretice și analizele, interpretările textelor artistice și ale spectacolelor au generat anumite **concluzii** cu caracter general:

1. Teatralitatea ca paradigmă culturală și socială, caracterizată prin mimesis, joc, instinct, comunicare cu celălalt, se manifestă atât în natură, în rituri și ritualuri cât și în forme artistice, în viața cotidiană și în cea socială a omului. În rezultatul analizei studiilor teoretice, **au fost determinate conceptele teoretice de bază ale investigării teatralității**, urmând perspectiva diacronică în constituirea noțiunii: originile fenomenului teatralității; relația dintre rit, ritual și spectacolul teatral ca expresie artistică; teatralitatea textului dramaturgic; teatralitatea spectacolului; forme ale teatralității în textul literar narativ; precum și teatralitatea în viață, dramaturgia socială, teatralizarea vieții sociale. Abordarea textelor dramaturgice și a celor narrative ale lui Ion Druță au fost realizate din perspectiva *teatrul ca artă, ca expresie a lumii* – în dramaturgie și în spectacole și *teatrul ca fel de a fi în lume* sau *teatralitatea naturală, spontană*, ca în viață – în cazul personajelor din proză (Capitolul I - 1.1.; 1.2.; 1.2.1.; 1.4; Capitolul 4).

Metodologia cercetării problemei a impus mai multe perspective de tratare a temei, teatralitatea fiind abordată la etapa actuală ca expresie artistică, estetică a sincretismului cultural, dar și ca mod de existență umană și de comunicare în societate. Au fost identificate concepte, noțiuni teoretice din științele teatrale, filologice, sociale, culturale, psihanalitice, în funcție de aspectul abordat: relația text dramaturgic – discurs teatral, literaritate – teatralitate, psihologism, poetică teoretică, poetică istorică, cronotop teatral, atmosferă, intertextualitate, intermedialitate, interpretare mitic-arhetipală (Capitolul 2).

Prin abordări comparative ale ideilor expuse de teatrologi, regizori, culturologi, am demonstrat conceptele de teatralitate în viață, dramaturgie socială, după E. Goffman sau topoi *lumea ca teatru* și *lumea ca spectacol*, manifestate în modul de crearea a imaginilor cu valențe de scenicitate, spectaculozitate, ca și cele ce exprimă teatralitatea personajului, relevând specificul viziunii teatrale a autorilor (Capitolul 4 - 4.1; 4.6).

2..Analiza retrospectivă a contextelor socioculturale în dezvoltarea artelor a creat posibilitatea de a prezenta starea de fapt a dramaturgiei din Moldova în anii 1950-1960, când a debutat Ion Druță, dar și rolul acestei perioade, numite a „dezghețului”, în descătușarea și afirmarea viziunilor artistice originale ale oamenilor de creație. Din aceste considerente, a fost prezentată creația druțiană în contextul dezvoltării celorlalte arte în Moldova: grafică, pictură, film artistic, film documentar. (Capitolul 2 – 2.3). Am demonstrat că dramaturgia și proza druțiană, interzise pentru a fi publicate sau montate în republică, în realitate au contribuit la evoluția formelor artistice, inclusiv a teatralității textelor prin realizarea tranziției de la tradițional la modern, de la obiectiv spre subiectiv, prin interferența, interacțiunea artelor în structura discursului. Aceste caracteristici reliefează totodată timpul/contextul scrierii anumitor texte, situația, nivelul la care se aflau cercetările din acest domeniu, dar și relația artist – putere (Capitolul 5).

3. Specificul teatralității în imaginarul artistic druțian la nivel de memorie culturală și *memoria formelor artistice* a fost demonstrat prin *identificarea și analiza semnificațiilor* elementelor **protoscenice și pre-teatrale** în textele dramaturgice și în cele narative ale autorului. Am demonstrat că discursul său artistic reprezintă o continuitate a tehnicilor de structurare a dramei prin elemente protoscenice, din perioada arhaică, un rol important revenindu-i *corului și măștii*, care, în textul druțian, evidențiază identitatea colectivă, cea personală, dedublarea personajului, arhetipuri culturale. Celelalte forme protoscenice analizate – *ritualul, mesagerul, rugăciunea*, relevă poetica teatralității în creația autorului și memoria timpurilor: de la Roma antică la perioada modernă, demonstrând esența filosofică și social-morală a textelor prin intermedialitatea structurării imaginii artistice (Capitolele 3; 5 – 5.2; 5.3)

4. A fost demonstrat că **teatralitatea** se manifestă în **textul narativ druțian** prin rolul dialogului și al monologului în structura demersului și în caracterizarea personajelor, precum și prin arta corelării literarității cu teatralitatea. Am argumentat rolul psihologismului direct și al celui indirect în crearea atmosferei, în realizarea teatralității acțiunii, a scenicității și a spectaculozității în proză, prin diverse procedee artistice, care demonstrează atât viziunea teatrală cât și cea cinematografică a autorului. (Capitolele 4, 5 ). S-a constatat că aspectele interrelaționale psihologism – teatralitate – artă literară într-un discurs narativ implică diversificarea tipurilor de lectură, precum și necesitatea cunoașterii disciplinelor respective, întru relevarea sincretismului ori a relațiilor dintre ele în crearea de către autor a imaginilor cu diverse semnificații estetice și filosofice. La abordarea acestui subiect am demonstrat arta lui I. Druță de a crea scene, mizanscene, de a sugera stări, emoții ale personajului, de a crea

atmosfera, timpul și spațiul interior al maturului, al copilului ori al omului de creație (Capitolul 4 – 4.3., 4.4).

Punerea în scenă a textelor dramaturgice sau a celor epice demonstrează modul de *relaționare dintre viziunea artistică a regizorului și cea a autorului*, regizorul devenind, în principiu, comentatorul textului și al didascaliilor sau al discursului narativ drușian. Prin analiza spectacolului *Frunze de dor* (Teatrul Național „M. Eminescu”, regizor A. Cozub) a fost demonstrat specificul viziunii regizorale și arta transpunerii textului narativ drușian în spectacol teatral, un rol important îi revine corului, creării atmosferei, tehnicii montajului, teatralității actorului. (Capitolul 4 – 4.5).

5. A fost demonstrat că specificitatea și originalitatea **didascaliilor ca forme ale teatralității** în textul dramaturgic drușian se relevă prin faptul că acestea se prezintă, de cele mai multe ori, ca text independent, cu diverse funcționalități în demersul artistic și care introduce lirismul, vizualitatea, reflexivitatea în text. Teatralitatea ca spectaculozitate, ca scenografie este realizată artistic prin tipul de **intermedialitate** convențională (sau multimedială), ce presupune folosirea limbajului, codurilor și procedeelelor altor arte sau din alte domenii în textul de bază. Analizele didascaliilor din textele dramaturgice sau analize ale textelor narrative au relevat specificul dominantelor atmosferice, transfigurate artistic prin mijlocirea intermedialității și a intertextualității. S-a constatat că un rol important în afirmarea teatralității în creația lui Ion Drușă îl are modul de reflectare, de transpunere în textul dramaturgic sau în cel literar narativ a principiilor formative ale genurilor din arta plastică (peisaj, tablou, portret, interior ș.a.), din arta muzicală (specificul cântecului tradițional, interpretarea corală, muzicalitatea și ritmicitatea frazei) sau montajul paralel, introspectiv, cel retrospectiv, specifice artei cinematografice. (Capitolele 4, 5, 6).

S-a constatat că noile paradigme culturale ale anilor 60, ce se referă la sincretismul artelor, în special la rolul vizualului în cunoașterea artistică a lumii și în deschiderea perspectivei de a descrie omul în lume, au fost sesizate/intuite și realizate artistic de I. Drușă. Asemenea texte au contribuit la amplificarea semnificațiilor discursului teatral, după cum rezultă din analiza spectacolelor montate de regizorii Ion Ungureanu, Sandri Ion Șcurea ș.a. (Capitolele 5 – 5.2; 6).

6. Au fost demonstrate semnificațiile **intertextualității** explicite (cu formele de citare, reluare, scene, personaje) în structura discursului dramaturgic al lui Ion Drușă, în care sunt invocate și evocate forme ale cântecului liric tradițional, psalmii biblici, simboluri de sorginte religioasă. Acestea se încadrează în țesătura textuală a subiectului dramatic, accentuând contextualitatea istorică a apariției textelor și, totodată, comportă funcția de liant între scene și mizanscene, cea de caracterizare a

personajului ori de sugerare a stărilor, de creare a atmosferei din acțiunea dramatică. Consistența semantică, ideatică, dar și poeticitatea acestor genuri și specii folclorice se manifestă în textul drușian la nivel de temă, motiv, leitmotiv, personaj în dramaturgie și în spectacole. (Capitolele 5 – 5.3; 6).

**Memoria culturală a teatrului** lui Ion Druță s-a manifestat prin valorificarea artistică de către autor a expresiilor culturale universale (forme protoscenice și pre-teatrale, textul biblic), precum și a expresiilor culturale tradiționale în crearea teatralității acțiunii. A fost specificat faptul că îmbinarea unor asemenea elemente în textele dramaturgice, în cele narative și în spectacole relevă totodată aspecte ce vizează identitatea personală, identitatea națională, identitatea culturală (Capitolele 5-6).

7. Am demonstrat că teatralitatea textelor dramaturgice exprimată la nivel de **cronotop** scoate în evidență deosebirea dintre textele lui Ion Druță și cele scrise până la apariția primelor sale lucrări dramatice. Autorul creează un spațiu-timp istoric, social și, în special, unul interior, psihologic și cel mitic – illo tempore (ultimul în cazul dramei *Doina*) (Capitolele 5; 6 – 6.2). La analiza spectacolelor pe baza operei drușiene s-a evidențiat relația dintre individualitatea creatoare, timpul punerii în scenă a textului, atitudinea față de autor și opera lui, modul de înțelegere a semnificațiilor limbajului simbolic, metaforic al textului drușian de către regizori (Capitolele 4 – 4.5.; 6 – 6.2).

Viziunea scenografică asupra textului dramaturgic al lui Ion Druță relevă etape ale evoluției scenografiei, ale artelor plastice și ale științelor, noi tendințe estetice fiind sesizate în spectacolele din anii 1970-1980 la generații de creație diferite. Completarea viziunii artistice asupra textului drușian prin colaborarea regizor – scenograf – compozitor – actor în crearea spațiu-timpului în acțiunea scenică demonstrează rolul imaginarului artistic drușian în dezvoltarea artei spectacolului, respectiv la evoluția teatralității teatrului. (Capitolul 6 – 6.2).

8. Au fost aduse argumente în demonstrarea ideilor că imaginarul artistic al lui Ion Druță relevă transformările contextual istorice și estetice în perioada anilor 1960-1990, iar inter- și transmedialitatea se prezintă ca un aspect al schimbării gândirii artistice, al paradigmatelor culturale și științifice.

Au fost formulate concluzii vizând intermedialitatea ca mod de expresie și de afirmare a schimbărilor de paradigmă, dar și ca principiu universal de creație la etapa contemporană. Fenomenul intermedial se manifestă ca o strategie autorului Ion Druță de relaționare, interacțiune a diferitor genuri ale artei și ale altor tipuri de discursuri în imaginarul lui artistic.

**9. Semnificația teoretică** a cercetării este confirmată prin elaborarea și aplicarea metodelor de cercetare a teatralității dramaturgiei, spectacolului teatral și a prozei artistice a unui autor, cu



posibilitatea utilizării metodei comparate în edificarea specifiului viziunii teatrale la alți autori. A fost demonstrat rolul relației dramaturg/prozator – regizor în realizarea scenică a textului-sursă; modalități de transgresare a viziunii narativ-teatrală în reprezentația spectaculară; reliefaarea specificității viziunii regizorale în baza spectacolelor montate după opera autorului respectiv. **Noutatea și originalitatea** cercetării rezultă din analizele textelor dramaturgice, narative din perspectiva teatralității, realizate pentru prima dată, la nivel inter- și transdisciplinar, precum și din analizele la nivel spațio-temporal ale spectacolelor în baza creației druțiene. Am abordat teatralitatea ca o categorie artistică generală, dar și ca un aspect al vieții umane, ca dramaturgie socială, cu referire la textul narativ literar.

10. În cercetarea realizată se confirmă **ipoteza** conform căreia teatralitatea ca viziune artistică se manifestă în imaginarul artistic al unui autor în funcție de modul lui de gândire asupra lumii, de psihologia acestei individualități creatoare, de contextualitatea socială, estetică a scrierii textelor sale, precum și de dezvoltarea științelor la anumite etape ale creației autorului. Aceste aspecte au constituit suportul teoretic și metodologic în realizarea cercetării fenomenului teatralității în baza imaginarii artistice al lui Ion Druță.

Considerăm că a fost rezolvată **contradicția principală** în abordarea problemei teatralității în discursul artistic al unui autor prin faptul că au fost propuse și realizate perspective noi de investigare a teatralității: interreferența artelor, intermedialitatea, aspecte ale analizei psihanalitice, memoria culturală la nivel de forme protoscenice și pre-teatrale ș.a. Am argumentat astfel **noua orientare științifică ce abordează fenomenul teatralității ca mod de cunoaștere a lumii și ca afirmare a individualității în imaginarul artistic.**

## RECOMANDĂRI

1. Apreciată la etapa actuală *ca fenomen universal*, manifestarea teatralității în diverse domenii ale vieții impune noi perspective de abordare științifică, colaborări practice și teoretice în acest scop. Considerăm necesară elaborarea și dezvoltarea în continuare a aparatului notional, ce ar contribui la descrierea adecvată a fenomenelor artistice contemporane (sec. XX-XXI) de către specialiști din domeniile artelor și ale științelor. În acest sens, propunem un proiect interdisciplinar **Teatralitatea în viața cotidiană și în arte**, care s-ar derula pe dimensiunea teoretică și cea aplicativă.

2. Imperativele timpului acordă un loc important comunicării la diferite nivele în societatea contemporană, fapt ce implică și diversificarea formelor de comunicare și autocomunicare prin artă. În discursul teatral, formele teatralității solicită tot mai mult implicarea receptorului în evaluarea și valorificarea critică, teoretică a reprezentației scenice, fapt ce presupune realizarea unor investigații inter- și transdisciplinare în domeniul spectacologiei la nivel estetic, al memoriei culturale, al teoriei receptării.

3.. Spectacolele montate în baza creației lui Ion Druță necesită o investigație aparte, în vederea relevării artei regizorale, a artei scenografice, a teatralității actorului.

4. Relația teatralitatea textului dramaturgic și teatralitatea spectacolului creat pe baza operei drugiene sau a altor autori ar putea constitui o problemă de investigație în alte lucrări științifice sau în cele științifico-didactice. Tratatate în teze doctorale științifice sau profesionale, în procesul de predare-învățare în învățământul preuniversitar general ori în cel artistic, temele ce vizează teatralitatea și manifestările ei în viață sau în artă sunt în măsură să dezvolte noi realizări.

## BIBLIOGRAFIE

### În limba română

1. ALTERESCU, S., OPRESCU, G. (ed.). *Istoria teatrului în România*. În 3 volume. Vol. I. *De la începuturi până la 1848*. București: Editura Academiei RSR, 1965, 380 p.
2. APOSTOL, V. Enigma dramaturgiei druțiene. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 204-207. 756 p. ISBN 978-997567-572-7
3. ARISTOTEL. *Poetica*. Studiu introductiv și traducere de Dionisie M. Pippidi. Ediția a III-a, îngrijită de Stella Petecel. București: Editura IRI, 1998. 294 p. ISBN 973-97627-9-4
4. ARTAUD, A. *Teatrul și dublul său* urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de alte texte despre teatru. Traducere în limba română de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu. Ediția a II-a. Cluj-Napoca: Editura Echinox, 2018, 280 p. ISBN 978-606-664-948-3
5. ASSMANN, J. *Memoria culturală: scriere, amintire și identitate politică în marile culturi antice*. (Translator: Octavian Nicolae). Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“, 2013. 351 p. ISBN: 978-973-703-903-3
6. ASSUNTO, R. *Peisajul și estetica. Natură și istorie*. În 2 volume. Vol. 1. Traducere de Olga Mărgineanu. București: Editura Meridiane, 1986. 465 p. - ISBN/COD:AFACRI
7. AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Second edition, Massachusetts: Harvard University Press Cambridge, 1975, 168 p. ISBN 0-674-41152-8
8. AXIONOV, V. Druță – Kopytman: „Casa mare”. În: *Arta, 2009. Seria Arte audio-vizuale*. Chișinău, 2010, p. 37–42.
9. BADIU, V. Versiuni scenice ale dramaturgiei druțiene. În: *Aspecte ale creației lui Ion Druță* (culegere de articole). Alcătuitori: Mihail Dolgan, Haralambie Corbu. Chișinău: Editura Știința, 1990, p.119-137.
10. BADRAJAN, S. *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei*. Studiu monografic. Chișinău: Editura Epigraf, 2002, 236 p. ISBN 9975-903-53-3
11. BALAN, P. *Scenografie*. Chișinău: Editura Epigraf, 2021, 176 p. ISBN 978-9975-60-419-2
12. BANU, G. *Cehov, aproapele nostru*. Traducere din limba franceza Vlad Russo. București: Editura Nemira, 2017, 160 p. ISBN 978-606-758-975-7

13. BANU, G. *Convorbiri teatrale. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu*. București: Nemira Publishing House, 2016, 262 p. ISBN 978-606-758-688-6
14. BANU, G. *Scena modernă. Mitologii și miniaturi*. București, Nemira Publishing House, 2014, 183 p. ISBN 978-606- 579-784-0
15. BANU, G. *Shakespeare, lumea-i un teatru*. Traducere din limba franceză Ileana Littera. București: Editura Nemira, 2010, 304 p. ISBN 978-606-8134-30-7
16. BANU, G. *Teatrul memoriei. Eseu*. Traducere de Andriana Fianu. București: Editura Univers, 1993, 157 p. ISBN 973-34-0282-6
17. BAHTIN, M. *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu. Prefață de Marian Vasile. București: Editura Univers, 1982, 598 p.
18. BARTHES, R. *Eseuri critice*. Traducător Iolanda Vasiliu. Chișinău: Editura Cartier, 2006, 320 p. ISBN 9789975794039
19. BLAGA, L. *Trilogia culturii II. Spațiul mioritic*. București: Editura Humanitas, 1994, 503 p. ISBN 978-973-50-2953-1
20. BOGDĂNESCU, Z. *Spectacolul arhitecturii*. București: Editura Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, 2003, 152 p.
21. BORIE, M. *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică, în românește de Ileana Littera*. Iași: Editura Polirom, 2004, 412 p., ISBN 973-681- 580-3
22. BOTEZATU, E. Valențele simbolice ale spațialității la Ion Druță: CASA. În: *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic*. În 2 volume. Vol. 2. Coord. M. Dolgan. Chișinău: CEP USM, 2004, p. 143–163. ISBN 9975-70-450-6
23. BRAGA, C. *De la arhetip și anarhetip*. Iași: Editura Polirom, 2006, 320 p. ISBN 973-46-0181-4
24. BRIGALDA-BARBAS, E. *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945-2000)*. Chișinău: Editura Știința, 2002, 112 p. ISBN 9975-67-291-4
25. CEMORTAN, L. Doina – piesă și spectacol. În: *Membrii corespondenți Leonid Cemortan. Bibliografie*. Chișinău: Biblioteca Științifică (Institut) „Andrei Luoan”, 2017, 344 p.; p. 166-174. ISBN 978-9975-87-308-6
26. CEMORTAN, L. Ion Druță și teatrul moldovenesc. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Coord. M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 356–373. 756 p. ISBN 978-997567-572-7
27. CEMORTAN, L. Spectacolul lui Valeriu Cupcea „Păsările tinereții noastre”. În: *Arta. Arte audiovizuale*. Chișinău, 2007, p. 205-210. ISSN 1857-1050
28. CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. În 3 volume. Vol. 1. A - D. București: Editura Artemis, 1995, 503 p. ISBN 973-566-026; 973-566-027-X
29. CIMPOI, M. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Chișinău: Editura ARC, 1997, 431 p. ISBN 9975-61-020-X
30. CIMPOI, M. Spațiul sacru. În: *Druțiana teatrală*. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008, pp. 458–469. 480 p. ISBN 978-9975-60-217-4

31. CÎNTEC, O. *Phaedra - Leni Pințea Homeag*. Studiu monografic. Baia Mare: Editura Marist, 2013, 174 p. ISBN 978-973-8935-89-9
32. CÎNTEC, O. *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*. Ediția a doua, revăzută. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”- Editura Cheiron, 2020. 213 p. ISBN 978-606-8220-74-1
33. COCORA, I. Poeticul în teatru. În: *Druțiana*. [Festivalul republican „Druță și teatrul contemporan”]. Selecția: C. Dragomir. Chișinău: Literatura artistică, 1990, 344 p. ISBN 5-368-00900-3
34. CODREANU, T. *Basarabia sau Drama Sfășierii*. Ediția a doua, revăzută și adăugită. Galați: Editura Scorpion, 2003, p.75-85. ISBN 9975-70-450-6
35. COJAR, I. *O poetică a actorului. Analiza procesului scenic*. Ediția a IV-a. Cuvânt înainte de Radu Beligan. București: Editura Paideia, 2020. 179 p. ISBN 978-606-748-483-0
36. CORNEA, P. *Interpretare și raționalitate*. București: Editura Polirom, 2006, 598 p. ISBN 978-973-46-0281-0; 973-46-0281-0.
37. COROLIOVA, E. Fenomenul Ion Druță pe scena moldovenească. În: *Akados*, nr. 4 (31), 2013, p. 155- 156. ISSN 1857-0461
38. COROLIOVA, E. *Regizor. Actor. Spectacol. Anii 1930-2010*. Chișinău: Uniunea Teatrală din Moldova, 2016, 272 p. ISBN 978-9975-9821-5-3
39. COSMA, A. Scriitorul și „misterul neamului”. În: *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual filozofic*. În 2 volume. Vol. 1. Coordonator Mihail Dolgan. Chișinău, CEP USM, 2004. ISBN 9975-70-449-2
40. CRAIG, E. Notă despre măști. Traducere din limba engleză, prezentare și note de Mihaela Cernăuți-Gorodețchi. În: *Acta Iassyensia comparationis*, 9/2011, Măști. p. 411-419. ISSN 2285-3871
41. CRIȘAN, S. *Teatrul de la rit la psihodramă*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2007, 322 p., ISBN 978-973-35-2278-2
42. CURTIUS, E.R. *Literatura europeană și Evul Mediu latin (Excursuri)*. Traducere de Adolf Armbruster. București: Editura Paideia, 2000, 360 p. ISBN: 973-8064-56-2
43. DĂNILĂ, A. Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian(4). *Casa mare* de Mark Kopytman. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema*. Serie nouă, Vol. XXIII, nr. 2, 2014, p. 36-39. ISSN 2345-1181
44. *DIALOGUL NEÎNTRERUPT AL TEATRULUI ÎN SECOLUL XX*. În 2 volume. Antologie, postfață și note de B. Elvin. Vol. II. București: Editura Minerva, 1973, 502 p.
45. DIMITRESCU, F. (coord.); Ciolan, A; Lupu, C. *Dicționar de cuvinte recente (DCR)*. Ediția a III-a, 2013. Disponibil pe: <http://cuvinterecente.blogspot.com/2013/06/dramaticitate.html> acesat 28.03.2022
46. *DICȚIONAR DE ETNOLOGIE ȘI ANTROPOLOGIE*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Volum coordonat de Pierre Bonte și Michel Izard. Iași: Editura Polirom, 2007, 799 p. ISBN 978-973-46-0590-3

47. DIDEROT, D. *Paradox despre actor. Dialoguri despre Fiul natural*. Cuvânt înainte de George Banu. Postfață de David Esrig. Traducere de Daniela Nicoleta Ionescu. Prefață de Robert Abwrached. București: Editura Nemira, 2010. 238 p. ISBN 978-606-579-086-5
48. DILTHEY, W. Geneza hermeneuticii. În: *Filosofie contemporană*. Texte alese, traduse și comentate de Alexandru Boboc și Ioan N. Roșca. București: Editura Garamond, 1995, 299 p. ISBN 973-9217-
49. DOLGAN, M. Darul dumnezeiesc de a vorbi frumos. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 327-330. 756 p. ISBN 978-997567-572-7
50. DRÎMBA, O. *Istoria teatrului universal*. Ediția a 2-a, revăzută. București: Editura Vestala, 2007, 351 p. ISBN 978-973-120-020-0
51. *DRUȚIANA TEATRALĂ*. Chișinău: Editura cartea Moldovei, 2008, 480 p. ISBN 978-9975-60-217-4
52. DUDA, G. *Introducere în teoria literaturii*. București: Editura ALL Educațional, 1998, 256 p. ISBN 973-9392-82-2
53. ELIADE, M. De la Zalmoxis la Gengis-Han. București: Editura Humanitas, 1995, 270 p. ISBN 973-28-0556-4
54. ELIADE, M. *Încercarea labirintului (convorbiri cu Claude-Henri Rocquet)*. Traducere și note de Doina Cornea. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1990, 160 p. ISBN 973-35-0132-8
55. ELIADE, M. *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*. Ediții și note de Magda Ursache și Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache. Iași: Editura Junimea, 1992, 335 p. ISBN 973-37-0030-4
56. ELIADE, M. *Nostalgia originilor*. Traducere de Cezar Baltag. București: Editura Humanitas, 1994, 271 p. ISBN 973-28-0468-8
57. ELIADE, M. *Sacrul și profanul*. Traducere de Brîndușa Prelipceanu. București: Editura Humanitas, 1995, 190 p. ISBN 973-28-0598-6
58. EVREINOV, N. *Teatrul în viață*. Traducere de Nicolae Manda. București: UNATC Press, 2020, 201 p. ISBN 978-606-8757-73-5
59. EVSEEV, I. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Editura Amarcord, 1994, 230 p. ISBN 973-96667-2-8
60. FEDORENCO, V. *Drama istorică națională din secolul al XIX-lea*. Chișinău: Tehnica-Info, 2001, 122 p. ISBN 9975-63-094-4
61. FEDORENCO, V. Problema teatralității în dramaturgia lui Ion Druță. În: *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic*. În 2 volume. Vol. 1. Coord. Mihail Dolgan. Chișinău: CEP USM, 2004, p. 282-293; 469 p. - ISBN 9975-70-450-6
62. FEDORENCO, V. Semnificația planului orizontal-vertical în piesele din ciclul național al lui Ion Druță. În: *Arta. Arte audiovizuale*. Chișinău, 2005, p. 5-12. ISSN 1857-1050
63. FEDORENCO, V. Spațiul interior și exterior al personajului în piesele din ciclul național al lui Ion Druță. În: *Arta. Arte audiovizuale*. Chișinău, 2006, pp. 145-155. ISSN 1857-1050
64. FEDORENCO, V. Teatralizarea realității în piesele drucești. În: *Druțiana teatrală*. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008, pp. 449-457. 480 p. ISBN 978-9975-60-217-4
65. FLORI, S. Ritualul și corpul actorului în teatrul lui Jerzy Grotowski. În: revista *Cultura*. <https://revistacultura.ro/ritualul-si-corpul-actorului-in-teatrul-lui-jerzy-grotowski/>
66. FONARI, V. *Hermeneutica mitului antic în poezia din Republica Moldova (1990-2010)*. Chișinău: Editura Epigraf, 2021, 272 p. ISBN 978-9975-60-418-5.

67. GAVRILOV, A. *În căutarea de noi repere pe drumul gândirii*. Studii. Articole. Comunicări. Chișinău: Profesional Sevice, 2013. ISBN 978-9975-4319-7-2
68. GAVRILOV, A. Sămănătorismul – o expresie specific națională a unui fenomen ideologico-literar internațional. În: *Orientări artistice și stilistice în literatura contemporană*. În 2 volume. Vol. 1. Coordonator Mihail Dolgan. Chișinău: CEP USM, 2003, p. 17-38; 330 p. ISBN 9975-70-250-3
69. GENETTE, G. *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*. Traducere și prefață de Ion Pop. București: Editura Univers, 1994, 212 p. ISBN 973-34-0262-1
70. GENNEP A. van. *Riturile de trecere*. Traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu. Studiu introductiv de Nicolae Constantinescu. Postfață de Lucia Berdan. Iași: Editura Polirom, 1996, 196 p. ISBN 99973-97522-5-X
71. GHILAȘ, A. Comunicarea didascalică în textul dramaturgic. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 1, 2015, Categoria C - Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Grafema Libris, p. 148 – 154. ISSN 2345 – 1408
72. GHILAȘ, A. Dimensiuni temporale în imaginarul artistic al lui I. Druță. În: *Arta și tradiția în Europa. Studii de specialitate*. Ediția a VII-a. Coord: Carmen Sîrbu, Constantin Tofan. Iași: Editura Spiru Haret, 2016, p. 97-101. ISSN 2067- 6719.
73. GHILAȘ, A. *Discursul teatral teatral – între text și contexte*. Chișinău: Editura Lexon-Prim, 2017, 192 p. - ISBN 978-9975-139-36-6.
74. GHILAȘ, A. Dramaturgia generației 60-70 în viziunea regizorală a lui Alexandru Cozub. În: *Studii culturale. Volumul III*. Materialele Simpozionului Național de Studii Culturale, dedicat Zilelor Europene ale Patrimoniului. Ediția a III-a. Chișinău, 28 septembrie 2021. Coord. V.Tipa. Chișinău, 2022, p. 52-57. ISBN 978-9975-84-16
75. GHILAȘ, A. Expresii culturale tradiționale în spectacolul teatral: sens și valoare. În: *Simpozionul Internațional de Etnologie „Tradiții și procese etnice”*, Ediția II, Chișinău, 30 martie, 2021. Materialele Simpozionului. Chișinău: Editura UNU, 2021, p.16-23. ISBN 978-9975-3337-8-8.
76. GHILAȘ, A. Forme ale teatralității în proza lui Ion Druță. În: *Akados*, nr. 4, 2016, p.155-159. ISSN 1857-0461
77. GHILAȘ, A. Forme protoscenice în dramaturgia lui Ion Druță. În: *Arta. Arte audiovizuale. Muzică, Teatru, Cinema*. Serie nouă. Vol.XXIX, Nr. 2, 2020, p. 63-71. Revistă index: SCOPUS ISSN 2537-6136.
78. GHILAȘ, A. Funcționalitatea didascaliilor în discursul dramatic al lui Ion Druță. În: *Akados*, Academia de Științe a Moldovei, 2013, nr. 3, p.133 -136. ISSN 1857-0461
79. GHILAȘ, A. Interferența artelor în abordarea discursului artistic: aspecte teoretico-metodologice. În: *Educația din perspectiva valorilor*. Tom IX: Summa theologiae. Materialele Conferinței internaționale, Chișinău, 13-15 octombrie 2016. Editori: O. Moșin, I. Scheau, D. Opriș. București: Editura Eikon, 2016, p. 136-139.-ISBN
80. GHILAȘ A. Intermedialitatea ca mod de valorificare a textului artistic. În: *Educația din perspectiva valorilor*. Tom XII. Summa Paedagogica. Materialele Conferinței internaționale organizate de Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia și Universitatea de Stat din Moldova. Ediția a IX-a, Chișinău, 28-30 septembrie 2017. Editori: D. Opriș, I. Scheau, O. Moșin. București: Editura Eikon, 2017, p. 48 – 51. - ISBN 978- 606 -711-686-1; 978-973-757-730-6.

81. GHILAȘ, A. Lumina spirituală a Sfinților. Valențe axiologice ale personajului literar Daniil Sihastrul. În: *Educația din perspectiva valorilor*, Tom VI: Summa Paedagogica. Editori: D. Opreș, I. Scheau, O. Moșin. Cluj-Napoca: Eikon, 2014, p.76 – 81. ISBN 978-606-711-135-4
82. GHILAȘ, A. Metamorfozele corului antic în imaginarul artistic druțian. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 1(32), 2018, Categorie C - AMTAP, Chișinău, Notograf Prim, 2018, p. 105-109. ISSN 2345-1408.
83. GHILAȘ, A. Modalități intermediare de creare a teatralității în discursul artistic. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale, Muzică. Teatru. Cinema*. Serie nouă, vol. XXXI, nr.2, 2022, p. 67-71. Revistă index: SCOPUS- ISSN 2345-1181
84. GHILAȘ, A. „Pictura verbală” – mod de comunicare în discursul dramatic. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale, Muzică. Teatru. Cinema*. Serie nouă, vol. XXIII, nr.2, 2014, p.111-116. ISSN 2345-1181 -
85. GHILAS, A. Preliminarii la o poetică a teatralității în dramaturgia lui I. Druță. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema*. Serie nouă. Volumul XXVII, Nr. 2, 2018, p. 126-129. - ISSN 2345 – 1181
86. GHILAȘ, A. Pre-texte religioase în dramaturgia contemporană: forme artistice și semnificații axiologice. În: *Educația din perspectiva valorilor*, Tom XV: Summa Theologiae. Materialele conferinței internaționale (organizatori: Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia – USM, Chișinău, 2019). Editori: D. Opreș, I. Scheau, O. Moșin. București, Eikon, 2019, p. 53-58; ISBN 978-973-757-730-6
87. GHILAȘ, A. Prolegomene la didascalii. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema*. Serie nouă. Volumul I((XXII). Nr.2, AȘM, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, 2013, p. 137 – 144, ISSN 1857 – 1050
88. GHILAȘ, A. Proza și teatrul. O viziune scenică a regizorului Alexandru Cozub. În: *Conferința științifică internațională „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare”*. Ediția a XIV-a. Chișinău, 30-31 mai 2022. Materialele conferinței. Coordonatori: dr. Vitalie Malcoci, dr. Ion Duminică. Chișinău, 2022 p. 163-170. ISBN 978-9975-84-171-9
89. GHILAȘ, A. Psychology of the Creative Process in Literary and Artistic Vision [Psihologia procesului de creație în viziune literar-artistică] În: *Lumen International Scientific Conference 2012 “Logos, Universality, Mentality, Education, Novelty”*. Iași.. Coord: A. Caras, E.Unguru. Iași: Lumen, 2012, p. 253- 268. ISBN 978- 973 -166-336-4. ( Index Copernicus Ideas Repec, Socionet, Econpaper)
90. GHILAȘ, A. Relația psihologism – teatralitate în discursul narativ al lui I. Druță. În: *Arta. Arte audiovizuale. Muzică, Teatru, Cinema*. Serie nouă. Vol.XXVIII, Nr. 2, 2019, p. 97-101. – Categorie B (index: SCOPUS, ERIH PLUS, DOAJ, CEEOL, ROAD, ISIFI, ResearchBib). – ISSN 2345- 1181 E-ISSN 2537-6136



91. GHILAȘ, A. Relația teatralitate – literaritate în discursul artistic. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema. Serie nouă. Volumul XXVI. Nr. 2, 2017, p. 114-118. Categori B- ISSN 2345 – 1181*
92. GHILAS, A. *Romanul anilor '60. Modelul bonus pastor*. Chișinău: Universitatea de Stat din Moldova. CEP USM, 2006, 120 p. ISBN 978-9975-917-59-9
93. GHILAȘ, A. Simboluri ale identității etnice în dramaturgia basarabeană. În : *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor « Constantin Brăiloiu »*, Tomul 23. Academia Română, București : Editura Academiei Române, 2012, p. 179 – 185, ISSN 1220-523
94. GHILAȘ, A. Simboluri și motive creștine în romanul postbelic. Valențe cognitive-educative. În: *Educația din perspectiva valorilor. Idei, concepte, modele*. Editori: V. Mândăcanu, I. Scheau, D. Opreș. (Materialele conferinței științifice „Educația din perspectiva valorilor”, Universitatea „1 decembrie 1918” Alba Iulia, 26-27 octombrie 2012). Cluj-Napoca: Editura Eikon, 2012, p. 168-181. ISBN 978-973-757-730—6
95. GHILAȘ, A. Starea de rugăciune în romanul „Biserica Albă”. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Coord. acad. M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 304–316; 756 p. ISBN 978-997567-572-7
96. GHILAȘ, A. Structura discursului în teatrul lui Ion Druță: „Căderea Romei”. În *Arta. Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema. Serie nouă. Vol. XXIV, Nr. 2, 2015. Institutul Patrimoniului Cultural, p. 89 – 94. – ISSN 2345-1181*

[https://ich.md/wp-content/uploads/2015/12/ARTA\\_Audiovizuale\\_2015\\_site.pdf](https://ich.md/wp-content/uploads/2015/12/ARTA_Audiovizuale_2015_site.pdf)

97. GHILAȘ, A. *Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță*. Chișinău: Editura Epigraf, 2021, 288 p. - ISBN 978-9975-60-427-7.
98. GHILAȘ, A. Teatrul ca dialog cultural. În: *Educația din perspectiva valorilor: repere, modele, sinteze*. Ediția a XIV-a, Sofia, Bulgaria, 28-29 octombrie 2022. Ed.: Dorin Opreș, Ioan Scheau, Andrian Aleksandrov, Octavian Moșin. București: Editura Eikon, 2022, p. 58-61- ISBN 978-606-49-0414-0
99. GHILAȘ, A. Teatrul lui Ion Druță în cercetările actuale. În: *Studii culturale. Vol. 1. Materialele Simpozionului Național de Studii Culturale*, Ediția I, 26 septembrie 2019, Chișinău. Coord.: Victor Ghilaș, Adrian Dolghi. Chișinău, Institutul Patrimoniului Cultural, 2020 [Tipografia „Grafema Libris”], p. 42-47 - ISBN 978-9975-52-213-7
100. GHILAȘ, A. Theatricality of prose for children: methodological aspects. Teatralitatea prozei pentru copii: aspecte metodologice. În: *Valorificarea strategiilor inovatoare de dezvoltare a învățământului artistic contemporan. Fostering the innovative strategies for contemporary artistic education development*, ediția a II-a. Volumul Conferinței științifico-practice internaționale, 15-16 iunie 2018, Coord. Tatiana Bularga. Bălți, 2018, p. 261-266. ISBN 978- 9975- 3267- 1-1
101. GHILAȘ, A. Teatrul și psihanaliza: perspective metodologice. În : *Arta. Seria Arte audiovizuale*. AȘM, Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, p. 138 – 141. ISSN 2345-1181
102. GHILAȘ, A. Valențe educative ale discursului teatral ca „loc al memoriei”. În *Educația din perspectiva valorilor*, Tom XVII- Summa Theologiae. Ed. O. Moșin, D. Opreș, I. Scheau. București: Editura Eikon, 2020, p. 44-48 - ISBN 978-606-49-0372-3

103. GHILAȘ, A. Valențe ale ekphrasis-ului în textul dramaturgic. În: *Educația din perspectiva valorilor. Materialele Conferinței internaționale organizate de Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia și USM. Alba Iulia, 10-11 octombrie 2018*. Editori: I. Scheau, D. Opriș, O. Moșin. București, Eikon, 2018, p. 150-155. ISBN 978- 606 -711-553- 6
104. GHILAȘ, A. Valoarea artistică a Psalmilor în romanul „Biserica Albă” de Ion Druță. În: *Receptarea Sfintei Scripturi: între filologie, hermeneutică și traductologie. Lucrările Simpozionului Național „Explorări în tradiția biblică românească și europeană” din 28 - 29 octombrie 2010*. Coord. Eugen Minteanu. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, p. 217 – 226. ISBN 978-973-640-659-1
105. GHILAȘ, V.; GHILAȘ, A. Estetica elegiacului în muzică și în literatură. În: *Arta. Arte audiovizuale*. Chișinău, 2002, p. 146–156. ISSN 1857-1050
106. GHILAȘ, V. Cromatica elegiacului în muzica la spectacolul „Păsările tinereții noastre”. În: *Eugen Doga: compozitor, academician*. Chișinău: Editura Știința, 2007, p. 99–103. ISBN 978-9975-67-295-5
107. GHILAȘ, V. *Muzica etnică: tradiție și valoare*. Chișinău: Grafema Libris, 2007, 296 p. ISBN 978-9975-9864-9-6
108. GHINOIU, Ion. *Obiceiuri populare peste an. Dicționar*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1997, 285 p. ISBN 9735770652 9789735770655
109. GOFFMAN, E. *Viața cotidiană ca spectacol*. Ediția a doua, revizuită. Traducere de Simona Drăgan, Laura Albulescu. Postfață de Lazăr Vlăsceanu. București: Editura Comunicare.ro, 2003, 280 p. ISBN 978-973-837-603-8 978-973-711-124-1
110. GOLOPENȚIA, S. *Perspective noi în studiul teatrului*. București: Editura Spandugino, 2019, 896 p. ISBN 9786068944364
111. GRAMA, S. Drama mitopoetică druțiană în viziune scenică. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Coord. acad. M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, pp. 390–398. 756 p. ISBN 978-997567-572-7
112. GRAMA, S. *Dramaturgia autohtonă din anii 1960–1970 pe scena teatrelor din Moldova*. Studiu monografic. Ediție îngrijită de Claudia Slutu-Grama. Chișinău: Editura Lumina, 2010, 292 p. ISBN 978-9975-65-155-4
113. GREIMAS, A. *Despre sens. Eseuri semiotice*. Traducere de Maria Carpov. București: Editura Univers, 1975, 338 p.
114. GROSSU-CHIRIAC, C. Elemente ale teatrului antic în piesa „Ușa verde” de Gerlind Reinshage. În: *Metaliteratură*, nr. 1 (13), 2006, p. 75 -83. ISSN 1857-190
115. GROSSU- CHIRIAC, C. *Mitul Medeei în literatura germană conremporană*. Chișinău: Editura Prometeu, 2007, 224 p. ISBN 978-9975-919-62-3
116. GROTOWSKI, J. *Spre un teatru sărac*. Ediția a II-a. Prefață de Peter Brook. Postfață de George Banu. Traducere: George Banu și Mirela Nedelcu-Patureau. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Editura Cheiron, 2009, 210 p. ISBN 978-606-92268-3-4
117. HAȚIEGAN, A. *Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul comunist*. Cluj-Napoca: Editura Limes, 2010, 368 p. ISBN 978-973-726-528-9
118. HÂNCU, A. *Probleme de geneză a creației poetice moldovenești*. Chișinău: Editura Știința, 1991, 265 p. ISBN 5-376-01125-9

119. HOBJILĂ, A. *Comunicare, discurs, teatru. Delimitări teoretice și deschideri aplicative*. Iași: Editura Institutul European, 2012, 210 p. ISBN 978-973-611-925-5
120. HROPOTINSCHI, A. *Problema vieții și a creației. Studiu critic despre opera lui Ion Druță*. Chișinău: Literatura Artistică, 1988, 342 p. ISBN 5-368-0006-50
121. HUSAR, Al. *Metapoetica. Prolegomene*. Ediția a II-a. Iași; Princeps Edit, 2005. 400 p. ISBN 973-7730-12-7
122. IONESCO, E. *Între viață și vis*. Convorbiri cu Claude Bonnefoy. Ediția a II-a revăzută. Traducere de Simona Cioculescu. București: Editura Humanitas, 2017, 224 p. ISBN 978-973-50-5702-2
123. IONESCO, E. *Notes et contre-notes*. Paris: Éditions Gallimard Education, 1991, 367 p. ISBN (13) 978 2070326310; (10) 2070326314.
124. IONIȚĂ, A. *Teatralitatea: esența teatrului*. București: Pro Universitaria, Craiova, 2021, 145 p. ISBN: 9786062613792
125. JAUSS, H. R. *Experiență estetică și hermeneutică literară*. Traducere și prefață de Andrei Corbea. București: Editura Univers, 1983, 490 p.
126. JUNG, C. *Opere complete*. Vol. 1. *Arhetipurile și inconștientul colectiv*. Traducere din limba germană Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu. București: Editura Trei, 2003. 462 p. ISBN 973-8291-61-5
127. JUNG, C. *Opere complete*. Vol.15. *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*. Traducere din limba germană de Gabriela Danțiș. București: Editura Trei, 2007, 176 p. ISBN 973-707-058-5
128. JUNG, C. *Puterea sufletului*. Antologie. A patra parte: *Reflecții teoretice privind natura psihismului*. Texte alese și traduse din limba germană de dr.Suzana Holan. București: Editura Anima, 1994, 120 p. ISBN 973-9053-14-9
129. KERNBACH, V. *Dicționar de mitologie generală. Mituri. Divinități. Religii*. București: Editura Albatros, 1995, 701 p. ISBN 973-24-0336-5
130. LEHMAN H. *Teatrul postdramatic*. Traducere din limba germană de Vicror Scoradeț. București: Editura UNITEXT, 2009, 407 p. ISBN 978-973-8129-44-3
131. LORENZ, K.. *Așa-zisul rău. Despre istoria naturală a agresiunii*. Traducere: Ioana Constantin. București: Editura Humanitas, 2005. 316 p. ISBN 973-50-0968-4.
132. MALCOCI, V. Abordări relevante în arta teatral-decorativă moldovenească din a doua jumătate a anilor 70 ai secolului al XX-lea. În: *Arta. Arte vizuale. Arte plastice. Arhitectură*. Serie nouă. Vol. XXVIII, nr. 1, 2019, pp. 110-114. ISSN 2345-1181
133. MALCOCI, V. P. Balan – abordări și tendințe noi de organizare a spațiului scenic în anii 90 ai secolului al XX-lea. În: *Arta. Arte vizuale. Arte plastice. Arhitectură*. Serie nouă. Vol. XXIX, nr. 1, 2020, pp. 70-75. ISSN 2345-1181
134. MANDEA, N. *Teatralitatea. Un concept contemporan*. București: UNATC Press, 2006, 169 p. ISBN (10) 973-87683-6-5; ISBN (13) 978-973-87683-6-9
135. MĂNIUȚIU, M. *Despre mască și iluzie*. București: Editura Humanitas, 2007, 140 p. ISBN 978-973-50-1730-9; 10: 978-973-50-1730-9

136. McLUHAN, M. *Să înțelegem media. Extensiile omului*. Traducere George Vitan. București: Editura Curtea Veche, 488 p. ISBN 978-973-669-748-7
137. MELNACE, R. Dramaturgia drugiiană pe scena teatrului național leton. În: *Revistă de lingvistică și știință literară*, AȘM, 2008, nr. 5-6, p.5-7.
138. MERLEAU –PONTY, M. *Ochiul și Spiritul*. Cluj: Casa Cărții de Știință, 1999, 112 p.
139. MUNTEANU, G. Creangă – dintr-o perspectivă a totalității. În: *Destinul unui clasic. Ion Creangă*. Antologie și prefață de Ilie Dan. București: Editura Albatros, 1990, 470 p. ISBN (10) 9732401354 (13)978-9732401354
140. MUNTEANU, N. *Poetica teatrului modern: Luigi Pirrandello și Matei Vișniec*. Prefață de Antonio Patraș. Iași: Institutul European, 2011, 237 p. ISBN 978-973-611-728-2
141. MUȘAT, C. Cultura bate criza. „Avem nevoie de spectacol ca de aer”. Interviu cu Solomon Marcus. În: *Observator Cultural*, nr.353, 10.12.2010. <https://www.observatorcultural.ro/articol/cultura-bate-criza-avem-nevoie-de-spectacol-ca-de-aer/> - accesat 28.03.2022
142. NELEGA, A. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: Editura Eikon, 2010, 307 p. - 978-973-757-369-8
143. NOICA, C. *Jurnal filozofic*. București: Editura Humanitas, 1990, 126 p. ISBN 9789732801703 (ISBN10: 9732801700)
144. OLĂRESCU, D. Fenomenul filmului poetic. În: *Arta cinematografică din Republica Moldova*. Chișinău: Grafema Libris, 2014, 640 p ; p.316-343. ISBN 978-9975-52-174-1
145. OPREA, Ș. Literatura lui Ion Druță în România. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Coord. acad. M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 427–430. 756 p. ISBN 978-997567-572-7
146. PAPP, D. Bucureștiul cultural, nr.115 – Laboratoare și săli noi de teatru- <https://revista22.ro/bucurestiul-cultural/bucurestiul-cultural-nr-115-laboratoare-351i-s259li-noi-de-teatru>
147. PAVEL, L. Moduri ale interiorității în drama românească modernă. În: *Enciclopedia imaginariilor din România*, în 5 volume. Coord. general Corin Braga. Vol. 5. *Imaginar și patrimoniu artistic* (coord. Liviu Malița). Iași: Editura Polirom, 2020, p. 69-87. ISBN 978-973-46-8269-0
148. PETRESCU, C. *Comentarii și delimitări în teatru*. Ediție, studiu introductiv și note de Florica Ichim. București: Editura Eminescu, 1983, 715 p.
149. PLĂMĂDEALĂ, A.-M. Dimensiuni cinematografice ale operei lui Ion Druță. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Coord. M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 374–382. 756 p. ISBN 978-997567-572-7
150. PLĂMĂDEALĂ, A.-M. *Mitul și filmul*. Chișinău: Editura Epigaf, 2001, 145 p. ISBN 9975-903-29-0

151. PLĂMĂDEALĂ, A.-M. Ion Druță: vicisitudinile destinului creator. În: *Arta. Arte audiovizuale*. Chișinău, 2007, p. 91-107.
152. PLĂMĂDEALĂ, A.-M. Opera lui Ion Druță: ipostaza cinematografică. În: *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic*. În 2 volume. Vol. 2. Coord. M. Dolgan. Chișinău: CEP USM, 2004, p. 298–306; 416 p. ISBN 9975-70-450-6
153. PLĂMĂDEALĂ, I. *Opera ca text. O introducere în știința textului*. Chișinău: Editura Prut Internațional, 2002, 204 p. ISBN 9975-69-350-4
154. RORTY, R. *Adevăr și progres. Eseuri filosofice*, vol.3. București: Editura Univers, 2003, 266 p. ISBN 973-34-0085-9
155. ROȘCA, A. Interacțiunea mitului, semnului și postmodernului. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP. Ediția a IV-a. Chișinău: Editura Grafema Libris, 2004, p. 168 – 180.
156. ROȘCA, A. Schimbarea modelului dramaturgic. Dimensiunea estetică și cea socială în traseul evolutiv autohton. În: *Arta. Arte Audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema*. Serie nouă. Vol. I (XXII), nr. 2, 2013, p. 132 – 136. ISSN 2345-1181
157. ROȘCA, A. *Teatralitate: pre- și post-Vahtangov*. Postfață de Mircea Ghițulescu. Chișinău: Editura Epigraf, 2003, 159 p. ISBN 9975-903-70-3
158. RUNCAN, M. *Atelier de restaurări teatrale. Studii de reconstrucție critică și retorică a spectacolului 1990-2000*. București: Editura Tracus Arte, 2022. 380 p. ISBN 978-6060234333
159. RUNCAN, M. *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2005, 117 p. ISBN 973-32053-5
160. RUNCAN, M. *Signore misterioso. O anatomie a spectatorului*. București: UNITEXT, 2011, 158 p. ISBN 978-973-8129-49-8
161. RUSU, A.-M. *Spații literar-teatrale*. Iași: Editura Artes, 2006, 235 p. ISBN (10) 973-8271-36-3; (13) 978-973-8271-36-4
162. SAS-MARINESCU, R. *Dramaturg și dramaturgie. Metode, tehnici, studii de caz*. Cuvânt înainte de Miruna Runcan și Theodor-Cristian Popescu. București: Editura Eikon, 2017, 215 p. ISBN 978-606-711-678-6
163. SĂRĂCUT, C. *Ekphrasis. De la discursul critic la experimentul literar*. Cuvânt înainte de Alexandra Vrânceanu. Iași: Institutul European, 2015, 223 p. ISBN 978-606-24-0111-5
164. SCRISOAREA LUI I. DRUȚĂ către ministrul culturii al URSS P.N. Demicev în legătură cu stoparea piesei *Sfânta Sfintelor*. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Coord. M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, pp. 551–552. 756 p. ISBN 978-997567-572-7
165. SCRISOAREA LUI I. DRUȚĂ către secretarul CC M.V. Zimeanin în legătură cu stoparea spectacolului *Обреченіе*. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Coord. M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 550. 756 p. ISBN 978-997567-572-7
166. SCRISOAREA LUI I. DRUȚĂ către secretarul Uniunii Scriitorilor din URSS în legătură cu articolul distructiv al lui E. Postovoi la adresa piesei *Casa mare*. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Coord. M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, pp. 548– 549. 756 p. ISBN 978-997567-572-7

167. SMITH, A. D. *Naționalism și modernism. Un studiu critic al teoriilor recente cu privire la națiune și naționalism*. Traducere din l. engleză de Diana Stanciu. Chișinău: Editura Epigraf, 2002, 280 p. ISBN 9975-903-48-7
168. SPÎNU, C. Petru Balan – un artist notoriu al decorului teatral. În: *Akademios*, 2015, nr. 3(38), p. 158-166.
169. SUCIU, D. *Instrumente de percuție. Axe analitice*. Sibiu: Editura Imago, 2002, 293 p. ISBN 973-8262-06-2
170. ȘCHIOPU, C. „Toiagul păstoriei” de Ion Druță: o interpretare mitologic-arhetipală. În: *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic*. În 2 volume. Vol. 2. Coord. M. Dolgan. Chișinău: CEP USM, 2004, p. 188–194; 416 p. ISBN 9975-70-450-6
171. ȘERBAN, A. *O biografie*. Ediția a III-a revăzută. Cu o postfață de Basarab Nicolescu. Iași: Editura Polirom, 2022, 368 p. ISBN 978-973-46-8990-3
172. TARABURCA, E. Ion Druță și literatura bulgară din secolul al XX-lea. În: *Revistă de lingvistică și știință literară*, 2008, nr. 5-6, p. 24-30.
173. TĂNASE, A. O istorie umanistă a culturii române. De la umanismul renascentist la iluminism. În 2 volume. Vol. II. Iași: Editura Moldova, 1995, 337 p. ISBN 9735720183; 9789735720186
174. TĂZLĂUANU, V. „Păsările tinereții noastre”. În: *Druțiana teatrală*. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008, p.152-155; 479 p. ISBN 978-9975-60-217-4
175. TOMA, L. *Mihai Greco*. Chișinău: Editura Uniunii Scriitorilor, 1997, 99 p. ISBN 9975-60-000-3
176. ȚAU, E. Arta compoziției în creația lui Ion Druță. În: *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic*. În 2 volume. Vol. 2. Coord. M. Dolgan. Chișinău: CEP USM, 2004, p. 195-203; 416 p. ISBN 9975-70-450-6
177. UBERSFELD, A. *Termenii-cheie ai analizei teatrului*. Traducere de Georgeta Loghin. Iași: Editura Institutul European, 1999, 103 p. INE 973-611-044-3
178. UNGUREANU, I. *Amintiri din viața teatrală. În dialog cu un teatrolog*. Chișinău, S.n., 2019, 300 p. ISBN 978-9975-146-03-6
179. UNGUREANU, I. Scurte însemnări de regizor. În: *Druțiana teatrală*. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008, p. 429–437. 479 p. ISBN 978-9975-60-217-4
180. UNGUREANU, I. *Teatrul vieții mele..., în trei acte și fără antracte*. În 2 volume. Vol. 1. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2012, 652 p. ISBN 978-9975-60-236-5
181. URICARIU, D. *O nouă sală de spectacole („Arlechino moare?” de Nikolai Evreinov la Sala „Liviu Ciulei Laborator”)*.- Disponibil: <https://www.cotidianul.ro/o-noua-sala-de-spectacole/> - accesat 15.02.2023
182. VELEHOVA, N. Omul și lumea în piesele lui Ion Druță. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Traducere de I. Condrea. Coordonator: acad. M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 244-250; 756 p. ISBN 978-997567-572-7
183. VLAD-POPA, S. Note pe marginea unui spectacol-capodoperă. În: *Teatrul azi*, 1995, nr. 9-10, p. 39-40.
184. VRÂNCEANU, A. Reprezentarea orașului invizibil în romanul ekphrastic contemporan. În: *Philologica Jassyensia*, An III, Nr. 1, 2007, p. 263-270.

185. VRÂNCEANU, A. *Tabloul din cuvinte*, București: Editura Universității din București, 2010, 235 p. ISBN 978-973-737-821-7

#### În limba engleză

186. DESSEN, A., THOMSON, L. *Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642*. Cambridge: Cambridge U.P., 1999, ISBN 9780521552509

187. ELAM, K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. 2nd Edition. London: Routledge, 2002, 272 p. ISBN 9780203426074

188. FOKKEMA, D. The Concept of Rewriting. În: *Cercetarea literară azi. Studii dedicate profesorului Paul Cornea*. Iași: Editura Polirom, 2000, p. 139-153. ISBN 9736834700; 9789736834707

189. GHILAȘ, A. Values of intermediality in Ion Druta's dramaturgy. În: *Studia Teatralne Europy Środkowo-Wschodniej/Theatre Studies of Central and Eastern Europe*, vol. 2, 2021, pp. 225-244, Warszawa ISSN 2719 -6372 - Disponibil [https://www.academia.edu/71684879/Studia\\_Teatralne\\_Europy\\_%C5%9Arodkowo\\_Wschodniej?auto\\_accept\\_coauthor=true](https://www.academia.edu/71684879/Studia_Teatralne_Europy_%C5%9Arodkowo_Wschodniej?auto_accept_coauthor=true)

190. MITCHELL, W. *Picture theory: essays on verbal and visual representations*. University of Chicago Press, 1994, 445 p. ISBN 0-226-53232-1

191. PFISTER, M. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1988, 339 p. ISBN 0 521 32060 7; 0 521 42383 X

192. RAJEWSKY, I. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: *Intermédialités*, no 6, 2005, p. 43- 64. Disponibil: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>

193. SHAW, H. *Dictionary of Literary Terms*. New York: McGraw-Hill, 1972, 405 p. ISBN-112. 978-0070564909; ISBN-10: 0070564906

194. TAYLOR, J. Two Visual Excursions. In: *The Language of Images*, edited by W.J.T. Mitchell, Chicago: The University of Chicago Press, 1980, p. 25-36; 314 p. ISBN 978-02265321

#### În limba franceză

195. COLLOT, M. *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours. Les Essais*. Paris: Éditions José Corti, 2005, 448 p. ISBN 2-7143-0866-X

196. COUPRIE, A. *Le Théâtre: texte, dramaturgie, histoire*. Paris: Éditions Armand Colin, 2007, 127 p. ISBN 978-2-200-35228-8

197. FÉRAL, J. La théatralité: recherche sur la spécificité du langage théâtral. In: *Poétique*, 75, septembre 1988, pp. 347- 361. [https://www.academia.edu/4714445/Theatricality\\_The\\_Specificity\\_of\\_Theatrical\\_Language?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/4714445/Theatricality_The_Specificity_of_Theatrical_Language?email_work_card=title)

198. GALLEPE, T. *Didascalies –Les mots de la mise en scène*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1997, 479 p. ISBN 2-7384-4807-0



199. GOLOPENTIA, S. Jeux didascaliques et espaces mentaux. În: *Jouer les didascalies: théâtre contemporain espagnol et français*. Éditeur: Monique Martinez Thomas. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999, pp. 15–40; 129 p. ISBN 2-85816-496-7
200. GOLOPENTIA, S; MARTINEZ-THOMAS, M. *Voir les didascalies*. Paris: Éditions Ophrys, 1994, 243 p. ISBN 2-7080-0708-4
201. GOUHIER, H. *Le théâtre et les arts à deux temps*. Paris: Éditions Flammarion, 1989, 266 p. ISBN 9782080662934
202. *JOUER LES DIDASCALIES: théâtre contemporain espagnol et français*. Éditeur Monique Martinez Thomas. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999, 129 p. ISBN 2-85816-496-7
203. KOWZAN, T. *Littérature et spectacle*. Paris: Editeur De Gruyter, 2014, 240 p. ISBN 3110885549; 9783110885545
- 2
204. MAINGUENEAU, D. *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris: Éditions Seuil, 2009, 147 p. ISBN 978-2-02-1321135
205. MARINO, T. *Dall ekphrasis alla narrazione: la scrittura visiva di Virginia Woolf*, 2013.-  
<http://www.arabeschi.it/la-scrittura-visiva-di-virginia-woolf/> (limba italiană)
206. PAVIS, P. *Dictionnaire du Théâtre*. Liège: Editions Dunod, 1997, 447 p. ISBN (10) 210034863; (13) 978210034864
207. PLANA, M. Au-delà de la distinction entre théâtre et roman : dialogue et dialogisme dans l'œuvre de Thomas Mann. In: *Études théâtrales 2005/1 (N° 33)*, pp. 103 – 113.
208. PLANA, M. *La relation roman-théâtre des Lumières à nos jours, théorie, études de textes*. Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2003, 590 p. ISBN : 9782729534691
209. POP-CURȘEU, Ș. *Pour une théâtralité picturale: Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs*. Cluj Napoca: Casa Cărții de Știință, 2012, 235 p. ISBN 978-606-17-0225-1  
Disponibil : [https://www.academia.edu/42147476/%C5%9Etefana\\_Pop\\_Cur%C5%9Feu\\_Pour\\_une\\_th%C3%A9%C3%A2tralité%C3%A9\\_picturale\\_Bruegel\\_et\\_Ghelderode\\_en\\_jeux\\_de\\_miroirs?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/42147476/%C5%9Etefana_Pop_Cur%C5%9Feu_Pour_une_th%C3%A9%C3%A2tralité%C3%A9_picturale_Bruegel_et_Ghelderode_en_jeux_de_miroirs?email_work_card=title)
210. RAAD, J. *Le Théâtre et la peinture modernes: convergences et correspondances. Entre mimésis et abstraction (Première moitié du XX e siècle)*. Thèse de Doctorat en Théâtre, Université Saint-Joseph de Beyrouth, 2019, 331 p. Disponibil: [https://www.academia.edu/41497500/LE\\_TH%C3%89%C3%82TRE\\_ET\\_LA\\_PEINTURE\\_MODERNES\\_CONVERGENCES\\_ET\\_CORRESPONDANCES\\_Entre\\_mim%C3%A9sis\\_et\\_abstraction\\_Premi%C3%A8re\\_moiti%C3%A9\\_du\\_XX\\_e\\_si%C3%A8cle](https://www.academia.edu/41497500/LE_TH%C3%89%C3%82TRE_ET_LA_PEINTURE_MODERNES_CONVERGENCES_ET_CORRESPONDANCES_Entre_mim%C3%A9sis_et_abstraction_Premi%C3%A8re_moiti%C3%A9_du_XX_e_si%C3%A8cle)
211. SERIGNE, S. La théâtralité du récit romanesque ou la tentation du théâtre chez Boubacar Boris Diop. In: *Interculturel*, n. 21, 2017, Regardes compare sur la literature. Revue



interdisciplinaire de L Alliance Francaise de Lecce, pp. 251-272. Disponibil [https://www.academia.edu/32690457/La theatralite romanescque ou la tentation du theatre chez Boubacar Boris DIOP\\_1?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/32690457/La_theatralite_romanescque_ou_la_tentation_du_theatre_chez_Boubacar_Boris_DIOP_1?email_work_card=title) – accesat 15.10.2022.

212. UBERSFELD, A. *L école du spectateur. Lire le théâtre 2*. Paris: Editeur Belin, 1996, 317 p. ISBN 2701119189

213. VISWANATHAN-DELORD, J. *Spectacles de l'esprit: du roman dramatique au roman-théâtre*. Les Presses de l'Université Laval, 2002, 299 p. ISBN (10) 2763776884; (13) 978-2763776880

### În limba rusă

214. АНДРЕЕВА, И.М. *Театральность в культуре*. Ростов на Дону: Южно-российский гуманитарный институт, 2002, 184 с.- ISBN 5-94593-010-5

215. БАХТИН, М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. Исследования разных лет. Москва: Издательство Художественная литература, 1975, 504 с. 70202-179-028(01)-75

216. БОГДАНОВА, П. От составителя. Введение в тему. În: *Метаморфозы театральности. Разомкнутые формы*. Сборник статей и интервью; сост., предисл. П. Богдановой. Москва: Издательство Новое литературное обозрение, 2020. Disponibil : <https://www.litres.ru/raznoe-4340152/metamorfozy-teatralnosti-razomknuty-formy/chitat-onlayn/> - accesat 25.10.2022

217. ВЕЛЕХОВА, Н. Человек и мир в пьесах Иона Друцэ. În: *Drușiana teatrală*. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008, p. 3–56; 479 p. ISBN 978-9975-60-217-4

218 ГЕРМАНН, М. Театральное пространство-событие. In: *Театроведение Германии: Система координат*. Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. Санкт Петербург.: Балтийские сезоны, 2004, p. 31–43; 319 p. [http://teatr-lib.ru/Library/Ger\\_studies/ger\\_studies/](http://teatr-lib.ru/Library/Ger_studies/ger_studies/)

219. ГОРДЖЕЛАДЗЕ, Ю.М. Дидаскалия – как средство выражения авторского „Я” в драме. În: *Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики*. Серия «Гуманитарные науки», nr. 03-04, 2013, p. 74-76. – Disponibil: <http://www.nauteh-journal.ru/index.php/--gn-13-03/796-a> - accesat 11.06. 2014

220. ДМИТРИЕВ, Ю. Из книги *Академический Малый театр. 1941-1995*. Disponibil pe: <https://www.maly.ru/news/2120> - accesat: 15.02.2022

221. ЕВРЕИНОВ, Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и коммент. А. Зубкова и В. Максимова. Москва: Санкт Петербург.: Летний сад, 2002. 536 с. ISBN: 5-94381-017-X

222. ЕСИН, А. *Психологизм русской классической литературы*. 3-е издание перераб. Москва: Флинта, 2012, 177 с. ISBN 978-5-98349-404-4

223. ИЗЕР, В. К антропологии художественной литературы, перевод с англ. И Пешкова. В: *Новое Литературное Обозрение*, 2008, № 94, p.7-21.

224. ИСАГУЛОВ, М. Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации. In: *Культура слова*, 2019, nr.1 (2), pp. 28-39.
225. КАНДИНСКИЙ, В. *Избранные труды по теории искусства*, в 2 т. Т. 1. Москва: Гилея, 2008; 428 с. ISBN 5-87987-045-6
226. КОРНИЕНКО, Н. Ион Друцэ и феномен «взрыва». În: *Druțiana teatrală*. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008, p. 442-448; 479 p. ISBN 978-9975-60-217-4
227. КОТТЕ, А. Театральность: понятие в поисках собственного предмета. In: *Театроведение Германии: Система координат*. Сост. Э.Фишер-Лихте, А.А.Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004, p.215-232; 319 p. [http://teatr-lib.ru/Library/Ger\\_studies/ger\\_studies/](http://teatr-lib.ru/Library/Ger_studies/ger_studies/)
228. КОТОВИЧ, Т. *Хронотон театрального произведения*. Витебск: УО ВГУ им. П.М. Машерова, 2011, 178 с.
229. КРЫМОВА, Н. Каса маре. În: *Литературная газета*, 18 марта 1961.
230. КРЫМОВА, Н. Кризис бытовой режиссуры. În: *Театр*, 1960, nr. 3, p. 63-75.
231. ЛЕГЗДА, А. Высокий закон земли и солнца. În: *Druțiana teatrală*. Chișinău; Editura Cartea Moldovei, 2008, p. 179-182. 480 p. ISBN 978-9975—60-217-4
232. ЛОСЕВ, А. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе. În: *Литература и живопись*. Ленинград: Наука, 1982, p. 31-65. <http://www.infoliolib.info/philos/losev/variativ.html>
233. ЛОТМАН, Ю. *Избранные статьи*. В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992, 479 p. ISBN 5-450-01551-8
234. ЛОТМАН, Ю. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002, 544 с. ISBN 5-7331-0184-9
235. ЛЯХУ, В. «Апостол Павел» в Москве. In: *Druțiana teatrală*. Chișinău; Editura Cartea Moldovei, 2008, p. 361-366. 480 p. ISBN 978-9975—60-217-4
236. МАКЛЮЭН, Г. *Понимание медиа: внешние расширения человека*. Москва: Канон – пресс Ц; Кучково поле, 2003. 464 p. ISBN 5-86090-102-X
237. МАКСИМОВА, В. Поэты нашего разорения. În: *Druțiana teatrală*. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008, p. 413–428. 479 с. ISBN 978-9975-60-217-4
238. МАКСИМОВ, В. *Философия театра Николая Евреинова*. Disponibil: <https://history.wikireading.ru/397177> -accesat 20.04.2022
239. МАЛЕЙ, А., КОТОВИЧ, Т. *Цвет – театр – хронотон*. Витебск: УО ВГУ им. П.М. Машерова, 2010.
240. МЕДНИС, Н., „Религиозный экфрасис” в русской литературе. În: *Критика и семиотика*, вып. 10, Новосибирск, 2006, p. 58-67.

241. МЕЙЕРХОЛЬД, В.Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. В 2-х кн. Кн.1 (1917-1939). Москва: Искусство, 1968, 643 с.
242. *МЕТАМОРФОЗЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ. Разомкнутые формы*. Сборник статей и интервью; сост., предисл. П. Богдановой. Москва: Издательство Новое литературное обозрение, 2020, 304 с. ISBN 978-5-4448-1230-3
243. НЕМИРОВИЧ- ДАНЧЕНКО, В. *Рождение театра*. Комментарии. М. Н. Любомудрова. Москва: Правда, 1989. 575 с.
244. ОСЬМУХИНА, О., КУРЯЕВ, И. Специфика внесценического пространства в драматургии Д. Липскерова. *Ип: Научный диалог*, N.3, 2020, р.236-249. ISSN 2225-756X
245. ПАВИ, П. *Словарь театра*. Перевод с французского. Москва: Прогресс, 1991, 504 с.
246. ПОЛЯКОВА, Е. *Поэтика драмы и эстетика театра в романе: «Идиот» и «Анна Каренина»*. Москва: РГГУ, 2002, 328 с. ISBN 5-7281-0529-1
247. ПОЛЯКОВ, М. *О театре: поэтика, семиотика, теория драмы*. Москва: Международное агентство "А.Д. и Театр", 2001, 384 с. ISBN 5-89161-016-7
248. РАВЕНСКИХ, А. [Оставаясь самим собой... / Ион Друцэ](http://inieberga.ru/node/849) . *Лица*, №2 (48) 2018-  
<http://inieberga.ru/node/849> - accesat 11.02. 2021
249. *РЕЛИГИЯ, РИТУАЛ, ТЕАТР*, под ред. Б. Холма, Б. Ф. Нильсена, К. Ведель; пер. с англ. Харьков: изд-во «Гуманитарный центр», 2018, 256 р. ISBN 978-617-7528-16-5
250. РЕМЕЗ, О. *Мастерство режиссера. Пространство и время спектакля*. Москва: Просвещение, 1983, 144 с.
251. *СИНИЙ ВСАДНИК*, под ред. В. Кандинского и Ф. Марка, перевод, комментарии и статьи З. С. Пышновской, Москва: Изобразительное искусство, 1996, 192 с. ISBN 5-85200-147-3
252. СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Письма. 1886-1917. (48\*. О. Т. Перевозицовой. 1897, май)*. - Disponibil: [http://az.lib.ru/s/stanislawskij\\_k\\_s/text\\_0060.shtml](http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0060.shtml)
253. СОНТАГ, С. *Против интерпретации и другие эссе*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014, 376 с. ISBN 978-5-91103-198-5
254. ТАМАРЛИ, Г. *Синхронный диалог Чехова с культурой*. Таганрог: Изд. ТГПИ им. А.П. Чехова, 2014, 108 с. ISBN 978-5-87976-891-6
255. ТИШУНИНА, В. *Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований*. В: *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века*,. Сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана. Выпуск 12, Санкт-Петербург.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001, с. 149–154.
256. ТЭРНЕР, В. *Символ и ритуал*. Москва: RUGRAM, 1983, 277 с. ISBN: 978-5-458-34470-8

257. ФИШЕР-ЛИХТЕ, Э., ЧЕПУРОВ, А. (составит.) *Театроведение Германии. Система координат*. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2004, 319с [http://teatr-lib.ru/Library/Ger\\_studies/ger\\_studies/](http://teatr-lib.ru/Library/Ger_studies/ger_studies/)
258. ФИШЕР-ЛИХТЕ, Э. *Эстетика перформативности*. Пер. с нем. Н.Кандинской. Под общей ред. Д. Трубочкина. Москва.: Канон+, 2021, 384 с. ISBN 978-5-88373-670-3
259. ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. *Миф и литература древности*. 2-е издание, исправленное и дополненное. Москва: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.- ISBN 5-02-017900-0
260. ХАЛИЗЕВ, В. *Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование)*. Москва: Издательство МГУ, 1986, 260 с. ISSN 2310-757X
261. ХАЛИЗЕВ, В. Драма. În: *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*. Под редакцией Л. В. Чернец. Москва: Высшая школа; Академия, 1999, 368 с. ISBN 5-06-003357-0, 5-7695-0381-5
262. ХАНЗЕН-ЛЕВЕ О. *Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду*. Москва: РГГУ, 2016, 450 с. ISBN 978-5-7281-1596-0.
263. ШОРИНА, Л. *Друцэ и театр (Проблемы поэтики)*. Кишинев: Штиинца, 1991. 136 р. ISBN 5-376-00927-0
264. ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. *Избранные произведения*, в 6 т. Т. 2., Москва: Искусство, 1964, 564 с. [http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select\\_2/](http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_2/)
265. ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. *Мемуары*. Т. 2. Москва: Труд, Музей кино, 1997, 543 с. ISBN 5-88244-009-2 [http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Mem\\_2/](http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Mem_2/)
266. ЮЗЕФОВИЧ, В. И вновь лирическая трагедия.[опера *Casa mare*] В: *Музыкальный театр*, nr, 5 (366), 1969, р. 35-39. - [Музыкальный театр](https://mus.academy/articles/muzykalnyi-teatr-30) <https://mus.academy/articles/muzykalnyi-teatr-30>
267. ЯЦЕНКО, Е. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. В: *Вопросы философии*, 2011, № 11, р. 47 -58.

#### **Surse video – spectacole**

268. [Ion Druță. Spectacolul "Casa Mare".](#) Teatrul Național „M.Eminescu” din Chișinău
269. DRUȚĂ, I. Spectacolul *Păsările tinereții noastre*. Teatrul „Luceafărul”; Chișinău <https://www.youtube.com/watch?v=290CHJmZU2k>
270. DRUȚĂ, I. Spectacolul *Horia*, ”Teatrul Luceafărul”, Chișinău <https://www.youtube.com/watch?v=qYytQPIUZU8>

271. ДРУЦЭ, И. Спектакль *Возвращение на круги своя* [*Plecarea lui Tolstoi*] Teatrul Mic din Moscova <https://www.youtube.com/watch?app=y6rXInZMEks>

Возвращение на круги своя. Серия 1 - <https://youtu.be/rF-eIsJbKts>

Возвращение на круги своя. Серия 2 - [https://youtu.be/zckH5\\_326rg](https://youtu.be/zckH5_326rg)

272. ДРУЦЭ, И. Спектакль *Святая святых* [*Sfânta Sfintelor/Frumos și sfânt*] Teatrul Armatei. Moscova <https://www.youtube.com/watch?v=ChLc2xAiP5o>

273. ДРУЦЭ, И. Фильм-спектакль *Птицы нашей молодости* [ *Film-spectacol Păsările tinereții noastre*] Teatrul Mic din Moscova

<https://www.youtube.com/watch?v=dwqK4qIO2d0>

274. ДРУЦЭ, И. Фильм-спектакль *Рыжая кобыла с колокольчиком* (*Film-spectacol Mârțoaga cu clopoței- Cervus divinus*) <https://www.youtube.com/watch?v=WROshDfwTKo>

### **Literatură artistică**

275. DRUȚĂ, I. *Harul Domnului. Epopee teatrală*. În două volume. Vol. I. Chișinău: Baștina-RADOG, Tipografia Centrală, 2001, 400 p. ISBN 9975-9563-4-3

276. DRUȚĂ, I. *Harul Domnului. Epopee teatrală*. În două volume. Vol. II, Chișinău: Baștina-RADOG, Tipografia Centrală, 2001, 352 p. ISBN 9975-9563-5-1

277. DRUȚĂ, I. *Opere*, în 8 volume. Vol. I. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008, 432 p. ISBN 978-9975-60-218-1

278. DRUȚĂ, I. *Opere*, în 8 volume. Vol. V. Chișinău: Editura Lumina, 2013, 436 p. ISBN 978-9975-65-343-5

279. DRUȚĂ, I. *Opere*, în 8 volume. Vol. VII. Singurătatea Păstorului. Chișinău, S.n., 2014, 576 p. ISBN 978-9975-129-02-2

280. DRUȚĂ, I. *Opere*, în 8 volume. Vol. VIII Flori de salcâm. Chișinău, S.n., 2014, 536 p. ISBN 978-9975-129-3-9

281. DRUȚĂ, I. *Povara bunătații noastre*. Roman. Ediție revăzută și completată. Chișinău: Editura Universul, 2005, 520 p. ISBN 9975-944-84-1

282. DRUȚĂ, I. *Scrieri*, în 4 volume. Vol. 1. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1989, 534 p. ISBN 5-368-00903-8
283. DRUȚĂ, I. *Scrieri*, în 4 volume. Vol. 3. Chișinău: Editura Hyperion, 1990, 551 p. ISBN 5-368-00905-4
284. DRUȚĂ, I. *Scrieri*, în 4 volume. Vol. 4. Chișinău: Editura Hyperion, 1990, 480 p. ISBN 5-368-00906-2
285. MATCOVSCHI, D. *Teatru*. Chișinău: Editura PRAG-3, 2004, 535 p. ISBN 9975-919-43-X
286. MENIUC, G. *Interior cosmic: versuri și proză*. Ediția a II-a. București-Chișinău: Editura Litera Internațional, 2003, 336 p. ISBN 9975-74-571-7; ISBN 973- 7916-71-9
287. VASILACHE, V. *Povestea cu cocoșul roșu*. Chișinău; Editura Cartier, 2013, 300 p. ISBN 978-9975-798457

## ANEXE

### ANEXA 1

#### SPECTACOLE MONTATE ÎN DIFERITE TEATRE

1. *Casa mare*. Teatrul Central al Armatei, Moscova, 1961
2. *Casa mare*. Teatrul de Artă „I.Rainis”, Riga (Letonia), 1961
3. *Casa mare*. Teatrul Dramatic din Vilnius (Lituania), 1962
4. *Casa mare*. Teatrul Dramatic Moldovenesc „A.S.Pușkin”, Chișinău, 1962.
5. *Casa mare*. Teatrul Dramatic Rus „V. Maiakovski”, Dușanbe (Turkmenia), 1962
6. *Casa mare*. Teatrul Muzical-Dramatic „T. Șevcenko”, Cerkassî , 1964; 1978
7. *Casa mare*. Teatrul Dramatic din Zaporojie (Ucraina), 1964
8. *Casa mare*. Teatrul Dramatic Academic Ucrainean „T. Șevcenko”, Harkov (Ucraina),  
1965
9. *Casa mare*. Teatrul Dramatic Regional din Țelinnîi (Kazahstan), 1965
10. *Casa mare*. Teatrul Dramatic din Dnepropetrovsk (Ucraina), 1965
11. *Casa mare*. Teatrul Dramatic din Jitomir (Ucraina), 1965
12. *Casa mare*. Teatrul Dramatic din Vilnius ( în două limbi – rusă și lituaniană), 1967
13. *Casa mare*. Teatrul Dramatic „M. Gorki” din Krasnodar (Rusia), 1969
14. *Casa mare*. Teatrul Dramatic Ucrainean „I. Franko, ” Kiev, 1975
15. *Casa mare*. Teatrul Dramatic Regional din Brest (Belarusi), 1976
16. *Casa mare/Îți dăruiesc cerul și pământul*. Teatrul de Stat de Dramă „A. Lunacearski”  
din Kemerovo (Rusia), 1977
17. *Casa mare*. Teatrul Dramatic din Brno (Cehia), 1980.
18. *Casa mare*. Teatrul Dramatic din Udmurtia (Rusia), 1982
19. *Casa mare*. Teatrul Dramatic „Maria Filotti” din Brăila, 1983
20. *Casa mare*. Teatrul Teatrul Dramatic de Stat „A.Ostrovski” din Kostroma (Rusia),  
1983
21. *Casa mare*. Teatrul Dramatic din Liepāja (Letonia), 1988
22. *Casa mare*. Teatrul Național „M. Eminescu”, Choșinău, 1991
23. *Casa mare*. Teatrul Național „M. Eminescu”, Chișinău, 2016

24. *Frunze de dor*. Teatrul Național „M. Eminescu”, Chișinău, 2022
25. *Sărbătoarea sufletului/Doina*. Teatrul „V. Maiakovski”, Moscova, 1979
26. *Doina*. Teatrul Popular „Flacăra”, Universitatea de Stat din Chișinău, 1979
27. *Doina*. Teatrul Leton de Dramă, Riga, 1981 (regizor Sandri Ion Șcurea)
28. *Doina*. Teatrul Dramatic Moldovenesc, Chișinău, 1982
29. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Academic Mic, Moscova, 1972
30. *Păsările tinereții noastre* Teatrul Dramatic din Kiev (Ucraina), 1972
31. *Păsările tinereții noastre* Teatrul Dramatic „T. Șevcenko” din Cercasî (Ucraina), 1972.
32. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul „Luceafărul”, Chișinău, 1972
33. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic „V. Dunin-Martinkevici”, Moghiliiov (Belarusi), 1972
34. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic „M. Gorki”, Minsk (Belarusi), 1972.
35. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic Rus din Bălți, 1972
36. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic „A.S. Pușkin”, Leningrad, 1972
37. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic „A. Ostrovski” din Kostroma (Rusia), 1972
38. *Păsările tinereții noastre*.. Teatrul Dramatic Rus de Stat, Tallinn ( Estonia), 1972
39. *Păsările tinereții noastre*.. Teatrul Dramatic „Kinghisepp” din Tallinn (Estonia), 1972  
(regizor Ion Ungureanu)
40. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul de Artă „Jan Rainis”, Riga ( Letonia), 1972
41. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Central al Armatei, Moscova, 1973
42. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic Moldovenesc, Chișinău, 1973
43. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Academic Mic, Moscova, 1973
44. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Național „I. Vazov” din Sofia (Bulgaria), 1973
45. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Național „G. Sundukean”, Erevan (Armenia), 1973
46. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic din Permi (Rusia), 1973
47. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic din Moghiliiov (Belarusi), 1973
48. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic de Stat „C. Cianba”, Suhumi (Abhazia),  
1973
49. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic „V. Lomonosov”, Arhanghelsk (Rusia),  
1973
50. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic din Kaunas (Estonia), 1973



51. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic din Ruse (Bulgaria), 1973
52. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Național „I. Vazov” din Sofia (Bulgaria), 1973
53. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Național „V. Alecsandri”, Iași, România, 1980.
54. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul Dramatic „O. Kobîleanska”, Cernăuți, 1981
55. *Păsările tinereții noastre*. Teatrul de Dramă din Bureatia, Ulan-Ude (Rusia), 2013
56. *În numele pământului și al soarelui/Horia*. Teatrul de Dramă, Riga (Letonia), 1977 –  
regizor Sandri Ion Șcurea (Chișinău)
57. *Horia*. Teatrul „Lenkom”, Moscova, 1977 (în 1981- al 100-lea spectacol)
58. *Horia*. Teatrul Dramatic „V. Komisarjevskaja” din Novocerkask (Rusia), 1978
59. *În numele pământului și al soarelui/Horia*. Teatrul de Dramă din Reazani (Rusia), 1978
60. *Horia*. Teatrul Dramatic din Habarovsk (Rusia), 1979
61. *În numele pământului și al soarelui/Horia*. Teatrul „Ugala” din Viliandi (Estonia),  
1983
62. *În numele pământului și al soarelui/Horia*. Teatrul Academic „M. Zankovețkaia” din  
Lvov (Ucraina), 1984
63. *Horia*. Teatrul „Luceafărul”, Chișinău, 1987
64. *Clopotnița/Horia*. Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți, 2008
65. *Sfânta sfintelor*. Teatrul Dramatic Rus de Stat din Vilnius (Lituania), 1976
66. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic „M. Gorki” din Tula (Rusia), 1976
67. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic „L. Paegle” din Valmiera (Letonia), 1976
68. *Sfânta sfintelor*. Teatrul Central al Armatei, Moscova, 1976
69. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic „Wspolczensny”, Varșovia (Polonia), 1977
70. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic „S. Jaracza” din Lodzi (Polonia), 1977
71. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic din Pskov „A. Pușkin” (Rusia), 1977
72. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Mare Dramatic „V. Kacialov” din Kazani (Rusia), 1977
73. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul de Dramă „A. Lunacearski” din Penza (Rusia), 1977
74. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic „E. Komisarjevskaja” din Leningrad (Rusia), 1977
75. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Academic de Dramă „M. Gorki” din Kuibîșev (Rusia), 1977
76. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic „A. Lunacearski” din Kaluga (Rusia), 1977
77. *În numele pământului și al soarelui/Horia*. Teatrul Leton de Dramă, Riga, 1977  
(regizor Sandri Ion Șcurea)

78. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Academic de Stat „Vanemuine”, Tartu (Estonia), 1977
79. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic Rus de Stat din Azerbaidjan, Baku, 1978
80. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic „A.Lunacearski” din Tambov (Rusia), 1978
81. *Sfânta sfintelor (Lucru sfânt)*. Théâtre Quartier d’Ivry. Paris, 1981
82. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic Rus „M. Lermontov” din Groznîi (Cecenia), 1981
83. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic din Vologda (Rusia), 1981
84. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic Rus din Vilnius (Lituania), 1982
85. *Sfânta sfintelor*. Teatrul Național „V. Alecsandri” din Iași, 1982.
86. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic „V. Gorki” din Primorsk (Rusia), 1983
87. *Sfânta Sfintelor*. Teatrul Dramatic din Odesa (Ucraina), 1983
88. *Tot ce avem mai sfânt*. Teatrul Național din Craiova, România, 1985
89. *Sfânta sfintelor*. Teatrul Dramatic „V. Alecsandri” din Bălți, 1988.
90. *Mârțoaga cu clopoței/Cervus divinus*. Teatrul Academic de Satiră, Moscova, 1986
91. *Cervus divinus*. Teatrul Dramatic din Panevėžys (Lituania), 1987
92. *Mârțoaga cu clopoței/Cervus divinus*. Teatrul Dramatic Rus „A. Cehov”, Chișinău, 1987
93. *Mârțoaga cu clopoței/Cervus divinus*. Teatrul Dramatic din Cernăuți, 1988
94. *Mârțoaga cu clopoței*. Teatrul Dramatic de Stat „E. Komissarjevskaja” din Leningrad (Rusia), 1988
95. *Cervus divinus*. Teatrul „Luceafărul”, Chișinău, 1991
96. *Plecarea lui Tolstoi*. Teatrul Academic Mic, Moscova, 1978.
97. *Plecarea lui Tolstoi*. Teatrul Dramatic de Stat „E. Komisarjevskaja”, Leningrad (Rusia), 1978
98. *Anul morții, anul nemuririi/Plecarea lui Tolstoi*. Teatrul Dramatic Rus „A. Cehov”, Chișinău, 1982.
99. *Hramul Înălțării [Aflarea lui Dumnezeu/Biserica Albă] Numele straniului Potiomkin*. Teatrul Central al Armatei. Moscova, 1988
100. *Căderea Romei*. Teatrul Dramatic „B. P. Hașdeu” din Cahul, 1996
101. *Căderea Romei*. Teatrul Academic de Dramă din Saratov, Rusia, 1996
102. *Apostolul Pavel*. Teatrul Dramatic Rus „A. Cehov, Chișinău, 1998
103. *Apostolul Pavel*. Uniunea de creație „Duet”, Moscova, 2004

104. *Maria Cantemir – ultima dragoste a lui Petru Întâi*. Spectacol montat la Teatrul de Operă și Balet „Maria Bieșu” cu actori din diferite teatre din Chișinău, septembrie, 2008.

*Notă.* La sfârșitul anului 1985, din 305 montări drucești în diferite teatre din URSS și din alte țări din Europa, doar 11 au fost jucate pe scenele din Moldova (criticul de teatru Gheorge Cincilei).

IMAGINI DIN SPECTACOLE

Anexa 2.1. Spectacolul *CASA MARE*

Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău (2016)

Regizor Alexandru Cozub, scenograf Iurie Matei



Scena „Lectura Psalmilor” cu actorii Vitalie Rusu (tatăl, moș Ion), Ana Tcacenco, Cornelia Maros-Suveică, Mihaela Damian-Oistric (Vecinele), Margareta Pântea (Vasiluța), Victor Nofit (Păvălache)



**Scena finală: *Rămas bun***



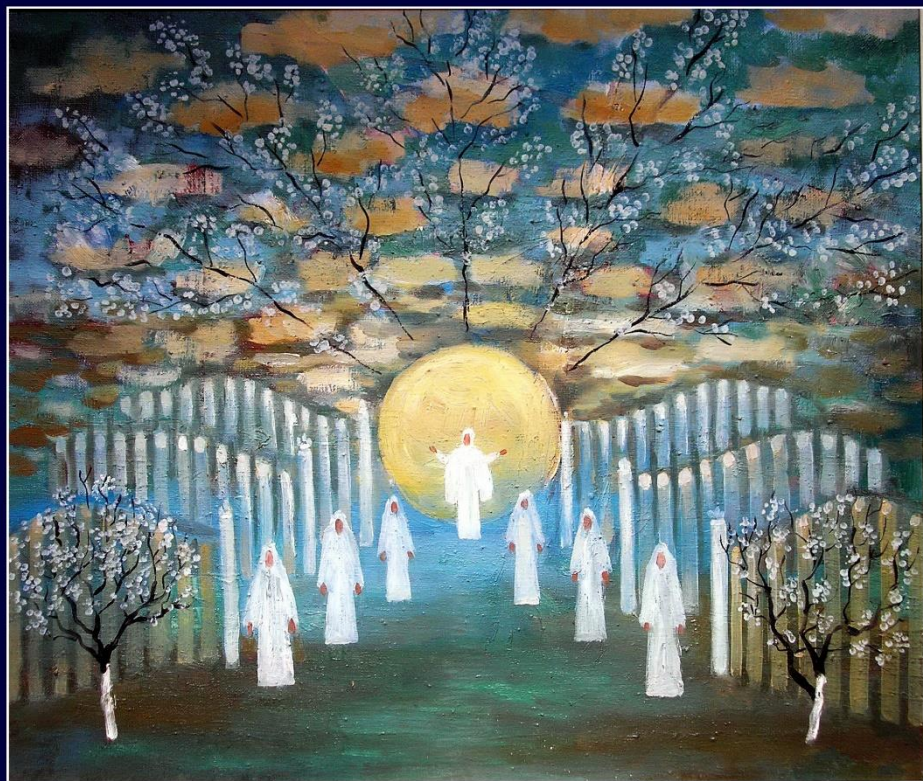
*„Ce păcat că avem numai un singur pământ și un singur cer deasupra lui...”*



**Anexa 2.2. Spectacolul *DOINA – SĂRBĂTOAREA SUFLETULUI***

Teatrul Național „Mihai Eminescu” (Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic  
„A. S. Pușkin”, 1982)

Regizor Sandri Ion Șcurea, scenograf Petru Balan



**Petru Balan. Schiță pentru spectacolul *Doina* de Ion Druță**



**Scena de început al spectacolului**



Teatrul popular „Flacăra” al Universității de Stat din Chișinău (1979)

Regizor Vasile Căpățină, scenograf Sergiu Puică



**În rolul Doinei – Adela Morari**



**La final de spectacol: regizorul Vasile Căpățină, Veta – Nadejda Mihalaș,  
Tudor Mocanu - Constantin Cheianu**

**Anexa 2.3 Spectacolul *PĂȘĂRILE TINEREȚII NOASTRE***

Teatrul Academic Mic din Moscova, 1972, film-spectacol, 1974

Regizori Ion Ungureanu, Boris Ravenskih, scenograf Valentina Rusu-Ciobanu



**Actrița Rufina Nifontova în rolul mătușii Ruța**



Teatrul „Luceafărul” din Chișinău, 1972

Regizor Sandri Ion Șcurea, scenograf Ion Puiu



**Scena de început al spectacolului**





**Mătușa Ruța (actrița Valentina Izbeșciuc) rostind o rugăciune pentru Pavel**



Secvență din spectacolul nunții: *Iertarea miresei*

**Anexa 2.4. Spectacolul *SFÂNTA SFINTELOR – FRUMOS ȘI SFÂNT***

Teatrul Armatei, Moscova, 1989

Regizor Ion Ungureanu, scenograf Eduard Kocerghin



**Actrița Irina Diomina în rolul Mariei**





**Mihai Gruia – actorul Igor Ledogorov, Călin Ababi– actorul Nikolai Pastuhov**

**Anexa 2.5. Spectacolul *HORIA – ÎN NUMELE PĂMÂNTULUI ȘI AL SOARELUI***

Teatrul Lencom, Moscova, Studioul de creație „Ecran”, 1981

Regizor Mark Zaharov, scenografi Olga Tvardovskaia, Vladimir Macușenco



**Imagine de început al spectacolului**



**Corul copiilor interpretând o variantă a cântecului *A ruginit frunza din vii..***

Teatrul „Luceafărul” din Chișinău, 1987

Regizor Sandri Ion Șcurea, scenograf Ion Puiu



***Întâlnirea din Clopotniță: Balta, directorul școlii – actorul Andrei Soțchi și mătușa Arvira, femeia de serviciu – actrița Valentina Izbeșciuc***



**Actorul Vasile Zubcu-Codreanu în rolul lui Horia**





**Horia:** „La drept vorbind, am venit să-mi iau rămas bun și de la rămășițele Clopotniței, și de la voi. [...]. Sfârșitul împreună cu începutul sunt cele două fețe ale existenței noastre. Și pentru a ști un adevăr întreg, trebuie să le știm pe amândouă.”

**Anexa 2.6 Spectacolul *PLECAREA LUI TOLSTOI***

Teatrul Academic Mic, Moscova, 1979

Regizor Boris Ravenskiih, scenograf Eduard Kocerghin



**Început și final de spectacol. În rolul lui Lev Tolstoy – actorul Igor Ilinski**



***Tolstoi-făuritorul: „... și lupul sări.[ ] Lupul se face ghem, un salt, ultimul său salt, și prăpastia îl înghite cu urllet cu tot. După care se lasă liniște și pace... O liniște și o pace cum nu mai fusese, o liniște și o pace absolută, dar, stai, stai, stai, ceva parcă s-o fi amestecat...”.***



### **Declarația privind asumarea răspunderii**

Subsemnata Ana Ghilaș declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Ghilaș Ana

Semnătura

Data

## Curriculum Vitae

GHILAȘ ANA



Chișinău, Republica Moldova

☎ 0 22 51 96 53 📠

✉ ana\_ghilas@yahoo.com

Skype:

| Data nașterii 25.10.1956|

### EXPERIENȚA DE MUNCĂ

1979–1982	Universitatea de Stat din Moldova, lector universitar asociat
1982–1985	Institutul Pedagogic de Stat din Tiraspol, lector superior
1989- 2000	Universitatea Pedagogică de Stat ”I.Creangă”, Chișinău, lector superior; conferențiar universitar
2001 – 2017	Universitatea de Stat din Moldova, conferențiar universitar
2011 – prezent	Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, cercetător științific coordonator
2017 - prezent	Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, conferențiar universitar

### EDUCAȚIE ȘI FORMARE

---

1974–1979	Universitatea de Stat din Moldova, facultatea Filologie, specialitatea Limba și literatura română
1985 – 1989	Universitatea de Stat din Moldova, studii doctorat, specialitatea <i>Literatura română</i>
2017 – 2018	Universitatea Academiei de Științe a Moldovei, Școala Doctorală Științe Umaniste, Studii postdoctorat, specialitatea <i>654.01 Artă teatrală, coregrafică</i>

COMPETENTE  
PERSONALE

Limba(i) maternă(e) Română

Limbi străine cunoscute

	INTELEGERE		VORBIRE		SCRIERE
	Ascultare	Citire	Participare la conversație	Discurs oral	
Franceză	A2	A2	A2	A2	A2
Rusă	C2	C2	C2	C2	C2

Niveluri: A1/2: Utilizator elementar - B1/2: Utilizator independent - C1/2: Utilizator experimentat

Cadrul european comun de referință pentru limbi străine

Competențe și abilități sociale Capacitate de comunicare adaptată interlocutorului și contextului comunicativ, capacitate de adaptare la diferite discipline de studiu și la particularitățile învățământului universitar, postuniversitar, precum și în cercetare.  
Deschidere și interes pentru noutățile științifice din domeniul artelor (literatura, teatrul, interferența artelor, psihologia creației), demonstrate și prin articolele publicate, comunicările la conferințe, elaborarea mai multor cursuri universitare, inclusiv „Metodologia și istoria științei despre teatru/coregrafie” pentru studii doctorat

Competențe de utilizare a calculatorului

Aptitudini de bază în utilizarea calculatorului: Microsoft Office™ (Word și Power Point, Excel ș.a.)

INFORMAȚII SUPLIMENTARE

<b>Studii și articole publicate</b>	<p>În total peste 100 de publicații științifice, inclusiv 3 monografii monoautor, coautor la 2 monografii, studii, articole publicate în reviste științifice din țară și peste hotare. Cele mai reprezentative:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță. Chișinău: Editura Epigraf, 2021. 288 p. ISBN 978-9975-60-427-7.</li> <li>- Discursul teatral – între text și contexte. Chișinău: Editura Lexon-Prim, 2017, 192 p. ISBN 978-9975-139-36-6.</li> <li>- Romanul anilor 60: modelul bonus pastor. Chișinău: CEP USM, 2006. 120 p. ISBN 978-9975-917-59-9.</li> </ul>
-------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

- Modalități intermediare de creare a teatralității în discursul artistic. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale, Muzică. Teatru. Cinema*. Serie nouă, vol. XXXI, nr. 2, 2022, p. 67-71. Revistă index: SCOPUS. ISSN 2345-1181.
- Teatrul ca dialog cultural. În: *Educația din perspectiva valorilor: repere, modele, sinteze*. Ediția a XIV-a, Sofia, Bulgaria, 28-29 octombrie 2022. Ed.: Dorin Opriș, Ioan Scheau, Andrian Aleksandrov, Octavian Moșin. București: Editura Eikon, 2022, p. 58-61. ISBN 978-606-49-0414-0.
- Values of intermediality in Ion Druta's dramaturgy. În: *Studia Teatralne Europy Środkowo-Wschodniej/Theatre Studies of Central and Eastern Europe*, vol. 2, 2021, Warszawa, p. 225-244, ISSN 2719-6372.
- Expresii culturale tradiționale în spectacolul teatral: sens și valoare. În: *Materialele Simpozionului național de etnologie „Tradiții și procese etnice”*, ediția a II-a. Chișinău, IPC, 2021. Chișinău: UNU, 2021, pp.16-23. ISBN 978-9975-3337-**comunicare în plen**
- Forme protoscenice în dramaturgia lui I.Druță. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema*. Serie nouă. Volumul XXIX, nr. 2, 2020, p. 97-101. ISSN 2345-1181.
- Valențe educative ale discursului teatral ca „loc al memoriei”. În: „Educația din perspectiva valorilor. Tom XVII. Summa Theologiae”. Materialele Conferinței internaționale organizate de Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia și Universitatea de Stat din Moldova. Ediția a IX-a, Chișinău, 28-30 septembrie 2017. Editori: D. Opriș, I. Scheau, O. Moșin. București: Editura Eikon, 2020, p. 44-49. ISBN 978-606-711-686-1; 978-973-757-730-6.
- Relația psihologism – teatralitate în discursul narativ al lui I. Druță. În: *Arta Seria Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema*. Serie nouă. Volumul XXVIII, nr. 2, 2019, p. 97-101. ISSN 2345-1181, E-ISSN 2537-6136.
- Pre-texte religioase în dramaturgia contemporană: forme artistice și semnificații axiologice. În: „Educația din perspectiva valorilor. Tom XVII. Summa Theologiae”. Materialele Conferinței internaționale organizate de Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia și Universitatea de Stat din Moldova. Ediția a IX-a, Chișinău, 28-30 septembrie 2017. Editori: D. Opriș, I. Scheau, O. Moșin. București: Editura Eikon, 2019, p. 44-49. ISBN 978-606-711-686-1; 978-973-757-730-6.
- Teatrul lui Ion Druță în cercetările actuale. În: *Studii culturale*, vol. I . Materialele Simpozionului Național de Studii Culturale, Ediția I, 26 septembrie 2019, Chișinău. Coord.: Victor Ghilaș, Adrian Dolghi. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2020, pp. 42-47 ISBN 978-9975-52-213-7 .
- Metamorfozele corului antic în imaginarul artistic druțian. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 1(32), 2018, AMTAP, Chișinău, Notograf Prim, 2018, p. 105-109. ISSN 2345-1408.

- Preliminarii la o poetică a teatralității în dramaturgia lui I. Druță. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema*. Serie nouă. Volumul XXVII, nr. 2, 2018, p. 126-129. ISSN 2345-1181.

- Theatricality of prose for children: methodological aspects. Teatralitatea prozei pentru copii: aspecte metodologice. În: „Valorificarea strategiilor inovatoare de dezvoltare a învățământului artistic contemporan. Fostering the innovative strategies for contemporary artistic education development”, ediția a II-a. Volumul Conferințe științifico-practice internaționale 15-16 iunie 2018, Coord. Tatiana Bularga. Bălți: S.n., 2018, p. 261-266. ISBN 978- 9975- 3267-1-1.

-Ekphrasis și intertextualitate muzicală în imaginarul artistic al lui I. Druță. În: *Conferința științifică internațională ”Patrimoniul muzical din Republica Moldova” (folclor și creație componistică) în contemporaneitate*. Ediția a IV-a, Chișinău, AMTAP, 25 septembrie 2018. Tezele comunicărilor. Chișinău: S. n., 2018, pp. 88 -89. ISBN 978-9975-3119-1-5 – **comunicare în plen**

Psychology of the Creative Process in Literary and Artistic Vision [Psihologia procesului de creație în viziune literar-artistică]. În: Lumen International Scientific Conference 2012 “Logos, Universality, Mentality, Education, Novelty”. Coord: A. Caras, E. Unguru. Iași: Lumen, 2012, p. 253-268. ISBN 978- 973 -166-336-4.

### **Participări la proiecte științifice**

Proiectul de cercetare 20.8009.1606.12 „Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural european”, Institutul Patrimoniului Cultural, 2020-2023; Tema investigației: „Teatrul ca identitate și memorie culturală”.

- Proiectul 15.817.06.01F „Aspecte și tendințe în evoluția artelor vizuale și audiovizuale din Republica Moldova”, Institutul Patrimoniului Cultural, AȘM, 2015-2018/2019. Conducătorul proiectului: dr. hab. T. Stăvilă. Tema investigației: „Discursul teatral al lui I. Druță și D. Matcovschi în context cultural-artistic (sf. sec XX – început. sec.XXI)”.

- Proiectul 11.817.01F „Patrimoniul artistic din Republica Moldova în contextul multiculturalismului european”, Institutul Patrimoniului Cultural, AȘM, 2011-2014. Conducătorul proiectului: dr. hab. T. Stăvilă. Tema investigației: ” „Dramaturgia din Republica Moldova în perioada anilor ’40-’80 ai sec. XX: tradiționalism și modernitate” .

- Proiectul 06.410.010F „Concepte teoretice și metode contemporane de cercetare literară” Institutul de Filologie, AȘM), anul 2008. Conducătorul proiectului: dr. hab. A.Gavrilov. Tema investigației: „Psihologia analitică a lui C. G. Jung și impactul ei asupra cercetării literare”.

	<p><b>.Alte activități</b></p> <p>Conducător de doctorat. Școala Doctorală Studiul artelor și culturologie, AMTAP</p> <p>Membru al Colegiului de redacție, redactor responsabil Artă teatrală, coregrafică, multimedia - revista <i>Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică</i>, AMTAP</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------