

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI

INSTITUTUL DE FILOLOGIE

Cu titlul de manuscris

C.Z.U.: 821.135.1 (478).09 (043.2)

RUSNAC-FRĂSINEANU MAGDALENA

PERSONAJE FEMININE ÎN CREAȚIA LUI ION DRUȚĂ

Teză de doctor în filologie

Specialitatea: 622.01 – Literatura română

Conducător științific:

ȚURCANU Andrei, doctor habilitat în
filologie, conferențiar universitar

Autor:

RUSNAC-FRĂSINEANU Magdalena

Chișinău, 2017

© RUSNAC-FRĂSINEANU Magdalena, 2017

CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă și engleză).....	4
LISTA ABREVIERILOR	7
INTRODUCERE.....	8
1. ION DRUȚĂ ÎN EXEGEZA LITERARĂ.....	16
1.1. Perspectiva ideologică și personajul literar.....	16
1.2. Personajul literar: tipologii și tipuri umane	34
1.3. Personajul feminin druțian între tipic și individual.....	39
1.4. Concluzii la capitolul 1.....	48
2. DIMENSIUNILE ESTETICE ALE PERSONAJULUI FEMININ ÎN PROZĂ	50
2.1. Modele feminine antitetice în romanul „Biserica albă”.....	50
2.2. Arhetipul etnic al personajului feminin din „Povara bunătații noastre”.....	61
2.3. Proiecțiile metamorfozei feminine.....	71
2.4. Procedee de reliefare a portretelor feminine în proza lui I. Druță.....	81
2.5. Concluzii la capitolul 2.....	91
3. IPOSTAZE ALE ETERNULUI FEMININ ÎN DRAMATURGIE.....	93
3.1. Doina – ultima voce a conștiinței.....	93
3.2. Toposul casei ca univers spiritual feminin.....	103
3.3. Mătușa Ruța și taina memoriei ancestrale.....	112
3.4. Reflectarea feminității în conștiința <i>celuilalt</i>	123
2.5. Concluzii la capitolul 3.....	131
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.....	133
BIBLIOGRAFIE.....	137
DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....	147
CURRICULUM VITAE.....	148

ADNOTARE

Magdalena Rusnac-Frăsineanu: *Personaje feminine în creația lui Ion Druță*, teză de doctor în filologie, Chișinău, 2017.

Structura tezei : introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia lucrărilor critice din 177 numiri, 136 pagini de text de bază, declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autoarei.

Rezultatele tezei sunt reflectate în 8 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: conștiință estetică, personaj feminin, personaj masculin, feminitate, esență umană, totalitarism, patriarhal, psihologic, ontologic, etnic.

Domeniul de studiu : Literatura română.

Scopul lucrării: Scopul lucrării constă în investigarea personajului feminin în proza și dramaturgia lui I. Druță, în vederea determinării dimensiunilor etico-estetice și ontologice ale feminității ca expresie sui generis a umanului, având ca rezultat configurarea concepției artistice specifice despre om și lume a scriitorului.

Obiectivele investigației :

- Stabilirea gradului de cercetare a personajului feminin druțian;
- Analiza lumii interioare a celor mai reprezentative personaje feminine;
- Relevarea dimensiunilor estetice ale spiritualității feminine;
- Identificarea procedeele de reliefare a portretelor feminine în proză;
- Reliefarea proiecțiilor naturii feminine în conștiința *celuilalt*;
- Evidențierea semnificațiilor simbolice, ontologice, filosofice, etnice ale feminității;
- Interpretarea operei artistice druțiene din perspectiva esenței eternului feminin.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării. Teza înregistrează reacțiile critice reprezentative, stăruind asupra aspectelor lor contradictorii din perspectiva zilei de azi și posibilitățile oferite interpretării de studiu concret al personajelor feminine. Ideea noastră de bază este că, supralicitându-se de-a lungul anilor eticul, socialul, politicul și ideologicul operei druțiene, a rămas în umbră viziunea ontologică și cea identitar-etnică, mai aproape de viziunea de ansamblu a autorului cercetat. De aici și încercarea de a demonstra că tocmai acestea oferă o optică adecvată, organică asupra creației druțiene. Deși Ion Druță ne oferă o galerie întreagă de personaje literare feminine, protagoniste și secundare, cu roluri fundamentale nu numai în desfășurarea acțiunii, dar mai ales în definirea spiritualității lumii în care trăiesc, problematica personajului feminin druțian nu și-a găsit încă, în afara unor observații accidentale și unilaterale, o abordare critică sistematică. În acest context, teza „Personaje feminine în creația lui Ion Druță”, mizând pe o interpretare ontologică și identitar-etnică a personajelor feminine, pe coraporturile de putere ce există între ele și în raport cu sistemul patriarhal dominant și cu reprezentanții acestuia, își justifică caracterul unui demers științific oportun și inedit.

Problema științifică soluționată rezidă în reevaluarea critico-teoretică a semnificațiilor estetice și ontologice și a perspectivelor artistice impuse de personajele feminine druțiene în contextul unui univers identitar și socio-cultural marcat, pe de o parte, de constantele valorice ale tradiției și, pe de altă parte, de agresiunea unor noi fundamente de viață și relații interumane, fapt care a dus la descoperirea viziunii ontologice și cea identitar-etnică, mai aproape de viziunea de ansamblu a autorului și a oferit o optică adecvată asupra creației druțiene.

Importanța teoretică și practică a lucrării. Teza se adresează celor interesați de modalitățile de abordare a problemei feminității dintr-o perspectivă artistică largă a relațiilor interumane și a concepției estetice, într-o strânsă conexiune cu întreaga evoluție a fenomenului literar basarabean în totalitarismul sovietic, dar și în contextul bulversării unor forme de viață și valori ancestrale. Aspectele „rezistenței feminității” din operele lui I. Druță devin relevante în condițiile globalizării galopante și nevoia de noi repere existențiale.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele investigației au stat la baza mai multor articole publicate în reviste de profil și expuse în comunicările științifice prezentate în cadrul unor conferințe internaționale.

Аннотация

Магдалена Руснак-Фрэсиняну: Женские образы в творчестве Иона Друцэ, диссертация на (кандидата) доктора филологических наук, Кишинёв, 2017 г.

Структура диссертации: введение, 3 главы, общие выводы и рекомендации, библиография критических работ из 177 названий, 136 страницы основного текста, декларация об ответственности, биография автора.

Результаты диссертации отражены в 8 научных работах.

Ключевые слова: эстетическое сознание, женский образ, мужской образ, женственность, гуманистический смысл, тоталитаризм, патриархальность, психологизм, онтологическое, этническое.

Отрасль изучения: Румынская литература.

Цель работы: цель работы состоит в изучении женского персонажа прозы и драматургии И. Друцэ в отношении определения этико-эстетических объёмов женственности как формы и смысл гуманизма, имея как результат конфигурацию художественной концепции о человеке и мире писателя.

Задачи исследования:

- Определение типажа литературного персонажа Друцэ и перспектив его интерпретации в литературных исследованиях;
- Анализ внутреннего мира самых представительных женских персонажей;
- Очертание эстетических объёмов женской духовности;
- Выявление приёмов обрисовки женских портретов в прозе;
- Определение проекций женской натуры в сознании *другого*;
- Выявление символических, онтологических, филологических и этнических смыслов женственности;
- Интерпретация художественного творчества Друцэ с перспектив вечного смысла женственности.

Новизна и научная оригинальность работы. Диссертация охватывает самые представительные и противоположные (с перспектив сегодняшнего дня) критические реакции при появлении произведений Друцэ. Преувеличение этического, социального, политического и идеологического ущемило онтологическое и этническое видение, которое соответствует по праву художественной модальности автора и составляет в общем адекватную, органическую оптику его творчества. Хотя Друцэ представил читателю полную галерею женских литературных образов, главных и второстепенных, с фундаментальной ролью не только в разворачивании действия, но прежде всего в определении духовности мира в котором живут, проблематика женского персонажа Друцэ ещё не нашла, помимо нескольких случайных и односторонних замечаний, систематической критической интерпретации. В этом контексте, диссертация «Женские персонажи в творчестве Иона Друцэ» основывается на идентитарно-этническом и онтологическом исследовании женских персонажей, на силовом соотношении, которое существует между ними и доминантной патриархальной системой с её представителями, оправдывает свой научный характер как своевременный и своеобразный.

Решённая научная проблема состоит в критико-теоретическом пересмотре эстетических и онтологических значений и художественных перспектив женских образов в социо-культурном и идентитарном мировоззрении, с одной стороны, и оценки традиции, с другой стороны, и онтологической агрессии новых жизненных фундаментов и межлюдских отношений, что привело к открытию онтологического и идентично-этнического видения, ближе к общему видению автора и предоставила адекватное видение над творчеством Иона Друцэ.

Теоретическое и практическое значение работы. Диссертация предназначена тем, которые интересуются межчеловеческими отношениями и эстетической концепцией, в тесной взаимосвязи со своей эволюцией бессарабского литературного феномена в коммунизме, но и в контексте ниспровержения некоторых жизненных форм и устоявших ценностей. Аспекты «сопротивления женственности» в произведениях И. Друцэ становятся явными в условиях быстрой глобализации и необходимости новых опор.

Внедрение научных результатов. Результаты исследования послужили основой для многих статей, опубликованных в профильных журналах и для научных сообщений, представленных на международных конференциях.

ANNOTATION

Magdalena Rusnac-Frăsineanu: The feminine character in Ion Druță's creation, thesis of Ph D, Chișinău, 2017.

Thesis structure: introduction, three chapters with conclusion, general conclusion and remarks, bibliography of 177 sources, 136 pages of basic text, statement of responsibility, the CV of the author.

Thesis outcomes were reflected in 8 research papers.

Keywords: aesthetic conscience, feminine character, male character, femininity, patriarchal, human essence, totalitarianism, psychological, ontological, ethnic.

Field of study: Romanian Literature.

The aim of this paper consists in investigation of the feminine characters in the prose and dramaturgy of I. Druță, in order to determine the ethic, aesthetic and ontological dimensions of the femininity as a form and essence of human existence, resulting in the configuration of writer's artistic conception about the man and world.

The objectives of the present research are:

- Establishing the degree of research of the druțian feminine character;
- Analysis of the inner world of the most representative feminine characters;
- Revealing the aesthetic dimensions of feminine spirituality;
- Identification of the procedures of creating feminine portraits in prose;
- Highlighting the projections of feminine nature in the *other's* consciousness;
- Revealing the symbolic ontological, philosophic, ethnic meanings of femininity;
- Interpretation of Druță's artistic work from the perspective of the eternal feminine essence.

The scientific novelty and originality of the work. Thesis accurately records the most representative and contradictory (from today's perspective) critical reactions to the appearance of the Druță's work. Overbidding the ethical, social, political and ideological point of view, was disadvantaged ontological and identity-ethnic vision, truly corresponding to the author artistic manner and constituting, overall, an appropriate and integral optic on his creation. Although I. Druță gives us a rich gallery of feminine literary characters, both protagonists and secondary, with fundamental roles in the action, especially in defining the spirituality of the world in which they live, the druțian feminine characters issues is not finding a full reflection in critics. In this context, relying on an ontological and identity-ethnic interpretation of female characters and on the relations between them and the dominant patriarchal system with its representatives, the thesis *The feminine character in Ion Druță's creation* justifies his character of a original and appropriate scientific approach.

Scientific solved problem consists in critical and theoretical reevaluation of the aesthetic and ontologic significances of the artistic perspectives imposed by druțian feminine characters, in the context of identity and socio-cultural universe marked by the values and tradition constants, on the one hand, and on the other hand, by the aggression of new life ontic fundamentals and human relationships, wich conditioned the revealing of a ontological, ethnic and identitar view, closer to the global meaning offered by the author and which creates the proper optics on the Druță's work.

The theoretical and practical value of the work. The thesis is addressed to researchers interested in approaching to the problem of femininity from a wide artistic perspective of human relationships and as a aesthetic concept, in close connection with the whole evolution of the Bessarabian literary phenomenon in communism, and in the context to upset the settled life forms and values.

Implementation of research results. The results of the investigation formed the basis of several published articles and communications presented at national and international conferences.

LISTA ABREVIERILOR

p.	pagina
etc.	etcetera
ș. a.	și alții
ș.a.m.d	și așa mai departe
s. n.	sublinierea noastră
n. n.	nota noastră
nr.	numărul
cap.	capitolul
dr.	doctor
conf. univ.	conferențiar universitar
ed.	editura
AȘM	Academia de Științe a Moldovei
UASM	Universitatea Agrară de Stat din Moldova

INTRODUCERE

Actualitatea temei investigate. Pe parcursul celor șase decenii de la primele apariții literare ale lui Ion Druță, critici literari și cercetători notorii s-au pronunțat cu pertinentță asupra creației sale. Scrierile lui Druță însă au trezit mereu și mai suscită și azi opinii contradictorii, polemici, provocate mai cu seamă din conținutul ideologic al textului druțian, semnificațiile lui existențiale, ontologice, estetice trecând într-un plan secund. Existențialul, în creația lui I. Druță, este reliefat de tiparele umane rurale în care se încadrează personajele sale. Or, tocmai acestea în exegeza literară sunt analizate, după părerea noastră, unilateral, urmărindu-se doar zugrăvirea lumii patriarhale, având în centru personajul masculin. Druță aduce în literatura noastră o galerie bogată de imagini feminine, cu roluri etico-estetice și cu semnificații ontologice care au scăpat până acum interpretărilor critice.

Evitând programatic o analiză de tip *gender*, ferindu-ne de extremitățile unei abordări feministe, teza noastră încearcă să atragă atenția asupra unui aspect inedit din opera druțiană, care modifică viziunea globală asupra categoriilor umanului, spiritualului, psihologicului, ontologicului. E vorba de feminitatea cu profilul ei social, etnic, identitar al personajelor druțiene, prin care transpare concepția artistică a scriitorului despre lume și om. Semnificațiile simbolico-metaforice, mitice, ontologice, pe care le conferă autorul esenței feminine oferă noi posibilități de abordare estetică a unor probleme, teme, motive existențiale cu rezonanțe puternice în actualitate.

Scopul și obiectivele cercetării. Scopul lucrării constă în investigarea personajului feminin în proza și dramaturgia lui I. Druță, în vederea determinării dimensiunilor etico-estetice și ontologice ale feminității ca expresie *sui generis* a umanului, având ca rezultat configurarea concepției artistice specifice despre om și lume a scriitorului.

Obiectivele de cercetare:

- Stabilirea gradului de cercetare a personajului feminin druțian;
- Analiza lumii interioare a celor mai reprezentative personaje feminine;
- Relevarea dimensiunilor estetice ale spiritualității feminine;
- Identificarea procedeelor de reliefare a portretelor feminine în proză;
- Reliefarea proiecțiilor naturii feminine în conștiința celuilalt;
- Evidențierea semnificațiilor simbolice, ontologice, filosofice, etnice ale feminității;
- Interpretarea operei artistice druțiene din perspectiva esenței eternului feminin.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării. Teza înregistrează reacțiile critice reprezentative, stăruind asupra aspectelor lor contradictorii din perspectiva zilei de azi și posibilitățile oferite interpretării de studiul concret al personajelor feminine. Ideea noastră de bază este că, supralicându-se de-a lungul anilor eticul, socialul, politicul și ideologicul operei drușiene, a rămas în umbră viziunea ontologică și cea identitar-etnică, mai aproape de viziunea de ansamblu a autorului cercetat. De aici și încercarea de a demonstra că tocmai acestea oferă o optică adecvată, organică asupra creației drușiene. Deși Ion Druță ne oferă o galerie întreagă de personaje literare feminine, protagoniste și secundare, cu roluri fundamentale nu numai în desfășurarea acțiunii, dar mai ales în definirea spiritualității lumii în care trăiesc, problematica personajului feminin drușian nu și-a găsit încă, în afara unor observații accidentale și unilaterale, o abordare critică sistematică. În acest context, teza „Personaje feminine în creația lui Ion Druță”, mizând pe o interpretare ontologică și identitar-etnică a personajelor feminine, pe coraporturile de putere ce există între ele și în raport cu sistemul patriarhal dominant și cu reprezentanții acestuia, își justifică caracterul unui demers științific oportun și inedit.

Problema științifică soluționată rezidă în reevaluarea critico-teoretică a semnificațiilor estetice și ontologice și a perspectivelor artistice impuse de personajele feminine drușiene în contextul unui univers identitar și socio-cultural marcat, pe de o parte, de constantele valorice ale tradiției și, pe de altă parte, de agresiunea unor noi fundamente de viață și relații interumane, fapt care a dus la descoperirea viziunii ontologice și cea identitar-etnică, mai aproape de viziunea de ansamblu a autorului și a oferit o optică adecvată asupra creației drușiene.

Rezultatele științifice principale înaintate spre susținere:

1. Adevăratele semnificații ontologice și estetice ale imaginii omului în viziunea lui I. Druță pot fi descoperite prin schimbarea perspectivelor și a modalităților de prezentare și construcție a sistemului de personaje.
2. Rolul esenței feminine este, în concepția autorului, fundamental pentru echilibrul spiritual uman, feminitatea constituind unul dintre cele mai rezistente repere axiologice și etnico-identitare ale universului său artistic.
3. Femeia nu reprezintă atât o ființă contextualizată social și istoric, cât un destin, o esență umană, constituind, pentru *celălalt*, reperul fundamental al vieții spirituale.
4. I. Druță reușește să ridice tiparul personajelor sale feminine la dimensiunile ontologice ale femeii ca esență umană eternă, prin intermediul căreia se probează unitatea și continuitatea spirituală a neamului.

5. În reprezentările portretistice feminine, I. Druță face uz de un instrumentar narativ și stilistic foarte variat. Efectele estetice ale procedeelor tradiționale sunt completate, nuanțate sau amplificate de impactul modalităților moderne de caracterizare.

Importanța teoretică și valoarea aplicativă a lucrării. Teza se adresează celor interesați de modalitățile de abordare a problemei feminității dintr-o perspectivă artistică largă a relațiilor interumane și a concepției estetice, într-o strânsă conexiune cu întreaga evoluție a fenomenului literar basarabean în totalitarism sovietic, dar și în contextul bulversării unor forme de viață și valori statornicite. Aspectele „rezistenței feminității” din operele lui I. Druță devin relevante în condițiile globalizării galopante și a nevoii de noi repere.

Sumarul compartimentelor tezei. Lucrarea este alcătuită din adnotare în limbile română, rusă și engleză, introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia lucrărilor științifice, a textelor literare consultate, declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autoarei.

În **Introducere** sunt formulate scopul și obiectivele cercetării, este argumentată importanța științifică, noutatea cercetării și actualitatea temei; de asemenea este relevată aplicativitatea teoretică și practică a rezultatelor cercetării. Teza este structurată în trei capitole.

Capitolul 1. ION DRUȚĂ ÎN EXEGEZA LITERARĂ, prezintă diversitatea viziunilor critice asupra prozei și dramaturgiei scriitorului și cuprinde trei compartimente. Primul subcapitol, **Perspectiva ideologică și personajul literar**, definește, pe de o parte, particularitățile tiparului artistic al personajului literar druțian, care a pus în alertă cenzura regimului prin autenticitatea psihologică, ambiguitatea și sugestivitatea naturii sale, iar, pe de altă parte, evaluează critic și polemic rezultatele cercetării personajelor druțiene din perspectivă ideologică. Personajul druțian nu a fost întotdeauna înțeles și acceptat unanim de exegeza literară. În multe cazuri, criticii i-au pus la îndoială valoarea artistică, ori s-au lansat în aprige polemici. Atunci când dogma cerea scriitorilor să includă în textul artistic mai multe evenimente economice, politice, sociale, care să marcheze viața oamenilor în mod pozitiv, Druță se concentra mai mult asupra vieții interioare a eroilor. Viziunea preponderent ideologică asupra personajelor druțiene a creat multe paradoxuri, lăsând în umbră aspectul fundamental prin care acestea au câștigat durabilitate în timp – esența umană. Subcapitolul al doilea este un eșafodaj teoretic asupra personajului literar în genere, asupra categoriilor de personaje, dar și asupra locului și specificului personajului feminin în cadrul tipologiilor existente în literatură. Cel de-al treilea subcapitol, **Personajul feminin druțian între tipic și individual**, scoate în evidență atât aspectele inedite ale viziunii artistice a scriitorului, revelate prin prisma analizei psihologice,

ontologice, arhetipale asupra personajului literar, cât și importanța personajului feminin în cadrul constituirii universului artistic original al scrierilor lui I. Druță.

Creator al unei proze și dramaturgii de esență ruralistă, Ion Druță vine să completeze tipologia țărancei tradiționale cu câteva chipuri feminine remarcabile, care formează în literatura română o subcategorie aparte. Trăsăturile individuale ale acestora le diferențiază de imaginea clasică a femeii de la țară (creată de Creangă și Sadoveanu), în primul rând, din cauza contextului istoric, cultural, social în care au fost create, dar și datorită mentalității etnice și calităților spirituale cu care au fost înzestrate. Personajul feminin, prin urmare, merită o atenție deosebită, deoarece reprezintă o structură spirituală specifică, un element care contribuie la susținerea și protejarea fundamentelor lumii transfigurate în opera druțiană.

Capitolul 2. DIMENSIUNILE ESTETICE ALE PERSONAJULUI FEMININ ÎN PROZĂ, începe cu paragraful intitulat **Modele feminine antitetice în romanul „Biserica albă”**, dedicat analizei în paralel a două personaje feminine cu un profil moral-spiritual opus, dar care exercită o influență puternică asupra destinului celor din jur și ilustrează două modalități pregnante de a acționa în cadrul a două lumi antitetice. Ecaterina cea Mare, stăpâna autoritară, rece, calculată, din cauza egoismului, iubirii mai mult a propriului eu, decât a poporului pe care îl conduce, cade deseori în extreme. Lumea sa reprezintă un sistem al divergențelor, în care coexistă luxul debordant cu desfrâul și mizeria totală. Ecaterina cea Mică – emotivă, altruistă, naivă, dar cu o credință puternică, o fermitate și ambiție virilă, reușește să mobilizeze lumea sa și s-o canalizeze într-o direcție inversă – a curățeniei fizice, morale, spirituale. Necumpătarea, perversitatea și păcatele celei dintâi vin să accentueze inocența, corectitudinea și cinstea celei de-a doua, la fel cum direcția confuză și îndoielnică în care se mișcă lumea împărătesei evidențiază suișul Ocolinei la lumina binecuvântată a Bisericii Albe.

Subcapitolul 2.2. **Arhetipul etnic al personajului feminin din „Povara bunătății noastre”**, cercetează personajele feminine în raport cu un model originar comun – cel al româncei de pretutindeni, reliefând trăsăturile ei particulare în tiparul personajului feminin druțian. În romanul „Povara bunătății noastre” personajele feminine poartă o aură pozitivă. Spiritualitatea lor este reflectată de I. Druță sensibil, plastic, aluziv, simbolic, cu nuanțe ludice și ironice uneori. Viziunile femeii asupra vieții sunt prezentate în contrast indirect cu ale bărbatului, ele fiind, de cele mai deseori opuse, complementare. În concepția autorului, femeia, în ciuda fragilității ei fizice, reprezintă resortul vigoriei, istețimii, hărniciei, ambiției, rezistenței, altruismului și optimismului în cadrul lumii, rămânând superioară vicisitudinilor acesteia. Conștientă de rolul important pe care i l-a conferit natura, ea tinde a-l realiza și a se realiza prin

el. Prin particularitățile lor, profilurile spirituale ale personajelor feminine principale (Nuța, Tincuța), cât și cele ale personajelor feminine secundare (mătușa Ileana, Paraschița, bătrâna, mătușa lui Onache ș.a.) pornesc de la arhetipul etnic, transfigurat în folclorul național și în prozele de esență rurală ale lui Creangă, Sadoveanu, Slavici, Preda ș.a.

Tot în scopul relevării trăsăturilor reprezentative ale interiorității feminine este și subcapitolul **2.3. Proiecțiile metamorfozei feminine**, în care se determină evoluția caracterului feminin în viziunea autorului, aspirațiile, dorințele, metamorfozele interioare ale femeii în raport cu lumea exterioară. Fiecare dintre personajele feminine din povestirea „Frunze de dor” urmărește să se impună, să impună propria ordine, propriile viziuni asupra lucrurilor. Acest fenomen este ilustrat de cazul Rusandei, metamorfoza căreia cauzează o fractură interioară, greu de reabilitat. Celelalte eroine sunt în același mod dominate de spiritul schimbării, plierii, flexiunii. Domnica își schimbă perspectivele viitorului după fiecare dezamăgire, Frăsâna e gata să-și modifice viața sa și a fiului conform opțiunilor Rusandei, Catinca își modifică pretențiile, atitudinile, convingerile odată cu oportunitățile fiicei. Flexibilitatea naturii feminine se manifestă liber, fără impedimente, deși consecințele acesteia, nu sunt întotdeauna favorabile. Personajele feminine druțiene reprezintă manifestarea esenței umane într-o succesiune de ipostaze, reflectând, prin natura lor, esența ființei în continuă metamorfoză. Energia feminină constituie indispensabilul *perpetuum mobile* în lumea „Frunzelor de dor”. Contradicțiile interioare, tensiunile, aspirațiile, calitățile și defectele femeii stau la baza ordinii lumii. Femeia, în viziunea autorului, este activă, flexibilă, energică, ambițioasă, dornică de transformare. Iar, odată cu metamorfoza spirituală, ea încearcă să modifice exterioritatea, făcând din ea oglinda mișcărilor sale interioare.

Capitolul al doilea se încheie cu un compartiment în care se fixează și se exemplifică o serie de **procedee de reliefare a portretelor feminine în proza lui I. Druță**. Pe lângă procedeele tradiționale de caracterizare a personajelor literare, la zugrăvirea chipurilor feminine, Ion Druță dă preferință figurilor semantice (epitetul, metafora, comparația, hiperbola etc.), figurilor sintactice (enumerația, repetiția, anafora) și figurilor retorice (exclamația, interogația, invocația), liricizând generos portretele. Printre acestea, un loc aparte îl deține simbolul, prin care universul spiritual feminin este adus la nivelul percepțiilor concrete cu o capacitate extraordinară de plasticizare. Totodată remarcăm o predilecție a naratorului pentru nuanțările simbolico-metaforice, dar observăm că se face uz cu multă îndemânare și de hiperbolă, litotă, ironie, echivoc (Nastea, Verunea, Maria Moscalu ș.a.) etc. Druță conferă o aură deosebită textelor sale prin chipuri de femei de-o frumusețe ispititoare, majoritatea protagonistelor lui, dar

și a personajelor feminine secundare, fiind înzestrate cu trăsături fizice perfecte. Există cazuri în care aceste trăsături se modifică odată cu trecerea timpului, sau, mai exact, cu devenirea, cu maturitatea eroinelor. Druță urmărește cu multă atenție și ilustrează foarte subtil procesul de metamorfoză a femeii, prezentând mai multe ipostaze ale portretului ei fizic și spiritual.

Capitolul 3. IPOSTAZE ALE ETERNULUI FEMININ ÎN DRAMATURGIE este structurat în patru subcapitole. Primul compartiment, **Doina – ultima voce a conștiinței**, cercetează personajul feminin imaginar din drama „Doina”. Doina impune o viziune originală și complexă asupra naturii feminine, reprezentând o manifestare a profunzimilor spiritualității naționale, o voce interioară care amintește personajelor de existența unor valori imemorabile și incoruptibile. Spre deosebire de toate celelalte personaje feminine druțiene, Doina este o făptură imaginară, creată de conștiința personajelor dramei, dar transfigurată în lumea lor și acceptată ca fiind un personaj real. Autorul gândește o modalitate artistică inedită, prin care o creație a folclorului național – „cea mai vie expresie a sufletului românesc” (V. Alecsandri) – se transformă dintr-o melodie de suflet, într-o ființă din realitatea obiectivă. În acest mod, I. Druță creează imaginea celui mai complex și original personaj din dramaturgia sa.

Drama transfigurează artistic viața lui Tudor Mocanu și a familiei lui, care reprezintă o lume plină de stranieți. Veta, în raport cu fiii și soțul, pare o ființă umilă, neînsemnată, lipsită de culoare și caracter. Ea este batjocorită, impusă să aleagă fasole interminabil pentru a scuti rudele de grija bolii ei mintale. Astfel, are loc reprimarea feminității, a maternității și a tot ce se subînțelege prin aceste noțiuni. Lumea în care vine, ca prin vis, Doina, e aflată într-un declin, e o lume a viciului. Într-o modalitate simbolic-metaforică, este subînțeles că Doina îi amintește Vetei de suflet, o scoate dincolo de cotidian, încearcă să o facă să perceapă adevăratele valori, care să-i susțină existența.

Subcapitolul **3.2. Toposul casei ca univers spiritual feminin** se axează pe studiul simbolisticii casei ca univers predominant al femeii, cu toate trăsăturile specifice și toate manifestările universului interior feminin. Mai mult decât un motiv literar tradițional, *casa* reprezintă un topos omniprezent în textele artistice ale lui I. Druță, purtător al multiplelor semnificații filosofice, arhetipale, ontologice, simbolice etc. și al unei diversități multiple de accepții hermeneutice. *Casa* este un edificiu al ființei, al existenței, al memoriei și identității, adică, o „structură” a acestor conținuturi. Semnificațiile estetice ale acestui topos în text relevă viziunea artistică asupra omului și lumii.

O conotație cu totul specială, inedită i se conferă toposului casei în drama „Casa mare”. *Casa* este reprezentată de o încăpere tradițională, nelipsită din orice locuință țărănească, în care

oamenii își sărbătoresc momentele cruciale ale existenței: naștere, botez, nuntă, înmormântare ș.a. Casa mare, mereu curată, înfrumusețată cu prosoape și covoare lucrate de femeie sau primite drept moștenire (zestre) de la mamă/ bunică/ străbunică, cu icoane și fotografiile oamenilor dragi, cu busuioc prin colțuri, păstrată mereu într-o atmosferă sărbătorească de gospodina casei, e locul rugăciunilor, spovedaniei și al intimității. Casa Mare este un loc prin excelență feminin. În toate obiectele prețioase, ornamentale pe care le conține și în ordinea acestora, este încifrat modul de a fi al stăpânei. Ea reprezintă oglinda interiorității feminine, este reflecția spiritului în materie.

Următorul subcapitol, intitulat **Mătușa Ruța și taina memoriei ancestrale**, relevă semnificațiile axiologice ale memoriei ancestrale, reprezentată de bătrâna din drama „Păsările tinereții noastre”, atât pentru comunitatea etnică, cât și pentru destinul unor personaje individuale. De remarcat că bătrâna versată în știința plantelor, a remediilor naturiste, experimentată în tainele magiei populare este una din cele mai vechi prezențe în comunitățile românești. Ea reprezintă un tip uman specific spațiului rural, care exercită o influență puternică asupra vieții fizice și spirituale a satului. În aceeași ipostază o întâlnim și la Ion Druță, în drama „Păsările tinereții noastre”, doar că autorul face din acest arhetip un personaj central – mătușa Ruța, și îi conferă o gamă amplă de semnificații etice, morale, sociale, etnice, ideologice, etc. Prezentată inițial drept „o sărmană bătrână”, Ruța demonstrează ulterior un caracter feminin puternic, o gândire rece și un temperament viu, impulsiv, mobilizator. În drama „Păsările tinereții noastre”, feminitatea capătă semnificații mistice. Ruța este unica ce deține memoria lumii ancestrale din care se trage neamul său, mentalitatea, filosofia și tainele existenței acestuia.

Ultimul subcapitol 3.4. **Reflecțiile feminității în conștiința *celuilalt*** scoate în evidență o serie de personaje feminine secundare din dramele „Frumos și sfânt” și „Cervus divinus”, al căror profil spiritual este prezentat în mai multe ipostaze, ca proiecții în conștiința altor personaje. Se analizează reflexiile feminității în perspectiva *celuilalt*, în special, în viziunea personajului masculin. Astfel, I. Druță prezintă femeia nu atât ca o ființă contextualizată social și istoric, cât un destin, o esență umană, constituind, pentru *celălalt*, reperul fundamental al vieții spirituale. Dramele druziene surprind imaginea femeii în ipostaze care marchează anumite trepte ale devenirii ei fizice și spirituale sau sunt simple modificări ale rolului și esenței feminității în percepția *celuilalt*, în funcție de necesitățile spirituale ale acestuia. Complexitatea relațiilor dintre Maria și cei doi prieteni ai ei din drama „Frumos și sfânt” intercalează o multitudine de unghiuri de vedere asupra feminității și maternității, personajul feminin fiind pentru cei doi bărbați prietenă, iubită, logodnică, soră, mamă.

Personaj cu o identitate indestructibilă, dar și obiect al reprezentării în conștiința masculină, în percepția *celuilalt*, Odochia din drama „Cervus divinus” este prezentată din dublă perspectivă: a prezentului și a trecutului, a modului în care se manifestă ea în prezent și a felului în care o vedea Ghiță, bărbatul care o iubește, în trecut. În conștiința lui Ghiță, ființa intangibilă a Odochiei a devenit o imagine ideală, care l-a urmărit pe tot parcursul existenței. Ea umple toate golurile interiorului său, fiind percepută, pe rând, în funcție de împrejurări, nu numai iubită, ci și soră, mamă, asociindu-se în ultimă instanță cu plaiul, casa și vatra părintească, cu Patria, raportându-se mereu la o nevoie permanentă a omului de sacralitate.

Cercetarea se încheie cu sistematizarea concluziilor generale, a recomandărilor și cu bibliografia de referință.

Suportul metodologic și teoretico-științific. Principalele surse de referință utilizate în procesul de cercetare reprezintă cărți, studii și recenzii semnate de M. Cimpoi, V. Coroban, I. Ciocanu, N. Bilețchi, A. Gavrilov, H. Corbu, M. Dolgan, A. Țurcanu, Al. Burlacu, A. Grati, F. Cenușă, N. Corcinschi, Gh. Mazilu, T. Melnic, T. Palladi, A.-M. Plămădeală, M. Șleahțișchi, A. Ghilaș, V. Răileanu, T. Roșca, E. Țau, E. Botezatu, A. Bantoș, T. Butnaru, V. Badiu, A. Hropotinschi, G. Chira, M. I. Simuț, T. Codreanu, V. Ciobanu, I. Rotaru, I. Nechit ș.a.

Metodele de cercetare utilizate în cadrul prezentului demers științific sunt: analiza, sinteza, inducția, deducția, analiza comparativă și metoda biografică. În capitolele practice, principalele instrumente metodice aplicate au fost analiza psihologică, sociologică, ontologică și arhetipală, prin intermediul căroră a fost elucidată substanța artistică a feminității și esența umană ce se descoperă prin intermediul ei. Analiza semiotică a fost aplicată în cadrul identificării particularităților individuale ale personajelor feminine, transfigurate în realitatea lor exterioară, iar analiza stilistică a facilitat cercetarea reflecției verbalizate a interiorității feminine. Relevarea viziunii artistice druțiene asupra omului și lumii s-a produs prin sistematizarea și generalizarea constatărilor și a concluziilor finale.

Rezultatele științifice ale cercetării. Concepțiile și rezultatele principale ale investigației sunt valorificate în 6 lucrări apărute în revistele de specialitate: „Studia Universitatis, seria științe umanistice” (3 articole), „Metaliteratură” (1 articol), „Revista de științe socioumane” (1 articol) și „Akademos” (1 articol). De asemenea, materiale au fost comunicate și discutate public în cadrul conferinței internaționale „Ion Creangă în timp și spațiu. Aniversarea a 175-a din ziua nașterii” (2 articole).

Cuvinte-cheie: lume artistică, conștiință estetică, sistem de personaje, personaj feminin, personaj masculin, feminitate, esență umană, totalitarism, patriarhal, perspectivă ideologică, psihologic, ontologic, etnic.

1. ION DRUȚĂ ÎN EXEGEZA LITERARĂ

1.1. Perspectiva ideologică și personajul literar

În contextul literaturii ideologizante din anii postbelici, proza și dramaturgia lui Ion Druță dau dovadă de mai multe semne de vitalitate: conflicte interiorizate, tipare și lumi individualizate, viziune poetică asupra lumii. Conștient de deficiențele literaturii din acea perioadă, autorul încearcă, pe cât era posibil, să evite „fabricarea” personajelor literare unilaterale, plate, care acționează previzibil și se exprimă într-un „limbaj de lemn”. El schimbă accentul de pe evenimentul social pe imaginea acstuia în percepția personajului, recurgând la narațiunea subiectivă, la sondarea tensiunilor interioare. De aceea, personajele sale se impun din chiar momentul debutului.

În viziunea lui I. Druță, un personaj este original prin fondul lui spiritual, unicul aspect care îi poate conferi unicitate. Iată de ce, încă în 1965, criticii observau: „Nicăieri în proza moldovenească contemporană nu găsim o atât de mare concentrare de material sufletesc, un accent atât de puternic pus pe psihologic, o tratare emoțională a temei atât de profundă ca la Druță” [40, p. 108]. Atunci când dogma cerea scriitorilor să includă în textul artistic mai multe fapte economice, politice, sociale, care să marcheze viața oamenilor în mod pozitiv, Druță se concentra mai mult asupra vieții interioare a eroilor. Realitatea exterioară constituia un atribut secundar: „situația nu e ceea ce se materializează în subiect ca fapt, eveniment, incident, ci, mai ales, trăirea psihologică individuală a acestora de către eroi. Faptul exterior relatat își are nenumărate și prelungite ecouri sufletești...” [ibidem]. Prin factura personajelor sale, autorului îi reușește „exultarea sentimentului ca triumf al firescului și celebrare a libertății interioare, ca percepție ingenuă a lumii și, în sfârșit, ca o corelare simpatetică a toate celor din jur, a tuturor elementelor unui habitat patriarhal cu semne de regăsire edenică a omului în ele” [165, p. 148], menționează A. Țurcanu. Desigur că această opțiune a scriitorului nu a rămas nepedepsită. În schimb, caracterele sale au putut câștiga, la început, cel puțin publicul autohton și au căpătat rezistență în timp. Astăzi literatura noastră este inimaginabilă fără protagoniștii lui Druță.

Apreciabilă, în primul rând, este încercarea de a evita tiparul literar al timpului: „Înlăturând schema dogmatică a eroului pozitiv și a conflictelor dinainte aranjate, Ion Druță caută să

descopere fondul sufletesc popular și modul manifestării lui în noile condiții istorice. Eroii lui nu elaborează raționamente abstracte, pentru ca mai pe urmă să acționeze, ci acționează pentru a ne da imaginea vieții în devenire” [54, p. 231]. Druță încearcă să creeze personaje complexe, în interiorul cărora binele și răul sunt în permanentă confruntare. În acest sens, M. Dolgan consideră că autorul manifestă „refuzul canoanelor” [75, p. 257], însă atribuie viziunea autorului asupra complexității caracterelor, drept un rezultat a influenței lui Cehov: „Și prozatorul rus A. P. Cehov, de la care scriitorul a avut de învățat nu puține, renunțase la divizarea oamenilor în așa-zii „îngeri” și „ticăloși”. Mai mult chiar, el și-a formulat un principiu artistic călăuzitor în atitudinea-i față de eroii plăsmuiți, principiu adoptat tacit și de către autorul moldovean. Iată acest principiu: «Artistul trebuie să fie nu judecătorul personajelor sale și al vorbelor rostite de către ele. Ci numai un martor imparțial»” [75, p. 258-259]. De fapt, cauza care i-a făcut pe Druță, Busuioc, Vasilache, Beșleagă, să creeze un alt fel de personaj, nu e atât urmarea modelelor străine (Cehov, Tolstoi, sau Faulkner, Proust, ș.a.), cât tendința spre autenticitate și originalitate, spre libertatea creației, în ultimă instanță.

Sub aspectul stilului narativ, dar, mai ales, sub aspectul construcției personajului literar, exegeza atestă o afinitate a lui Druță cu opera crengiană. Criticii literari din România care s-au preocupat de opera drușiană (Ion Simuț, Valeriu Cristea, Theodor Codreanu, Ion Rotaru, Mircea Ghițulescu, Marian Barbu, Ștefan Oprea, Petru Sălcudeanu ș.a.) au acordat o atenție deosebită modelului crengian și sadovenian din opera lui Druță. Dar accentul e pus pe falia istorică: „E greu să-ți dai seama că George Meniuc (născut în 1918) e din aceeași generație cu Laurențiu Fulga (n. 1916) și Marin Preda (n. 1922), că Vasile Vasilache (n. 1926), Ion Druță (n. 1928), Aureliu Busuioc (n. 1928), Vladimir Beșleagă (n. 1931) și Serafim Saka (n. 1935) sunt contemporani cu Constantin Țoiu (n. 1923), Ștefan Bănulescu (n. 1929), Nicolae Breban (n. 1934) sau George Bălăiță (n. 1935). Dialogul normal între cele două zone nu a existat până în 1989 și rămâne încă un deziderat” [65], menționează I. Simuț. S-a subliniat mult anacronismul lui Druță, care își are originea nu numai în modalitatea artistică de a trata problemele existențiale, ci și în modelul său epic, despre care s-a vorbit foarte mult în critică, ajungându-se până la deformări serioase. Unii cercetători l-au calificat drept un fel de sămănătorist, alții au contrazis această idee: „Istoricul literar Zigu Ornea, în studiul «Simboluri ale dăinuiri de neam», vorbind de viabilitatea romanului lirico-simbolic ca o formulă narativă specifică pentru a doua jumătate a sec. XX, conchide: «Important, la urma urmei, nu e tipul narațiunii, ci valoarea ei estetică în sine. Vetustul sămănătorism, cu lirismul său idilizant, n-are nimic comun cu proza, puternică și viguroasă, a dlui Ion Druță». Iar criticul Valeriu Cristea opinează, mai nuanțat, că

proza lui Ion Druță a depășit ideologia sămănătorismului și că, «prin acest mare exponent», sămănătorismul a făcut trecerea «de la minor la major, de la lipsa de valoare sau de la valoarea modestă la valoarea de nivel național și european» [71, p. 36]. Considerațiile în ceea ce privește sămănătorismul lui Druță ni se par exagerate, însă urmarea modelului Sadoveanu nu poate fi negată.

Modelul crengian și sadovenian al lui Druță constă în oralitatea limbajului său artistic, consideră Ion Rotaru: „Ion Druță este un scriitor din spița clasicilor români Creangă, Sadoveanu, Coșbuc, Caragiale, în chip anume un scriitor „popular”, în accepția largă, povestitor înăscut și un mare „savant” cunoscător al limbii române, de la izvoarele ei cele mai pure. (...) Printre moldovenii de dincolo de Prut el este cel mai caracteristic, prin tenta indelebilă a graiului moldovenesc celui mai autentic” [134, p. 67]. Faptul că Druță urmează în mod evident (cel puțin în „Horodiște”) modelul Creangă, nu înseamnă că se ridică la nivelul artei sale narative. Deși, unii critici literari elogiază încercarea prozatorului de a urma modelul crengian, făcând tangență cu generațiile contemporane care au modele străine: „*Amintirile*” lui Creangă devin prilej de descoperire de sine, la Ion Druță, abia prin 1975, chiar în satul său, Horodiște, în proza scurtă omonimă, epigonizând ostentativ, „la vedere” și cu toată demnitatea confraternă față de ilustrul înaintaș. Pe deplin încrezător pe tăria talentului său, prozatorul basarabean își povestește și el copilăria și adolescența tot cam până pe la vârsta de 18 ani, asemenea celebrului humuleștean, nu deloc copiindu-l, ci „dublându-l”, așa zicând, cu cea mai mare modestie. Iată, deci, un caz rar de tot, de necăutare cu lumânarea, cum procedează majoritatea contemporanilor noștri, a originalității, cu orice preț, de regulă plătit cu platitudinea cea mai plată cu putință, de multe ori cu căderea în ceea ce numim... sublitteratură (...) stând cu ochii holbați spre ceea ce se poartă în occidentul mai apropiat sau mai îndepărtat, tocmai dincolo de Ocean” [ibidem]. Generalizând abuziv, Ion Rotaru îl contrapune pe Druță unei întregi generații de scriitori basarabeni, pe care îi acuză franc de urmarea modelelor străine și, prin aceasta, de crearea unor scrieri nesemnificative.

Al. Burlacu explică mai concret în ce constă tangența lui Druță cu Creangă și Sadoveanu, observând și intercalarea modelului Rebreanu: „Ion Druță este cel care reeditează modelul Sadoveanu. În plan tehnic, Druță e un crengian, un sadovenian prin *cultul povestitorului*, prin utilizarea măiestrită a figurilor narative sau a figurilor poetice, prin bogăția structurilor dialogice. Modelul Rebreanu e asimilat în construcția inelară a romanului „Povara bunătații noastre” [22, p. 181]. Ion Simuț notează că „sadovenismul prozei lui Ion Druță, constând în cultul tradiției, ritualismul gesturilor, mistica anotimpurilor, perspectiva paseistă, filosofia sceptică și fatalistă”

este „un loc comun în critica basarabeană” [148, p. 172]. Nu întâmplător, M. Cimpoi vede în întreaga literatură basarabeană postbelică „o luptă pentru tradiție” [32, p.29].

Deși s-ar cuveni de subliniat și faptul că proza drușiană dispune de o categorie de cititori „hipersensibili la un soi de dulce sentimentalism, la un tip de realism naiv și liricoidal” [25, p.156]. Or, în perioada în care Vasilache, Beșleagă, Busuioc, Meniuc ș.a. își reînnoiesc „instrumentele” de lucru, fiind atrași de Proust, Faulkner și alți scriitori moderni, Druță preferă să se întoarcă la tradiție, la Creangă și Sadoveanu, făcându-ne ” să privim deseori înapoi, la viața și moralitatea țaranului” [92, p.21]. Scriitorul basarabean ”se îndreaptă spre cititorul deschis spre înțelegerea unei astfel de abordări, construindu-și universul propriu bazat pe policromia și polifonia naturii omenești” [6, p.105]

De menționat că, în același timp cu „Baladele de câmpie” apare și „Singur în fața dragostei” de A. Busuioc, „Disc” de G. Meniuc, „Povestea cu cocoșul roșu” de V. Vasilache și „Zbor frânt” de V. Beșleagă, care, prin alte procedeele moderne de creație, încearcă să se ridice la valențele contemporane ale genului, marcând o scurtă perioadă de resurrecție a romanului în literatura timpului. Acestea constituiau, după cum notează I. Simuț, „micile izbânzi ale romanului basarabean (...), ca și în romanul din România, după eliberarea de poncifele propagandistice și după relaxarea obligativităților tematice” [150]. În deceniul ce urmează însă romanul basarabean intră într-o adevărată criză.

Totuși, în opinia unor exegeți, Druță nu se aventurează în a crea personaje absolut contradictorii și unice în lumea lor: „Eroii nu se prezintă ca figuri excepționale, care își asumă sarcina de a schimba temeliile vieții sau de a îndrepta moral omenească. Ei se identifică cu mediul, devin exponenți ai moralității populare, a ideii de bine și frumos. Comportarea eroilor se află sub supravegherea ochilor lumii, care are normele sale de apreciere a faptelor omenești” [54, p. 234]. Dar atunci când în galeria personajelor literaturii timpului apare figura lui Badea Cireș, aceasta este receptată cu foarte mult entuziasm, fiind declarată drept „o senzație a anului literar 1959” [132, p. 5]. M. Cimpoi vede în particularitățile personajului: „un bogat fond de vitalitate, o euforie și o bună voie șarjată în spirit rabelaisian”, el vorbește despre „spiritul faustic al eroului”, cu „resurse interioare inepuizabile”, care „domină lumea prin spiritul său excepțional” [40, p. 113]. Personajul lui Druță era mai întâi de toate exponențial. Iar exponențialitatea nu contravine și nu exclude excepționalitatea lui.

Anume datorită profilului spiritual autentic al personajului său, Druță a fost remarcat și s-a lansat în lumea literară imediat după primele încercări în proză. Când în 1965 revistele literare contabilizau succesele și insuccesele din domeniu pentru perioada ultimilor șapte ani, la

enumerarea aparițiilor literare reușite, în capul listelor este plasat I. Druță. Într-un articol de totalizare al lui N. Romanenco, intitulat „Badea Cireș și critica”, se abordează deschis lipsa scrierilor de valoare. Figura lui Badea Cireș, Romanenco o consideră drept „prima senzație” a anului literar 1959 și unica reușită pe termen de șapte ani de literatură. La fel și într-un fragment din raportul lui I. C. Ciobanu, Druță (datorită lirismului și emoției textului epic) este ridicat deasupra tuturor prozatorilor: „Raisa Lungu, Vlad Ioviță, Iacob Burghiu au același procedeu de creație. Dar lipsită de umorul lui Druță, proza Raisei Lungu pare exagerat de sentimentală. Iar proza lui Iacob Burghiu, pe alocuri, voit stilizată și prea împănată de metafore. Proza lui S. Șleahu, a Anei Lupan, a lui N. Costenco, Verei Malev, Boris Vlăstaru, Elenei Damian, Gheorghe Gheorghiu, Alexei Marinat, Alexandru Lipcan ș.a., tinde să oglindească viața, desfășurarea și cotidianul ei. (...) Trecerea lui Ion Druță de la zugrăvirea vieții aproape fără indicarea cronologică a vremii la proza concentrată și axată pe un parcurs de douăzeci de ani, constituie o trăsătură nouă în creația prozatorului” [41, p. 7]. Proza lui Druță într-adevăr era (prin tendința spre autenticitate) cu mult superioară prozei din acea perioadă.

Personajul druțian nu a fost întotdeauna înțeles și acceptat unanim de exegeza literară. În multe cazuri, criticii i-au pus la îndoială valoarea artistică, ori s-au lansat în aprige polemici. În 1959 V. Coroban îl învinuia pe Druță de excesiva și accentuata „țărănie” a personajelor. Peste câțiva ani, M. Cimpoi, combătea pe bună dreptate aceste afirmații, menționând că „țărănia eroilor lui Druță e o aparență găsită imediat la o lectură superficială, subtextul intelectual, prin mijlocirea căruia prozatorul își creează o sferă a meditației, a înțelesurilor sociale ale faptelor și proiecțiilor lor simbolice, e ascuns, latent, uneori virtual” [40, p. 106]. Criticul enumeră trăsăturile țăranului arhaic incluse în tiparul personajului lui Ion Druță: nesfârșitele frământări, firea optimistă, atenția la semnele și mișcările naturii, naivitatea și înțelepciunea, concepțiile despre existență, orânduiala lucrurilor, principiile de viață, modul stângaci de a-și exterioriza sentimentele, abilitatea de a menține relațiile, pasiunile, virtuțile, etc. Ideea este că „Ion Druță nu idealizează și nici nu idilizează țăranii, nu admiră patriarhalismul, ci comoara de frumuseți morale, e evidentă aversiunea sa față de ordinea veche” [40, p. 113].

Imaginea țăranului (ilustrat de Gheorghe, Onache Cărăbuș, Badea Cireș, Moș Mihail ș.a.), reprezenta, pe de o parte, un model spiritual/ moral/ existențial, iar pe de altă parte – insul inconvenabil și indezirabil în sistemul totalitar, ambiționat să nu se integreze în tipologia „noului” socialist și, drept urmare, retras în sine, rezistent în condiția sa ancestrală. În legătură cu imaginea satului, cu reproducerea artistică a lumii țăranului, unii exegeți l-au asociat pe Druță cu Creangă și Sadoveanu (Burlacu, Cimpoi), alții – cu Slavici, Rebreanu, Pavel Dan sau Marin

Preda (Cristea, Rotaru, Simuț), iar o a treia categorie – cu Tolstoi, Cehov sau cu Aitmatov, Iskander, Abramov, Matevosean (Gusev, Dedkov). Ruralismul/ „țărănia” personajelor lui Druță, care era la început dezaprobată, a devenit ulterior motiv de apreciere: „pledoaria pentru tradiții, pentru istoria națională, pentru recuperarea identității neamului și pentru revirimentul lui moral constituie substanța, vizibilă sau ascunsă, a scrisului lui Ion Druță. ...Condiția ruralității și a unei istorii frustrate, neîmplinite încă, este condiția Basarabiei însăși (ca și a României, de altfel, cu nuanțările de rigoare), care nu era/ este nici fericită, nici liberă, nici întreagă” [56, p. 254].

Un alt aspect evidențiat de critică, deseori chiar reproșat, este preponderența eroilor în vârstă. În proza lui Druță bătrânii sunt niște permanente definitorii: „Dacă ar fi să pornim de la romanul „Povara bunătății noastre” către întreaga creație a lui Ion Druță, în manifestările sale timpurii sau târzii, am vedea că bătrânul sau bătrâna este, în genere, unul dintre personajele sale principale, de bază. (...) Aproape că nu există nicio lucrare în care nu ar figura un bătrân sau o bătrână, dacă nu în prim-plan, cel puțin, în planul secund” [95, p. 129]. VI. Gusev încearcă să găsească o justificare logică a preferinței autorului pentru eroi de vârstă a treia: „În acest tip de personaj este concentrată acea dualitate patetică, sacră, adeseori tragică, care prin ea însăși poate exprima un anumit gând chinuitor, o trăire a scriitorului. El, scriitorul, ține mult la căldura, confortul, siguranța, trăinicia, liniștea copiilor – senzații pe care le emană bătrânii și bătrânele; aceste sentimente sunt trezite de vechiul sat înfrățit cu natura, de modul patriarhal de viață, legat de pământul stropit cu sângele și sudoarea strămoșilor...” [ibidem]. De fapt, nu poate fi exclusă și ideea că, odată ce autorul alege elogierea trecutului (cu toate atributele sale: valori, tradiții, mentalitate etc.), bătrânii sunt inevitabili exponenți ai acestuia și opozanți ai prezentului.

N. Bilețchi observă că la Druță personajele literare constituie dublete antagonice: „Gheorghe și Rusanda („Frunze de dor”), Onache Cărbuș, plugarul secular ce se ține de principiul „ară și seamănă și vei avea dreptate” și Mircea Moraru, devenit jertfă a deșărănizării („Povara bunătății noastre”), Horia, păstor al ființei națiunii și Baltă, ca ruinător al acestei ființe („Clopotnița”), Ecaterina, țărana din Ocolina ce se consideră oștean „chemat să apere vatra satului și Ecaterina, țarina din Petersburg, care cheltuie totul în desfrâuri împrăștiind ideea filistină „cât trăiești, atât e al tău” [13, p. 41]. De fapt, în perioada respectivă, în literatură apare o serie întreagă de personaje care ilustrează două tipuri umane (adaptații și inadaptatii, corupții și rezistenții): la Busuioc (Viorica-Spănu), Vasilache (Serafim-Anghel), Beșleagă (Isai-Ile, Filimon-Fătu) ș.a. Conflictele între aceste perechi antitetice se ridică la nivelul unei drame existențiale.

Foarte aproape de cele menționate mai sus este destinul unuia dintre cei mai discutați eroi drușieni – protagonistul „Baladelor din câmpie”, care a fost studiat foarte puțin ca individualitate, deseori fiind văzut numai ca parte a unor raporturi ideologice/antagoniste cu alte personaje. În genere, în receptarea sistemului de personaje din „Balade din câmpie”, cercetătorii au optat pentru analiza comparativă și antitetică. Onache Cărăbuș este tratat în antiteză cu Mircea Moraru, Haralambie, consătenii, chiar și cu fiica sa. În acest context, drama lui existențială e interpretată ca rezultat al confruntării sale interioare cu lumea în care trăiește, cu faptele care i se par inacceptabile. Ginerile pare a fi primul și cel mai evident oponent al său: „Faptul că Mircea Moraru părăsește munca de tractorist și se acomodează unor împrejurări ca să iasă „la suprafață” și să-și sporească avutul, devine în ochii lui Onache Cărăbuș un refuz al omenirii și al dăruirii. Iată de ce se poate spune că în ultima fază el întruchipează căpătuirea, pierderea individualității spirituale” [54, p. 236]. Dezumanizarea însă, c-a atribut al imaginii personajului Mircea, a fost remarcată abia după anii '80. Până atunci critica nu a observat acest aspect. Momentele ideologice din structura personajelor drușiene au fost, în general, interpretate în moduri diferite în diferite timpuri. Astăzi, Onache este văzut ca un arhetip al țăranului basarabean: „Onache Cărăbuș e predestinat să fie ultimul Tată, ultima mlădiță a unei spițe patriarhale de plugari, ultimul purtător al nobilului cromozom de bărbat, de „om al pământului”, ca să folosesc expresia din titlul unei cărți de Andrei Lupan, care conservă și perpetuează tradiția Semănătorului” [165, p. 149]. Iată adevăratul miez al tragismului său existențial.

Implicațiile ideologice din raportul Cărăbuș – Haralambie au fost sesizate de către Ion Rotaru. Cercetătorul observă circumstanțele stranie în care este plasat personajul Haralambie în raport cu Onache Cărăbuș, care „urmărește” mereu „cariera fratelui său de cruce, a consăteanului numit Haralambie cel Deștept, lacomul de avere, ajuns chiaburul vestit, fugit în România, după prima cedare a Basarabiei, dar – lucru destul de curios, care la Druță nu ne prea miră totuși – revenind o dată (ca... spion?) în preajma Ciuturei...” [134, p. 68]. Împrejurările în care apare Haralambie aduce cumva aminte de noțiunea sovietică a „dușmanului de clasă”, pe care autorul îl contrapune protagoniștilor săi în mai multe lucrări. Totuși, criticul e dispus să conchidă conciliant că „talentul, indiscutabil, mare a salvat opera de eșec, într-atâta... dezorientare «ideologică»” [idem].

Același fenomen îl întâlnim la analiza atentă a altui personaj, Mircea Moraru, care e văzut de exegeza actuală ca „mostră” a lui *homo sovieticus*, făcând opoziție lui Cărăbuș. Cu toate acestea, în relația Mircea – Nică se resimte o altă viziune a naratorului asupra esenței lui Mircea, una pozitivă. Critica românească observă nuanțe ideologice de alt ordin în mai multe secvențe

ale romanului. Una din ele ar fi relația lui Mircea (luptător în Armata Roșie) cu Nică (ofițer român), pe care naratorul îi prezintă ca rivali în ideologie și în dragoste. Cât ar părea de straniu și de contradictoriu pentru exegezele actuale, Mircea e mai îndrăzneț și e capabil de a cuceri inima Nuței, pe când Nică e un dezertor, aproape că un dușman, pe care autorul îl lasă să se retragă nepedepsit, observă I. Simuț. A doua secvență în care criticul sesizează un caracter „filorus” e cea care pune o aură apologetică pe fruntea soldatului din capitolul „Norocul”. „Ceea ce urmează, menționează criticul, e greu de închipuit pentru un cititor român: un elogiu nemăsurat soldatului rus, care se dovedește că are toate calitățile posibile. E îndemânatic, protector, conciliant cu stăpânirea locală, darnic, musafir desăvârșit, stânjenit că-și deranjează gazda, vesel, harnic, curat, ordonat, iscusit, respectuos, întruchipare a bunătății și idealului de om. Nu exagerez nimic, portretul totalmente pozitiv e uimitor. O singură suferință îi umbrește chipul: înstrăinarea, pe care Onache o înțelege și o compătimește. Prin el, Onache își făurește imaginea tolstoiană a Rusiei materne, salvatoare” [148, p. 175]. Axându-se pe aceste pasaje nuanțate ideologic, I. Simuț conchide: „critic în privința exagerărilor sovietice, în observații tot mai incisive de la o ediție la alta, romanul *Povara bunătății noastre* se închină fără rezerve la „maica Rusie”, la fel în toate edițiile” [idem]. Prin faptul că introduce personaje contradictorii, care luptă cu înverșunare pentru valorile lor și în aparență nu divulgă de partea cui, de fapt, este naratorul (atenție: romanul e construit în cheie dorică!) scriitorul introduce o notă accentuată de echivoc. De aceea, dialogul polemic al criticilor, în privința disidenței lui Druță, continuă la nesfârșit.

Pe marginea problemei rezistenței au fost, la fel, foarte multe polemici și discuții. Ion Druță devine prin anii '90 un „adevărat idol, un portdrapel al mișcării naționale din Republica Moldova, numele și opera sa sunt elogiare, orice acțiune întreprinsă de scriitor se află în centrul atenției publice, iar colegii de breaslă îi consacră versuri inspirate și articole publicistice ce stau sub semnul supremei prețuiri și recunoștințe; autoritățile din Chișinău, afișează pe un panou de uriașe dimensiuni pe str. Hâncești, citatul lui I. Druță cu privire la pământ, istorie și limbă...” [48, p. 99]. Apar o mulțime de materiale care susțin faima prozatorului. Pe de o parte, se afirmă că scriitorul este apostolul neamului, că „întreaga operă artistică și publicistică a lui Ion Druță e străbătută, de la un capăt la altul, de două mesaje spiritual-morale fundamentale: de ideea creștinismului atotpurificator și de ideea ocrotirii cuibului familial, a casei părintești și a neamului” [48, p. 82], iar pe de alta, tot mai frecvent se amintește de un Druță nou, care a manifestat atitudini conservatoare de păstrare a „semințelor socialiste”, a moldovenismului și creștinismului modelat după cel rusesc. Th. Codreanu încearcă o explicație arhetipală a

fenomenului: „Nu cred că Ion Druță poate fi bănuir de „lipsă de sinceritate”. El a urmat, mai degrabă, dublul glas al arheității sale etnice: românesc și slav, convins fiind că *moldovenismul* este soluția împăcării lor” [46, p. 123]. Aceste justificări nu par să anihileze problema. „Vocile” exegezei oricum rămân în extreme. În abordarea temei rezistenței (sau mai degrabă a curajului și insistenței) s-a ajuns până la idolatrizare: „În această privință nimeni (dar absolut nimeni!) dintre scriitorii din Moldova nu poate concura cu Ion Druță – „înfruntătorul” curajos de-o viață a mult prea numeroase obstacole de tot soiul, Ion Druță, ațăătorul de probleme arzătoare și polemistul liric fără pereche, Ion Druță, înaintemergătorul în toate și cu cel mai aprig devotament față de Cititor, Ion Druță, simbol al tăriei de oțel și al rezistenței spirituale” [38, p. 14]. Astăzi polemicile continuă. Alți critici găsesc, dimpotrivă, indici ai alterării ideologice, punându-i „sub semnul manipulării”: „O trăsătură distinctivă a creației lui Ion Druță este echivocul semantic, care nu oferă o claritate indubitabilă și care poate oricând invoca alteritatea sensului. Astfel, văzută în ansamblu, publicistica lui Druță este o panoramă a ipostazelor pe care le poate adopta, pe scena publică, un important actor literar, pentru a rezista în topul favoriților sistemului. Metafora, parabola, patetismul, miza religioasă, oralitatea și folclorul care constituiau cele mai prețioase trăsături ale prozei „moldovenești”, sunt tipice și pentru publicistica lui Druță.(...) Ca și în proză, reperele sunt de categorie grea: sacrul, autenticul regăsit în rusticitatea primordială, canonul etic și datina rusticității primare. Acestea însă sunt convertite în alice politice, deturnând transcendența imaginilor și a sensurilor în cea mai prozaică contingentă” [51, p. 112]. Deci, are loc reconsiderarea operei lui Druță, dintr-o nouă perspectivă, de la înălțimea timpului și a experienței istorice, culturale, estetice și literare acumulate.

Problematică din punct de vedere al abordării critice imparțiale este și exegeza operei „Frunze de dor”, care, în loc să pornească de la valoarea artistică a imaginii personajelor, merge pe viziunea ideologică a relațiilor dintre ele. În raportul lui Gheorghe cu Rusanda, critica literară optează, în primul rând, pe versiunea fenomenului inadaptării: „Dragostea lui Gheorghe și a Rusandei se desfășoară ca un vechi ritual, iar dacă această dragoste nu se împlinește, faptul se datorează atitudinii diverse a eroilor față de noile împrejurări istorice. Receptivă și sensibilă la nou, Rusanda tinde spre învățătură, pe când Gheorghe, fascinat de mitul dragostei sale, nu are forța necesară pentru a se adapta circumstanțelor survenite” [54, p. 234]. Criticul îl consideră pe Gheorghe capabil doar de o dragoste posesivă, iar pe Rusanda, prin alegerea ei, declanșatoare a sentimentului înstrăinării de el: „Faptul că Rusanda devine învățătoare și începe să aparțină unui mediu deosebit de cel al lui Gheorghe, se înfățișează în ochii acestuia ca o înstrăinare. De aici începe gelozia și sentimentul de bănuială, care duc la o ireparabilă despărțire... Gheorghe nu

dorește o reîntoarcere la obide și sărăcie. Dar când e vorba de dragoste, el o dorește absolută” [ibidem]. Acest mod de interpretare a paralizat pentru foarte mult timp posibilitatea de a vedea esența umanului, a profunzimii trăirii individuale a sentimentelor de dragoste, tandrețe, timiditate, sfială, gelozie etc. în relația dintre personaje.

În anii '60, Gheorghe e perceput de critica sociologică ca un personaj negativ: „Drama lui Gheorghe Doinaru se desfășoară reieșind din logica caracterului lui, diagnosticul social al ei e definit precis incapacitatea de a asimila noul (...) o îndărătnicie, o colțurozitate, o asprime sufletească, altoite de mediul ambiant” [40, p. 107]. Rusanda, din contra, ca o prezență luminoasă în rândurile celor care acceptă transformările istorice. Cu timpul, accentele s-au schimbat radical. Gheorghe a început a fi tratat ca exponent al țăranului rezistent în fața schimbărilor sociale nefaste, păstrător al tradiției, pe când Rusanda – cea care îl trădează, înșelându-l cu un coleg de lucru, o fire slabă, dusă de valul intereselor oportuniste. Studiile recente merg și mai departe, îl declară pe Gheorghe un învins, iar „decizia sa finală – plecarea în armată – înseamnă o înfrângere, o capitulare, un abandon, o fugă de propria dragoste, de „glasul iubirii”, dar și de propriul destin de țăran, de propria stare de fiu al țărânei” [165, p. 148]. În straturile spirituale ale personajului masculin, exegetul sesizează o fibră a feminității, care nu-i permite să lupte pentru propria identitate, făcându-l să opteze pentru o totală renunțare.

H. Corbu susține că personajele lui Druță, care reprezintă tipare de țărani, suferă drama pământului, având tangențe cu Ion al lui Liviu Rebreanu. El vede în Gheorghe „un reprezentant tipic al psihologiei și mentalității țărănești basarabene de până la război, un tip desprins din aluatul din care a fost plămădit și Ion al Glanetașului...” [48, p. 91]. În situația familiei Mocanu, criticul vede aceeași problemă a pământului, accentuând că Tudor a ales-o pe Veta de soție nu fiindcă îi era dragă, ci pentru cele trei hectare moștenite – un fel de situație a lui Ion în raport cu faimoasa și jalnica Ană rebreaniană. Critica se întoarce, în sfârșit, „cu fața” spre esența etnică și umană a personajului literar. Un studiu publicat mai recent [165,166,167], semnat de A. Țurcanu, pare că reușește să pună punctul pe i în ceea ce privește modalitatea artistică a lui I. Druță, fără omiteri sau exagerări.

Ca și în cazul „Frunzelor de dor”, în piesa „Doina”, interpretările despre specificitatea personajelor sunt contradictorii. La momentul apariției, Tudor Mocanu era văzut ca un personaj pozitiv, capabil de jertfe pentru prosperitatea comunității; ulterior e perceput cu totul invers: „Tudor, țăranul îmbogățit, ce s-a împotmolit în aspectele utilitare ale vieții, (...) preocupat de creșterea în continuare a averii, este copleșit de grijile cotidiene; nici copiii săi nu sunt prea simpatici, ei sunt pervertiți de belșugul material, sunt imorali. Deosebit de concludent este chipul

aspirantului Fima, venit de la oraș după cântece, în baza cărora vrea să-și scrie disertația și în felul această să apuce o bucată cât mai mare de la viață” [95, p. 131]. La fel și despre soția sa, Veta, afirmațiile negativiste (Veta era considerată o jertfă a trecutului întunecos) au fost dezmințite: „S-ar părea că tocmai tulburata la minte Veta e aceea care rămâne în continuare în albia tradiției și moralității sacre, și nu Tudor Mocanu, care nu e până la urmă decât un dezrădăcinat de pământ și glie, un rătăcit în istorie” [48, p. 92].

Exact în același mod este interpretată natura personajelor piesei „Păsările tinereții noastre.” Imaginea personajului feminin este denaturată. La momentul apariției, Mătușa Ruța este înțeleasă ca o „prizonieră a trecutului întunecat” [16, p. 7]. Succesul dramei lui Druță, susțineau criticii, constă în actualitatea subiectelor abordate, iar problema stringentă a operei este că „lupta dintre vestigiile trecutului și lăstarii noului are loc în conștiința tuturor personajelor” [idem]. Astăzi sunt cercetate alte aspecte: încercarea de spălare a minții, amputarea conștiinței, a trecutului, originilor, identității țăranilor basarabeni în regimul totalitar comunist. Iar mătușa Ruța este considerată un simbol al permanenței și continuității ființei naționale.

Pavel Rusu, agronomul, zootehnicianul, președintele de colhoz, în anii postbelici este pus într-o lumină cu totul pozitivă, listându-i-se bunele intenții: „fire dedicată cu sufletul și trupul poporului”, care răspunde la „necesitățile apărute în fața colhozului”, pe care „l-au bucurat succesele oamenilor, dar l-a întristat prezența rămășițelor trecutului în conștiința lor” [ibidem]. Personajul este considerat un om capabil de „sentimente înalte”, chiar un filosof. De fapt, textul dramei vine în întâmpinarea unei asemenea interpretări. Iată replicile personajului Rusu (nume sugestiv?): „Împreună cu consătenii mai am scos satul dintr-o mare sărăcie..., am dărâmat casele vechi și am ridicat altele noi, ... am ușurat însuși felul în care plugarul își câștigă de mii de ani bucata lui de pâine”. Beneficiile sistemului sunt pe deplin ilustrate, conform indicațiilor de partid și sunt evidențiate nu numai de autor, ci și de critică: „Pavel Rusu simbolizează mersul vieții noastre tumultuoase înainte, iar Mătușa Ruța rămășițele trecutului, care însoțesc această mișcare” [ibidem]. E un exemplu ilustrativ al consonanței ideologice dintre literatură și critică. După câteva decenii, interpretările iau o altă direcție: „Finalul tragic al vieții lui Pavel Rusu nu e o chemare de a trăi în conformitate cu „înalta morală sovietică”, cu principiile „adevăratului umanism sovietic”, ci, mai degrabă, „un strigăt de protest împotriva iluzoriului ideal comunist, creat artificial și nefondat pe semnificațiile experienței sociale și spirituale ale generațiilor” [113, p. 240]. Despre „experiența socială” se vorbește mai mult, de fapt, decât despre cea spirituală. În dramaturgie Druță ar fi încercat să pună accent mai mult pe fondul spiritual al personajelor, pe sentimentele lor, decât pe evenimentul social: „Două cazuri, în linii mari, obișnuite, alcătuiesc

fabulele „Casei mari” și a „Păsărilor tinereții noastre”. Aici Druță comprimă la minimum evenimentele și situațiile, în schimb, în subtext își concentrează atenția la studierea lumii interioare a personajelor” [16, p. 7].

Multiplele și contradictoriile posibilități de interpretare a operei și personajelor lui Druță sunt notate de istoricul israelitean M. Bruchis, care relevă perspectivele eronate impuse publicului de către regizori: „Interpretarea principalelor piese ale lui Ion Druță de către cei care le montau în Rusia, conducea adeseori la deplasarea conținutului de valori și la simplificarea ideii autorului. În montarea piesei „Păsările tinereții noastre”, de exemplu, acest lucru se vede din schimbarea subtextului imaginii Mătușii Ruța, care fusese concepută de autor ca o figură poetică, ca o personificare a înțelepciunii populare, ca păstrătoare a tradițiilor și legendelor Basarabiei. Semnificația simbolică a mătușii Ruța se diminuează în aceste montări. Pe de altă parte, președintele colhozului, comunistul Pavel Rusu, în conformitate cu viziunea regizorului, capătă o poziție mai înaltă (mai importantă) decât o concepute autorul. (...) În conformitate cu această interpretare regizorală, figura lipsită de principii a lui Pavel, este văzută ca un „simbol al avansării timpurilor”; iar imaginea magică a Ruței este reprezentat ca un „vestitor al trecutului”, care doar completează această avansare” [21, p. 78].

De altfel, piesele lui Druță au purtat foarte mult timp în accepția criticii amprenta ideologică. Mult mai târziu s-a acordat atenția cuvenită și personajului original, de legendă, din „Povara bunătății noastre”. Molda este considerată, pe de o parte, un „simbol emblematic, de data asta mult mai angrenat în legendă, dar, în schimb, cedând regretabil din fondul misterului în contul unei viziuni istorice, evolutive, cam răsuflăte. Personajul rezistă însă grație talentului dezvoltării energice a subiectului, regenerând miracolul divulgat” [133, p. 200]. Cu toate acestea, ea „reprezintă ecoul testamentar ancestral, „vedenia” oraculară, veghetoare și ocrotitoare a destinului, amenințat la neprevăzute răscruci ale timpurilor” [ibidem]. Personajul mitic a putut fi observat și valorificat odată cu apariția direcției naționale de abordare a operei lui Druță.

Paradoxala abordare a personajelor, în raport cu autorul lor [8], este frecventă în exegeza operei druțiene. Criticii găsesc proiectarea modului de a simți și a trăi viața proprie scriitorului în structura mentală și spirituală a personajelor literare [55]. Raportul dintre personaj/narator și autor, în unele abordări critice, este unul de identitate: „Druță trăiește intens, pățimaș, dovedind o rară afecțiune pentru eroi, el apare transfigurat în ei, iar când e detașat, împărtășește duios compasiunile, durerile, bucuriile, veselia lor”, afirmă M. Cimpoi [40, p. 111]. Dincolo de această observație pertinentă, credm că e un exces a considera naratorul textelor druțiene (voce ficțională, care manifestă verbal atitudinea afectivă față de lumea și eroii despre care relatează)

identic cu autorul lor (voce empirică, reală, a cărei viziune o putem doar presupune). Deși la Druță avem de a face cu un narator subiectiv, el e totuși în cheia romanului doric – omniscient și omniprezent. De aceea identificarea lui cu autorul nu poate fi acceptată.

Tot în acest fel, se consideră că personajele lui Druță nu sunt decât „fațete” ale ideilor autorului: „deși este realist, Ion Druță nu mișcă personaje exemplare, ieșite din pagină, cu identitate repede recunoscută. De ce? Fiindcă autorul nu apelează la procedeele clasice de caracterizare, personajele sunt doar fațete ale unor idei, ca în teatrul de păpuși, iar în numele lor vorbește același mânuitor de sfori – autorul” [7, p. 266]. De remarcat însă că autorul este o ființă biologică care aparține unei lumi reale, spre deosebire de naratorul și personajele sale ficționale.

Inițiind o analiză a nuvelisticii lui Druță din perspectiva narativității, Elena Țau constată că „actualizând evenimentele din perspectiva sa, naratorul heterodiegetic din *Toiagul Păstoriei*, ca, de altfel, și din alte proze druțiene, o monopolizează în întregime, iar implicit monopolizează și punctele de vedere „natoriale” din care ea, de fapt, se constituie (acestea, potrivit lui W. Schmid, sunt, în corespundere cu planurile perspectivei, cinci la număr: perceptiv, ideologic, spațial, temporal și verbal)” [162, p. 186]. Lumea lui Druță pare a fi omogenă, însă „monopolizarea perspectivei” de către narator, nu semnifică și subordonarea ei față de autor. Ar fi incorect să echivalăm sub orice aspect țăranii (eroii și naratorul) lui Druță cu autorul lor, or odată pătrunse în textul artistic, ideile, percepțiile, viziunile, trăsăturile individuale ale autorului, chiar puse în „gura” naratorului sau personajelor, se ficționalizează și încetează să-i mai aparțină. Persoana lui Druță este una dinamică, schimbătoare, iar personajele sale au un caracter stabil. Putem cunoaște care este atitudinea autorului față de lumea creată nu din „cuvântul” naratorului sau al personajului literar, ci din toate elementele compoziționale, tehnice, mijloacele de expresie, trăsăturile sistemului de personaje, ale lumii artistice și sistemele de semnificații ale lor etc. – din toate aceste elemente în ansamblu.

Pe lângă acestea, referitor la nuvela sus-numită, trebuie menționată și structura individuală a protagonistului. Ciobanul din „Toiagul păstoriei” este considerat unul dintre cele mai reușite caractere create de Ion Druță. În opinia cercetătorilor, acesta reprezintă și cea mai înaltă probă a naționalului din scrierile druțiene: „ciobanul lui Ion Druță pare a fi rupt din stânca Ceahlăului (...) duce o existență pur „fenomenologică”, chiar în sensul husserlian a cuvântului: e o punere între paranteze a cadrului existențial istoric și trăirea în miezul *ființei-ca-ființare*. (...) Ciobanul din deal nu trăiește în precaritatea istoriei precum consătenii lui acaparați de sobrul sovietic. Dar prezența sa intrigă, fiindcă răscolește reminiscențele memoriei arheale. E admirat și clevetit” [46, p. 124]. Moartea sa, și imaginea ierbii de pe mormânt, este simbolul „renașterii Basarabiei din

propria-i cenușă” [46, p. 120]. Structura mitologică, legendară, arhetipală a personajului l-a apropiat, în viziunea unor critici (A. Ghilaș, E. Țău), de modelul „Bonus Pastor”: „Pentru dânsul, păstoritul este vocație, destin și cruce, implicând mari responsabilități și sacrificii. De aceea, pentru a-și putea duce crucea cu demnitate, el, „împovărat de grijile lumii, se retrage în tăcere și singurătate, renunțând la viața personală” [61, p. 187].

Apropierea personajului de arhetipul ciobanului mioritic și de cel al păstorului biblic a constituit un motiv de dispute cu un caracter ideologic în critică. T. Roșca, pornește de la o tentativă de definire mitologică a profilului spiritual al personajului druțian: „impresia de martir pe care o produce baciul din nuvela amintită trimite nu numai la mitul mioritic. El poate fi lesne referit și la mitul biblic, mesianic, privind suferința, moartea și învierea lui Hristos, așa cum învie „păstorul” prin unicul petec de iarbă verde de la marginea cimitirului...” [133, p. 198]. Criticul propune și o viziune contrară multiplelor interpretări ale imaginii personajului: „De ce nu am considera, bunăoară, că însuși autorul nuvelei *Toiagul păstoriei* vine cu o atenționare parodică asupra mitului mioritic, sugerând „povara” resemnării noastre...?” [idem].

Nuvela rămâne una dintre puținele texte care, pe lângă abordarea unilaterală, ideologică a personajului, s-a bucurat și de una ontologică și mitocritică: „Ion Druță problematizează chipul ciobanului, îl ridică la rang de generalitate, el reflectă o limită de înțelegere și cunoaștere omenească a adevărilor esențiale ale vieții, creației, naturii, omeniei, reflectă etalonul unei spiritualități milenare” [26, p. 270]. Filosofia operei, în raport cu imaginea personajului și esența mitului, au fost relevate prin tangența acestora cu mentalitatea socială/etnică a basarabenilor și perspectiva istorică, politică. Mai exact, admirabilul cioban druțian, simbol al rezistenței spirituale, demonstrează totodată și sentimentul resemnării în conștiința națională: „Ion Druță reactualizează drama ciobanului mioritic prin numeroasele implicații cu realitatea socială curentă, el face referință la evenimentele tragice ale unui timp istoric pe care eroii săi îl depășesc prin resemnare” [26, p. 271].

Despre aspectul psihologic în analiza personajului druțian se menționează sporadic. T. Roșca consideră că „Ion Druță e un vizionar intermediar, un subtil observator al mutațiilor din psihologia omului” [133, p. 197]. Eliza Botezatu observă că „psihologismul, o virtute esențială a scrisului druțian, se va aprofunda de-a lungul anilor, prozatorul știe să observe reacții, fapte și acțiuni, gesturi și priviri, ghicind în ele fierberi lăuntrice, a știut să nuanțeze și natura în culorile stărilor de suflet” [18, p. 295]. Totuși, foarte puține studii utilizează analiza psihologică sau se ocupă în special de reliefarea aspectelor psihologice a personajelor druțiene. O încercare demnă de atenție aparține lui A. Gavrilov, care asociază „metoda psihologică” și modul de zugrăvire a

omului la Druță cu ideea de „roman obiectiv” a lui Maupassant. Această metodă, menționează criticul, se bazează pe sugestie și asociere: „Druță preferă să sugereze aceste mișcări, să ne facă să ghicim ceea ce se petrece în sufletul omului. Cititorul, în timpul lecturii, are impresia că înțelege singur starea sufletească a eroului. Această impresie nu este decât o iluzie care se datorește măiestriei scriitorului de a crea detalii psihologice sugestive” [91, p. 229]. Cele mai frecvente semne sugestive care transmit starea afectivă și gândurile personajului sunt elemente ale naturii sau ale anturajului rustic în care are loc acțiunea.

Un studiu mai nou, al Rodicăi Corcodel, încearcă o investigare a conștiinței eroilor din „Biserica Albă”, scriere care, în opinia ei, „ne pune față în față nu atât cu problemele sociale sau politice, cât cu cele de ordin filosofic, ontologic. Asistăm la adevăratele drame ale conștiinței prinsă în agonia secetei duhovnicești, a decăderii din normele creștinătății într-o lume străină firii și menirii pentru care a fost creat omul” [53, p. 154]. Analizând psihologia fiecărui personaj, cercetătoarea ajunge la ideea că Druță „nu prea pune accent pe aspectul fizic al personajului literar. Dezvăluirile portretistice contribuie la desăvârșirea portretului psihologic, al oscilațiilor interioare ale lui surprins în situații de tensiune lăuntrică. Accentul cade pe Omul din interior, pe viața ce se desfășoară acolo în coeziune cu realitatea dinafara lui” [53, p. 151]. Interioritatea personajelor este unul din aspectele despre care s-a vorbit mult timp în spiritul preceptelor ideologice. Anume acest aspect este adevăratul atu de creație al lui Ion Druță: „sentimentele umane, dragostea și derivatele ei melancolice îndeosebi, introspecțiile eului cu prăbușirile sau înălțările interioare subite, incontrolabile, atașamentul nețărnut față de ceea ce se cuprinde în sintagma *spiritus loci* nu cadrau defel cu datele unei utopii coercitive, reduționiste, omogenizante” [167, p. 163]. Umanul, individualul, interioritatea, conștiința – iată elementele care fac operele druțiene să reziste în timp.

Un alt exemplu al interpretărilor paradoxale este cel al figurii lui Moș Mihail din nuvela „Sania”. La început personajul reprezenta simbolul cultului muncii. Mai târziu însă se ajunge la ideea creației, iar eroul este tratat ca emblemă a omului de artă, în antiteză cu soția sa, care reflectă omul materialist: „Moș Mihail, creator adevărat, nu acordă atenția cuvenită cortegiului banal al existenței. În concepția lui, creația este completă dăruire, sacrificiu generos, fără scopuri pragmatice. Baba, însă, spirit practic, pune mai presus de toate servituțile existenței banale, grijile cotidiene decât actul generos al creației. O punte de trecere între aceste două viziuni nu există” [54, p. 232]. Această viziune coboară din concepția patriarhală, din viziunea tradiționalistă asupra lumii și a omului, în care femeia s-a considerat spirit materialist/mercantil, iar bărbatul spirit creator care tinde spre absolutul divin. Acest fapt, desigur, nu desființează

ideea spiritualității feminine în creația lui Druță. Femeile, în concepția scriitorului, sunt niște păstrători de suflet, care „nu-și pot închipui trecerea prin timp fără a ține sus ridicate făcliile acestor virtuți umane supreme” [70, p. 40]. Însă chiar și atunci când personajul feminin deține statutul de protagonist cercetătorii omit tratarea lui individuală, de esență spirituală. „Povara bunătații noastre” este calificată drept „epopeea tragică a țăranului de pretutindeni” (Ion Rotaru). În „Frunze de dor” accentul cade pe destinul inadptatului reprezentat de Gheorghe Doinaru, Rusanda fiind doar alternativa lui ideologică reușită. Vasiluța e văzută unilateral, ca o promovatoare a demnității materne, făcându-se abstracție de adevăratele ei tensiuni afective și spirituale. La Veta, înțeleasă drept apărătoare a valorilor strămoșești, feminitatea pare doar o categorie întâmplătoare. Spiritul feminin este foarte rudimentar cercetat și incorect înțeles. Cu unele precizări și aprecieri recente vine, e adevărat, A. Țurcanu, care relevă importanța elementului feminin în lumea patriarhală (destabilizată și dezaxată) din creația lui Druță.

În ceea ce privește specificul lumii artistice a lui I. Druță, lucrurile nu sunt destul de clare. S-a afirmat că personajele druțiene formează „o lume în stare nativă, o lume a organicului nealterat de artificiu și de false complexități...” [40, p. 108]. Lumea fiecărei opere în parte este, în linii mari, similară cu lumea artistică a celorlalte, construită conform acelorași principii, cu foarte mici excepții. Totodată, s-a demonstrat că lumea personajelor lui Druță este excesiv de dispersată și polarizată în interior. Eterogenitatea ei este asigurată de opoziția ideologică a personajelor. Nu întâmplător A. Țurcanu acordă atenție semnificației onomastice a unor personaje din „Clopotnița”: „Protagonistul cărții, Horia Holban, descinde din Bucovina, aducând, odată cu numele său de rezonanță eroico-legendară, și spiritul de rezistență al unei istorii seculare. Dacă numele lui Horia poartă în sine însemnele istorice ale voiniciei și martirajului, apoi numele personajelor masculine locale, de la Chișinău ori de la Căpriana, sunt, mai curând, niște porecle care trimit la stigmatul unei devieri, a unei deformări, a unei ontologii inferioare: Ilarie Turcul, Bălțatul, Baltă” [166, p. 152]. Ca și în alte lucrări, în „Clopotnița”, numele personajelor sunt sugestive, trădează factura și tipologia acestora. Categoria personajelor „sovietofile” în textele lui Druță a stârnit nu o singură dată anumite supoziții exegetice: „însăși prezența președinților de colhoz, a membrilor guvernului este „o curiozitate” menită să salveze punerea de probleme și „să blindeze” opera ca „să meargă”; Pavel Rusu și Mihai Gruia au, astfel, spre deosebire de Tudor Mocanu, o aură calpă, ideologizantă” [idem]. S-a notat, în acest sens, și „încercarea paradoxală a scriitorului de a trece responsabilitatea pentru tot ce s-a întâmplat în perioada totalitaristă din planul social-politic, istoric, în cel individual” [1, p. 140].

Despre personajele druțiene s-a afirmat de mai multe ori ele că reprezintă adevărații salvatori, patrioți, luptători pentru valorile neamului. „Conștiința de sine a eroilor lui Druță, susține H. Corbu, se zbate ca peștele pe uscat între două tendințe diametral opuse: pe de o parte, datorită în temei factorilor externi se agrava procesul de *dezagregare* a noțiunii unității de neam, unității etno-naționale; iar pe de alta, sensibilizând pericolul acestui dezastruos proces, ei, eroii, depun eforturi enorme întru salvarea și consolidarea a ceea ce a mai rămas și ceea ce mai poate fi consolidat” [48, p. 92]. În privința eforturilor „enorme” am putea discuta. Personajele care simbolizează rezistența națională în fața deznaționalizării și dezumanizării, nu se opun fățiș. Ele nu fac decât să se închidă și să se izoleze în sine, păstrând cu multă îndărătnicie valorile strămoșești.

În încercarea de a stabili categoria în care pot fi încadrați eroii lui I. Druță, Eliza Botezatu delimitează două categorii de personaje-arhetip: „omul de strajă, de veghe, omul care apără și sprijinește niște legi etice, niște principii, niște valori (Ruța, Călin Ababii, Horia, Vasiluța) și omul care rezistă: Ruța, Păstorul, Onache Cărăbuș, rezistă în fața timpului care-i oprimă, îi reprimă, îi pradă, le schilodește destinul” [18, p. 296]. Același punct de vedere îl împărtășește și T. Butnaru accentuând bunătatea sufletească a personajelor în raport cu prietenii și dușmanii, capacitatea lor de a ierta: „Și Călin Ababii, și Onache Cărăbuș, și Horia iartă și, în același timp, condamnă fărădelegea, minciuna, lașitatea, reușind să parcurgă pe calea de la „filosofia iertării” spre cea a autoiertării. Profunzimea iertării mioritice și seninătatea sufletească transpare ca un act general-uman, cu implicații în sfera miticului și se manifestă în procesul logic al ființării omului” [26, p. 272]. Critica moscovită pune la îndoială forța de rezistență a eroilor druțieni: „De ce să exagerăm forța istorică reală a mătușii Ruța (*Păsările tinereții noastre*), care s-a ridicat împotriva rânduielilor noi prea pripite, sau a aceluiași Onache Cărăbuș, sau a pietrarului Ghiță din *Cervus divinus*? Propriu-zis toți sunt niște oameni mici, niște semincioare pe întinsurile pământului, așa că deseori dacă se și postează în calea răului și prostiei, nu se alege cu cine știe ce izbânzi. Dar în același timp, câtă speranță, atât de necorespunzătoare „micimii lor”, insufală acești eroi ai scriitorului – speranțele în forțele sănătoase și de neînvins ale poporului” [63, p. 178]. De altfel, și unii exegeți de azi se arată foarte sceptici în această privință: „Ion Druță a creat o serie de personaje, care, uneori, trec, precum Iisus pe ape, peste carențele din societate, preferând să murmure metafizic, aidoma țăranului hăituit milenar de istorie, „Las’ că-i bine” [131]. Totuși, dincolo de virtuțile și viciile cu care a găsit de cuviință să le investească autorul, personajele sale dau dovadă de autenticitate: „închise într-o „inactuală”, ciudată încăpățănare de caracter (Rubanca, Sacul mătușii Irina), cuprinse de o sublimă pasiune a dăruirii de sine creației și

frumosului (Sania) ori jertfindu-se cu îndărătnicie și dramatism rostului firii (Balada celor cinci motănași), s-au regăsit într-o deplină rezonanță cu nevoia literaturii și setea cititorului de firescul uman” [167, p. 160]. Astăzi, la întrebarea *ce rezistă din proza lui Druță?*, criticii răspund: „Cea mai rezistentă parte a creației scriitorului sau, mai exact, ceea ce rămâne mai puțin afectat de timp este proza scurtă. Proza scurtă („Sania”, „Badea Cireș”, „Ultima lună de toamnă”, „Toiagul păstoriei”) a lui Druță e bine articulată, are în centru tipuri umane rezistente la noile schimbări sociale. Personajele, de obicei, în plină senectute, au ceva, prin modul lor de a fi, din naivitatea specimenului primitiv, care îl diferențiază de majoritatea colectivității, oarecum parvenită, adaptată la condițiile «vieții noi»” [22]. Desigur, nu toate nuvele și povestirile lui Druță justifică afirmația de mai sus, dar, spre deosebire de romane, acestea, în bună parte, ar putea face față exigențelor lectorului actual.

În nuvelistica lui Druță iese în evidență interesul pentru problematica general-umană care permitea, într-o oarecare măsură, evitarea prezentului socialist (chiar dacă unele povestiri druțiene, precum „Sacul mătușii Irina”, „Bobocul” ș.a., demonstrează că prozatorul a mai făcut și unele concesii). Chiar și așa, în cercetarea personajului druțian nu ar trebui de supralicitat aspectul istoric, nici social, nici ideologic, în defavoarea celui uman.

În studiul operei lui I. Druță, s-a vorbit poate prea mult despre tradiționalismul, lirismul, sentimentalismul operei sale, despre anumite modele epice pe care le-a urmat, despre principiul baladesc și idilic, tendința spre sacralitate și valori arhaice/ mioritice, dimensiunile artistice ale universului rural, autenticitatea și oralitatea limbajului, etc. Reluate în discuție de nenumărate ori, aceste aspecte au pus în umbră alte probleme importante cum e, spre exemplu, cea a personajelor lui Druță. Modalitățile de individualizare a personajelor, de conturare a psihologiei și a lumii lor interioare reprezintă aspectele estetice prin care prozatorul a opus rezistență în fața dogmei, aducându-și contribuția la evoluția prozei basarabene. Nu s-a spus aproape nimic despre imaginea personajului feminin la Druță, prin intermediul căruia prozatorul reușește să-și realizeze, într-un mod foarte discret, viziunea artistică originală asupra lumii.

În concluzie, I. Druță creează o categorie aparte de personaje în literatura noastră. Eroii săi sunt plini de vitalitate, neînvinși, verticali și optimiști în fața destinului, neclintiți în principiile lor de viață, dar resemnați în fața istoriei ingrate și a tuturor schimbărilor nefaste pe care le aduce aceasta. Fără îndoială, protagoniștii lui Druță dau dovadă de rezistență morală și spirituală, sunt incoruptibili în fața ispitelor materiale și constituie o solidă opoziție pentru antagoniștii lor, însă ei nu se regăsesc în categoria luptătorilor. Ceea ce le reușește cel mai bine este apărarea, retragerea în defensivă. Ei reprezintă adevărații „protectori” ai valorilor neamului, reflectând

puterea de supraviețuire a basarabenilor și tragismul destinului lor. Viziunea preponderent ideologică asupra personajelor druțiene a creat multe paradoxuri de interpretare, lăsând în umbră aspectul fundamental prin care acestea au câștigat durabilitate în timp – esența umană. Schimbarea perspectivelor și a metodelor de cercetare (mitocritică, arhetipală, psihologică ș.a.) în cele mai recente studii, relevă adevăratele semnificații ontologice și estetice ale imaginii omului în viziunea lui I. Druță.

1.2. Personajul literar: tipologii și tipuri umane

Un studiu asupra personajelor literare feminine nu poate fi conceput în afara unui eșafodaj teoretic asupra personajului literar în genere, asupra categoriilor de personaje, dar și asupra locului și specificului personajului feminin în cadrul tipologiilor existente în literatură. În pofida multitudinii de surse de specialitate care propun diverse teoretizări asupra personajului literar, conturarea unor concepții globale și definitorii, aplicabile cercetării personajului feminin druțian, rămâne a fi o întreprindere dificilă.

Numărul colosal (infini, am putea spune, atâta timp cât literatura se află în proces de evoluție) de personaje literare, aparținând diferitor genuri și specii, diferitor literaturi, culturi, înzestrate cu variate ideologii, aflate într-o multitudine de raporturi alte instanțe textuale, face imposibilă încercarea de a formula o definiție generală și completă a termenului în cauză. Semul pe care i-l conferă DEX-ul noțiunii de *personaj* este relativ și nu reflectă totalitatea valențelor ei semantice: „fiecare dintre persoanele care figurează într-o operă literară”; „erou într-o operă literară” [66]. Pe marginea acestei definiții funcționale se pronunță teoreticienii literari, menționând că „în mod evident, nici o operă literară nu conține în sine ființe omenești sau persoane, iar specificarea ființei omenești figurate sau reprezentate nu face decât să ne împingă către lunga și obositoare chestiune a reprezentării” [127, p. 11]. Definițiile pe care le oferă dicționarele de termeni de specialitate, deși pun accent pe alte elemente semnificative, totuși suferă și ele de o insuficiență de conținut. De fapt, fiecare dicționar scoate în evidență un anumit aspect al conceptului – în unele surse, personajul este „un existent înzestrat cu trăsături antropomorfe și angajat în acțiuni antropomorfe; un actor cu atribute antropomorfe” [129, p. 152], iar în altele va apărea și notița că un personaj „poate fi și un obiect ca în *Nasul* de Gogol sau *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale” [105, p. 279]. Noțiunea de *personaj literar* include sau omite anumite nuanțe semantice în funcție de un anumit gen, specie, operă, curent sau epocă de referință.

Contextualizat într-o realitate fictivă, personajul (din latină *persona* < *maskă de teatru, rol*) rămâne a fi perceput ca o creatură ficțională, chiar și în operele de factură autobiografică, unde imaginea personajului creat pornește de la imaginea unei persoane biologice/ istorice/ sociale concrete. Omul conturat în textul artistic este, așa cum îl definește R. Barthes, o „ființă de hârtie”, „gesturile, gusturile, dorințele, îmbrăcămintea, capriciile gastronomice și mai adânc, sentimentele, stările, reflecțiile, de cele mai multe ori evident provocate sunt toate creații” [123, p.112] . Personajul este o ființă creată în limbaj. Scriitorul își instituie personajul în cuvântul artistic, ca pe un dat autonom, intrând mai apoi în anumite relații consonante sau disonante cu acesta. Pe de altă parte, personajul este și un factor structurant, un „centru” de referință al tuturor semnificațiilor operei epice sau dramatice, care concentrează și răsfrânge *ființa* sa asupra naratorului, acțiunilor, cronotopului și tuturor celorlalte elemente de construcție. Bahtin afirmă că eroul și lumea sa reprezintă „centrul axiologic al activității artistice” [104, p. 54-55].

Imaginea personajului literar este determinată de percepțiile artistice ale autorului asupra omului și asupra lumii, fiind un „produs” al unui sistem de cunoștințe, experiențe și al unui mod de interpretare a realității. Odată ce viziunile scriitorilor diferă de la o cultură la alta și de la o epocă la alta, în funcție de multitudinea metamorfozelor socio-culturale prin care trece umanitatea, personajul literar a putut lua forme și semnificații variate nu numai în spațiu, ci și în timp. Personajul reprezintă cea mai exactă formă de conturare a concepțiilor asupra realităților unei epoci/culturi/societăți. De aceea, a face o delimitare tipologică a personajelor este inutil, or acestea devin incomparabile între ele prin însuși specificul lor.

Totuși, în sursele științifice de specialitate atestăm o diversitate de tipologizări ale personajelor literare, pornind de la criteriul implicării în acțiune (principale și secundare, dinamice și statice, protagoniști și antagoniști, actanți și figuranți), al raportului cu realitatea (fantastice, legendare, alegorice, istorice, ș.a.), al curentului literar căruia aparțin (clasice, romantice, realiste, ș.a.), până la criteriul relației cu instanțele textuale (personaj-narator, reflector, martor, colportor), al construcției (rotunde și plate, coerente și incoerente, ș.a.), etc. Aceste tipologizări se referă mai degrabă la personajele care reprezintă ființe umane. Tipologiile menționate devin de prisos în cazul personajelor care reflectă alte realități, ca în exemplul lui R-M. Albérès: o operă în care Romanul, de pildă, ar deveni însuși un personaj, „acesta n-ar putea să ne apară decât ca o entitate, o ființă spirituală care, căutând să cuprindă o lume, se caută pe sine” [2]. Odată cu evoluția conceptului de personaj, apar noi teoretizări asupra specificului său.

Studiind problematica punctului de vedere în roman, Jaap Lintvelt, observă că „personajul romanesc îndeplinește în mod obligatoriu o funcție de interpretare. (...) Chiar dacă

personajul încearcă să se limiteze la o înregistrare pur și simplu a lumii exterioare, percepția va fi, cu toate acestea, una individuală, făcută fie de personajul-narator, fie de personajul-actor, astfel încât nu vor exista decât două centre de orientare posibile, corespunzând tipului narativ *auctorial* și tipului narativ *actorial*” [101, p. 48]. În acest sens, cercetătorul face o diferență între personajul-narator și personajul-actor, care reprezintă două centre de orientare diferite.

Renumita clasificare a textelor românești a lui N. Manolescu (dorice, ionice și corintice), a devenit un reper pentru stabilirea a trei categorii mari de personaje literare. Astfel, în centrul textului balzacian e „un caracter, adică o unitate relativ stabilă, indiferent de acțiunea în care se află prins, care-l confirmă sau îl infirmă, fără a-l modifica fundamental” [102, p. 25], pe când în textul proustian, „concretul psihologic tinde să lichideze caracterul, iar istoricitatea exterioară se va traduce într-o temporalitate romanească vie și contradictorie” [ibidem], personajul e un contemplativ, izolat și frustrat, care „urmărește mai puțin să se integreze în lume, decât să-și integreze lumea sieși, afirmând-o ca pe a sa proprie (...), se înfruntă cu propriile patimi și idealuri (care sunt ființa lui)” [ibidem]. Această evoluție a gândirii asupra omului a fost determinată de dinamica experienței și cunoașterii. „După ce lumea exterioară a fost cucerită și raționalizată, după ce s-a smuls majoritatea valorilor misteriosului și poeticului, nu mai rămâne decât strădania psihicului raționalizat de a dobândi noi teritorii. Sufletul e un asemenea domeniu” [177, p. 164-165]. Acest tip de personaj este produsul unei epoci în care literatura este orientată, dacă e să-l cităm pe Camil Petrescu, nu spre o „cauzalitate exprimată matematic, ci spre morfologia organică, spre instinct, spre inefabil, spre unicitatea fenomenului vital” [124, p. 30]. A treia clasă, specifică textelor de factură corintică, ilustrează o altă treaptă în evoluția gândirii umane, conform căreia „omul e o funcție – de mediu, de sex – nu o substanță; un robot, nu o ființă vie”; „omul artefact e compus după chipul și asemănarea manechinelor” [124, p. 40], iar personajul e un produs al unei viziuni parodice și caricaturale, creat printr-o procedură de creație artificială.

Mai nou, în funcție de relaționarea personajelor cu lumea, cu instanțele textuale și extratextuale, cu sine și cu *celălalt* (ca „prezență străină” [116, p. 29], se disting trei tipuri de personaje: monologic, dialogic și trialogic. Personajul monologic este definit prin unitate și coerență, „el nu are a face cu tensiuni insolubile, autodistructive, întrucât conștiința sa nu cunoaște posibilitatea de a se opune ei însăși. (...) Personajul dialogic trăiește în orizontul unei pluralități nelimitate. Unitatea el o poate resimți doar ca pe o lipsă. Personajul dialogic se mișcă într-un univers nesigur. Dialogul, prin care ființa sa se descoperă pe sine, reprezintă calea spre o conștiință incontrollabilă a celuiilalt, dar totodată și a sa. (...) Personajul trialogic își trăiește

intimitatea în public. Comunitatea îl locuiește și i se impune în mod fatal. Destinul său are nevoie de semnele consacării colective. (...) Literatura operează adesea cu persoane monologice, uneori cu persoane dialogice și externe, dar rar cu persoane trialogice” [127, p. 245]. Modelul dialogic de interpretare se pretează mai cu seamă personajului textului postmodernist, parodic, polemic, subversiv.

În contextul delimitărilor teoretice expuse, rămâne de menționat și dihotomia feminin-masculin, mai puțin abordată în studiile literare, cu excepția lucrărilor care tratează problematica genderială din perspectivă feministă. De fapt, diferențelor dintre psihologia feminină și cea masculină li s-a acordat suficientă atenție în studiile hermeneutice ale unor texte concrete, însă doar ca entități existențiale relaționale, complementare – s-a vorbit despre bărbat în raport cu femeia și despre femeie în viziunea bărbatului și în raport cu el. În acest fel, personajul feminin a fost perceput deseori în legătură cu anumite scheme, clișee și stereotipuri care se vehiculează în spațiul literar.

De remarcat că în cultura populară românească, asimilată pregnant în literatură, femeile nu sunt niciodată într-un rol central (Ileana Cosânzeana, fata împăratului reprezintă o țintă sau o modalitate de realizare existențială a lui Făt-frumos) și apar foarte frecvent în roluri negative (personaje-obstacol de genul Mumei Pădurii). În miturile fundamentale românești (conform clasificării călinesciene), femeia este fie obiectul unei pasiuni contrare convențiilor etice („Traian și Dochia”, „Zburătorul”), fie, din nou, o posibilitate certă de realizare spirituală a bărbatului („Monastirea Argeșului”). Proza și dramaturgia românească de factură tradiționalistă ilustrează o lume patriarhală, în centrul căreia se află personajul masculin, femeia fiind un simplu atribut al vieții și activității dominatoare al acestuia. De aceea, G. Ibrăileanu, teoretician al prozei românești și creator al unui personaj feminin memorabil (Adela), constata la vremea sa o lipsă de individualitate a personajelor feminine și, în genere, lipsa unor chipuri feminine viabile în literatura română: „Într-un roman, o femeie e o nuanță a feminității; un bărbat este mai mult decât o nuanță, este un aspect bine determinat al umanității. Apoi, într-un roman, o femeie e mai întotdeauna mai mult ființa de *sex femeiesc*, pe când bărbatul apare în atâtea ipostaze: om politic, clubmen, vânător, artist (...)” [169, p. 13] Personajul feminin ca formă estetică are o pondere mai mică și în abordările metatextuale, fiind percepută prin prisma viziunilor monologice ale autorului și închistată în percepții stereotipice.

Literatura română evoluează remarcabil sub aspectul creării de noi tipare de personaje literare. Astfel, pe lângă femeile din piesele lui Alecsandri și Caragiale, din nuvelele lui Negruzzi, romanele semnate de Filimon, Slavici, Rebreanu, odată cu apariția romanului citadin,

apare și imaginea unei doamne T., a unei Otilii, Adele, eroinele lui Eliade, Teodoreanu, Camil Petrescu, ș.a., care, deși văzute prin prisma percepției personajului masculin, devin primele modele feminine de referință în literatura noastră. Femeinitatea este supusă unei analize psihologice rafinate. „Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Octav Șuluțiu, Felix Aderca și alți autori investighează lumea feminină cu instrumente complexe” [169, p. 40]. Dar, deși personajul feminin este scos de pe contrabalanta personajului masculin, decontextualizat social/relațional și privit ca individualitate umană, critica rămâne, în multe privințe, opacă la multe din nuanțele esenței feminine.

Alături de modelele femeii moderne, inteligente, rafinate, pe care le atestăm în dramaturgia și mai ales în proza secolului XX, coexistă și o categorie de personaje feminine construite după chipul și asemănarea unor arhetipuri, unor ființe simbolice, mitologice, etnice primordiale. E vorba de personajele feminine din creația lui Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache, Ion Druță, și a altor scriitori basarabeni contemporani, care și-au demonstrat „arta de a închipui oameni mai „adevărați”, mai asemănători lor înșiși decât în realitate” [2], astfel încercând și reușind ”într-o oarecare măsură să confere genului o relativă independență, proiectându-i o directivă creatoare” [94, p. 223]. Dintre ei, Druță este cel care creează cea mai bogată galerie de personaje feminine autentice, vii, diferite radical de personajele-șablon, conștiincios împăiate ideologic (sub forma diferitor variațiuni ale omului nou, *homo sovieticus*) ale multora dintre prozatorii vremii. În opera sa, constatăm o schimbare de perspectivă și în abordarea vieții interioare a femeii, cu accente inedite pe ontologia spiritului feminin.

În cercetarea esenței feminine la Druță, vom opera nu atât cu tipologii de personaje, cât cu tipuri umane pe care le reprezintă personajele feminine din opera sa. Această modalitate este mai potrivită pentru cercetarea personajelor feminine druțiene, întrucât autorul pune accent pe aspectul uman și spiritual al personajelor sale. De notat, totodată, că atunci când folosim termenul „tip” nu avem în vedere tipicul personajului balzacian („Personajele balzacienne sunt „tipuri”, tocmai din cauza consecvenței lor la propriul caracter, la propriile vicii și manii, dinainte trasate, ca o predestinație a lor” [2]) La Druță, tipul uman pe care îl reprezintă personajele feminine este un tip numai prin faptul că e o expresie generalizatoare a omenescului.

Prin urmare, personajul feminin druțian este un tip uman, o individualitate definită de multipla sa relaționare ontică și ontologică, reflectată în sistemul său de gândire. De aceea, mai mult decât eticul, ideologicul, politicul, socialul reflectat de personajul feminin, ne interesează manifestarea în acesta a „semnelor spiritului”, cât și procedeele de *umanizare* a personajului literar în contextul imaginii dezumanizării sociale ilustrate în literatură. Operând cu noțiunile de

tip uman, arhetip, studiul personajului literar feminin potențează decodificarea adevăratelor semnificații ontologice ale operei epice și dramatice druțiene.

1.3. Personajul feminin druțian între tipic și individual

În proză și dramaturgie, spre deosebire de poezie, femeia coboară în meandrele realității imediate, trece în categoria personajelor episodice, a celor secundare, ia parte la acțiune, devine personaj central, imaginea ei prinzând contururi și nuanțe definitorii odată cu valoarea de actant conferită.

Creator al unei proze și dramaturgii de esență ruralistă, Ion Druță vine să completeze tipologia țărancei tradiționale cu câteva tipare feminine remarcabile, care formează în literatura română o subcategorie aparte. Trăsăturile individuale ale acestora le diferențiază de imaginea clasică a femeii de la țară (creată de Creangă și Sadoveanu), din cauza, în primul rând, a contextului istoric, cultural, social în care au fost create, dar și datorită mentalității etnice și a calităților spirituale cu care au fost înzestrate. Druță dotează personajele feminine cu o sensibilitate uimitoare și cu o capacitate de contemplare a realității, de înțelegere/ pătrundere/ discernere a esenței lucrurilor, fără a diminua feminitatea acestora. Rolul feminității în echilibrul construcției lumii artistice a lui Druță este unul fundamental.

Operele lui Druță, în marea lor majoritate, reconstituie o lume mulată pe matricea unui context socio-politic concret, care, în consecință, marchează tiparul artistic al personajelor literare. La cercetarea lor, prin urmare, este imposibil de a face abstracție de acest context și, totodată, riscant de a-l adopta drept unic unghi de interpretare a lumii și a omului. În ceea ce privește modul în care au fost analizate personajele, interpretate și definite în exegeza literară, constatăm mai multe probleme: 1. Personajul feminin este tratat unilateral și denaturat, deseori doar raportat la personajul masculin, la un anumit sistem de valori, la comunitate/societate, la preceptele ideologice reflectate în operă etc.; 2. În marea majoritate a aprecierilor și comentariilor critice, femeia în opera druțiană este percepută aparte de feminitatea ei, de conștiința și modul feminin de a vedea și a simți lucrurile, aparte de particularitățile ce o individualizează ca personaj literar, făcându-se încercarea (inutilă) de a-i releva trăsăturile tipice/reprezentative pentru anumite categorii sociale; 3. Chiar și în cazul când Druță are pe post de protagonist un personaj feminin, critica literară analizează impactul lui în cadrul acțiunii doar contextual, oferind atenție excesivă backgroundului socio-politic.

N. Bilețchi vorbește despre o schiță în care protagonist este o femeie, o țărancă cu numele Anastasia Ruban (lelea Nastasia sau Rubanca). Femeia este o simplă țărancă (colhoznică), care

păzește girezile de paie și bănuiește pe vecinul ei Toader că le fură. La mijloc e insistența (sau încăpățânarea) femeii în a crede că Toader, în pofida comportamentului său respectuos, nu este cinstit. Situația în care apare eroina (un fel de „detectiv” la paiele colhozului) pare oarecum nefirească mai ales pentru un personaj feminin, care, în contrast cu toate femeile din literatura rurală, este aproape lipsită de feminitate (dacă ne-am închipui în locul ei un personaj masculin, n-ar fi aproape nimic distonant). Și conflictul interior nu poate fi de proporțiile cu care este ilustrat de autor. Și totuși, „o serie de caracteristici ale Rubancăi, plasate în diferite locuri, luminează parcă din diferite perspective conflictul, dezvăluie mai larg psihologia personajelor” [13, p. 34]. Această eroină a colhozului basarabean pare a ilustra în proza timpului schimbarea accentului de pe evenimentul exterior (al realității sociale) pe evenimentul și conflictul interiorizat. I. Druță evoluează rapid de la povestirile și nuvelele de debut. Mai ales în ceea ce privește crearea și nuanțarea stilistică/psihologică/ideologică a personajelor, inclusiv a celor feminine. Acestea sunt detașate de comun, tipic, social, de previzibil și schematic, căpătând trăsături individuale. O apariție de acest fel este Rusanda din „Frunze de dor”, o adolescentă sensibilă și elevată, a cărei trecere prin perioada primilor fiori ai dragostei este liric și tulburător reprezentată în operă. Natura acestei ființe feminine a fost și continuă să fie interpretată în contextul socio-politic și ideologic al anilor postbelici. Rusanda este interpretată ca simbol al prezentului socialist, neînțeleasă și neacceptată, inclusiv de Gheorghe, reprezentant al trecutului, al pământului. Cuplul reflectă conflictul dintre „așa-zisul nou socialist și tradiție” [13, p. 40], afirmă N. Bilețchi. Rusanda, care la început este considerată simbol al luptei cu „inerția”, e calificată ulterior drept ușuratică, trădătoare (în relație cu Gheorghe, amintind de Jeannette din „Clopotnița”, în raport cu Horia), chiar parvenită.

O modalitate de înțelegere similară, deși mai nuanțată, a raportului dintre personaje o regăsim și la M. Cimpoi. Criticul vede în cele două personaje „două modalități de trăire a prezentului, reprezentate de doi eroi”, considerând că Gheorghe e negativ, aspru, întunecos și închis față de tot ce e „nou”, fixat în cercul îngust al problemelor cotidiene, iar „Rusanda, dimpotrivă, e receptivă la nou, caută cu înfrigurare înțelesuri, cartea îi trezește o nespusă admirație, în sufletul ei există un neastâmpăr, născător de îndemnuri și căutări, ceea ce o înalță moral și spiritual în noile realități” [40, p. 107]. La începuturi, raportul personajelor cu realitatea socială interesa critica în mai mare măsură decât raportul intim dintre ei. Era unul dintre poncifurile timpului – viața socială mai presus decât viața personală. Personajele feminine sunt exponențiale, dar nu pentru un mod concret de reacții în fața schimbărilor vremii, ci pentru o anumită identitate etnică sau socială. Iată de ce, problemele care afectează și tensionează cel mai

grav lumea interioară a protagoniștilor lui Druță este procesul de dezumanizare, nu cel de restructurare a vieții sociale.

Tot pe baza contradicției ideologice atribuită nefiresc eroilor, a fost remarcată și complementaritatea lor. „Fire opusă celei a lui Gheorghe, Rusanda – gingașă, plină de viață, sinceră, „completează” trăsăturile complicate de caracter, calitățile și deprinderile bărbatului ursuz, format în anturajul microuniversului Doinarilor” [133, p. 200]. Pe de o parte, este de neînțeles ce anume i-a determinat pe mai mulți exegeți să-l califice pe Gheorghe ca fiind „ursuz”. Gheorghe este un țăran și prin acest fapt se justifică stângăcia lui în manifestarea sentimentelor delicate, deși autorul l-a înzestrat cu o sensibilitate aparte și cu o uimitoare luciditate. Pe de altă parte, anume această complementaritate face mai stranie și inexplicabilă decizia autorului de a-i despărți. Despre problema despărțirii apar mai multe presupuneri. Cercetătorii văd lucrurile în două feluri: e vinovat Gheorghe că nu s-a adaptat condiției Rusandei, sau e vinovată Rusanda că n-a încercat să-l influențeze pe Gheorghe. Aceasta este o abordare din perspectiva ideologiei schimbărilor de mentalitate socială. În realitate, niciunul dintre eroi nu necesită vreo schimbare (ambii sunt extraordinari așa cum au fost gândiți de autor). E nevoie de simpla acceptare și înțelegere. Relația Rusandei cu Gheorghe apare interpretată oarecum nefiresc de la bun început. Noua profesie a Rusandei nu putea reprima pasiunea dintre ei, descrisă ca fiind atât de fierbinte. Explicația sociologică este insuficientă. Complementaritatea feminin-masculin este înțeleasă astăzi mult mai profund. A. Țurcanu se întreabă dacă a conștientizat autorul, la crearea condiției acestor două personaje „o masculinitate atinsă de slăbiciunile feminității, de o *anima* compensatorie care și-a pus puternic amprenta pe genele virilității, le-a făcut dependente într-un mod excesiv de forța ocrotitoare a maternului”? [165, p. 148]. Oricum, „această feminitate inclusă în firea bărbaților va stimula, prin refracție negativă, o slăbire a puterii de rezistență, o înclinație spre contemplativitate și abulie chiar, iar, în anumite momente cruciale, care impun o atitudine fermă, tenacitate și o decizie tranșantă, rapidă – o reacție catastrofică și dramatice fracturări interioare”[ibidem], afirmă criticul, menționând că viziunea respectivă asupra personajului masculin în raport cu femininul, este specifică mai multor scriitori basarabeni.

Chiar și după 2000 apar interpretări ideologice ale personajului feminin din „Frunze de dor”, dar faptul că autorul îi atribuie niște capacități intelectuale pe care administrația locală le observă și tinde să le exploateze în folosul comunității, nu contrazice în nici un fel valorile ei umane și nici „mitul copilăriei”. Și interpretarea similară precum că „Rusanda rămâne personajul concludent în acest sens (al schimbării, adaptării la noua condiție de regim – n. n.), iar

sfidarea „vechiului” nu este altceva decât protestul autorului împotriva analfabetismului, dorul-dorință de a-și vedea compatrioții cărturari” [49, p. 5] este o versiune eronată a interpretărilor personajului feminin.

Cu privire la întrebarea dacă este sau nu „Frunze de dor” o încercare de subminare a ideologiei totalitare, părerile rămân contradictorii. Unii critici sunt ferm convinși că Druță este un disident, afirmând că „disidența lui Druță nu era una pur politică, de confruntare directă și fățișă cu regimul, ci una ideologico-artistică și etno-morală, cu implicații adânci în spiritualitatea neamului. Era o rezistență exprimată în imagini de o valoare artistică excepțională și care, *volens nolens*, împingeau în umbră surogatele improvizate ale timpurilor” [48, p. 87]. Exegeții de mai încoace sunt sceptici în ceea ce privește disidența lui Druță: „Noi nu am avut nici disidenți, nici măcar literatură de sertar” [22]. Din exterior, lucrurile sunt văzute în același fel: „Dacă pactul său ciudat cu Moscova nu l-ar fi compromis, am fi putut spune că Ion Druță a dobândit pentru Basarabia rolul de scriitor național. Așa nu putem spune decât tristul adevăr că prin biografia sa de la senectute Ion Druță a rămas *sovieticul romanului basarabean*, plasabil exact la antipodul lui Paul Goma, care poate fi numit *europeanul romanului basarabean*” [149].

Rigiditatea exegezei și imposibilitatea abordării personajului feminin în raport exclusiv cu elementele feminității și ale naturii „omului din om”, este și rezultatul prezenței în text a unei multitudini de însemne ideologice. Totuși, considerațiile, credem noi, au deraiat total, pe o pistă paralelă cu esența textului, cel mai mult în privința Rusandei, care a ajuns până a fi declarată un simbol al parvenirii. Această modalitate de înțelegere a personajului feminin pare reprobabilă („jenantă, stânjenitoare”) criticilor zilei de azi: „Nimănui nu i-a trecut prin cap ideea că superba Rusandă, plecată la cursuri de învățători, în viziunea autorului, ar fi expresia parvenirii și a afirmării intelectualității și birocrăției autohtone” [25, p. 169]. Plus la aceasta, în roman este foarte bine conturat triumphiul relațional Rusanda-Georghe-Domnica, care este scăpat din vedere de către cercetători. Despre onesta, rațională, echilibrată și resemnata Domnică, în genere, nu se spune nimic, deși rolul ei în acțiune și imaginea ei sunt foarte sugestive și importante. Problematika relației dintre Rusanda și Domnica rămâne de explorat.

Aceleași probleme caracterizează și modul de receptare a imaginii feminine reprezentate de Vasiluța din piesa „Casa mare”, care, în opinia lui M. Cimpoi, este „unul dintre cele mai reușite chipuri pozitive în literatura noastră” [40, p. 110]. Presa literară a timpului, deși supusă limitelor de cenzură, a fost în stare să remarce valoarea artistică a personajului: „La un an după intrarea lui Badea Cireș în literatura moldovenească, s-a produs o nouă apariție, nu mai puțin senzațională. E vorba de o nepoată a lui – Vasiluța din „Casa mare”. Criticii, după ce pățiseră cu

Badea Cireș, au recurs la o stratagemă – conspirația tăcerii. Între Vasiluța și redacția „Nistrului”, care cu un an înainte îl publicase pe „Badea Cireș”, s-a început de data asta un adevărat joc de-a v-ați ascunselea: când redactorii se aflau la Chișinău, Vasiluța se tipărea la Moscova; când ei s-au repezit la Moscova, „Casa mare” a apărut la Chișinău. Cu timpul Vasiluța s-a dovedit o demnă urmașă a unchiului său, cu toate că nu i-a repetat nici numele, nici pildurile, nici zâmbetul șiret, care a pus pe toți în gardă. Lumea a înțeles că după apariția lui Badea Cireș și a Vasiluței, nu se mai poate scrie în proză și dramaturgie așa cum se scrisese cu 5-10 ani în urmă” [132, p.5]. În 1965, când „valorile” politice se aflau într-o relativă liniște, problemele literaturii erau expuse cu mai mult curaj. Imaginea Vasiluței, în opinia publicistului, marchează un punct de cotitură pentru întreaga dramaturgie basarabeană.

Analiza și interpretarea personajului feminin din „Casa mare”, au fost posibile din câteva perspective: 1. a raportului viață personală – responsabilitate socială; 2. a moralității și valorilor general-umane; 3. a obligațiilor materne. Cazul este unul obișnuit: o văduvă neintrată încă în vârsta dorurilor imposibile, se îndrăgostește de un bărbat de vârsta fiului ei, afecțiunea se dovedește a fi reciprocă. La mijloc însă e fiul și comunitatea care nu permit asemenea cuplări excepționale. Femeia e nevoită să renunțe la iubirea ei nu numai din cauza gurii satului, ci și din simplul motiv că e contra ordinii naturale a lucrurilor. În critica literară însă accentele sunt puțin schimbate. Decizia Vasiluței, spre exemplu, este considerată demnă de laude, or memoria soțului căzut în „marele” război nu poate fi „pângărită” nici cu miracolul unei împliniri umane: „Vasiluța este o vădană, care face parte din șirul oamenilor simpli ai pământului și visează la o împlinire prin dragoste, dar știe că sentimentul datoriei este superior acesteia: ea trebuie să păstreze amintirea soțului său căzut pe front și trebuie să fie în continuare mama feciorului său, Andrei, în virtutea supremei legi etice, nu poate accepta dragostea flăcăului Păvălache, de altfel, cu mult mai tânăr decât ea. Eroina luptă cu ea însăși și în câmpul conștiinței nu acceptă niciun argument din exterior, chiar dacă el ar justifica o pornire firească a sufletului” [33, p. 61]. Adică, femeia luptă cu sine, contra propriei împliniri spirituale, pentru a nu sfida veracitatea normelor și prejudecăților sociale.

Contradicția, după cum observăm, nu stă în interioritatea femeii (odată ce s-a lăsat în brațele iubirii, decizia ei este clară), ci în condiția sa în raport cu normele/dorințele/trebuințele comunității în care trăiește (nefericirea Soficăi și a lui Andrei formează un contrast pentru satisfacția ei în relația cu Păvălache). Opțiunea de a pune mai presus necesitățile celorlalți decât cele personale, constituie una din regulile de joc ale regimului, iar în critică lucrurile sunt interpretate ca și cum acțiunile eroinei ar fi ghidate de valorile general-umane: „pe Vasiluța o

caracterizează echilibrul interior, statornicia principiilor morale, pe care le promovează în viața ei onestă... ” [40, p. 110]. Acceptarea dragostei tânărului Păvălache este explicată corect prin faptul că realizarea acesteia presupune trăirea unor „bucurii neîmplinite” și „dureri nealinate”, iar renunțarea, în final, la dragostea târzie este considerată semnul unui „intelect sănătos” [40].

Imaginea femeii de la țară este oarecum „prelucrată” în concordanță cu percepțiile dogmei. Personajele nu mai sunt considerate țărani, ci colhoznici, iar filosofia țăranului arhaic în gura „colhoznicului” sună distonant, caraghios și contrariat. Critica consideră acest aspect un lucru firesc: „Este, zice ea, o rânduială a pământului și dacă calc eu și rânduiala asta, ce-a mai rămânea din mine?”. Este o concluzie de o mare semnificație filosofică rostită de o simplă colhoznică” [16, p. 7]. Caracterul Vasiluței, în opinia criticului, este reprezentativ pentru „largul umanism, înalta demnitate cetățenească, altruismul contemporanului nostru” [ibidem] și nu vede conflictul fundamental al operei în dezacordul omului cu sine însuși. E doar un caz din multe altele când, ignorându-se esența umană și particularitățile individuale ale personajului feminin, acesta este fixat în limitele rigide ale tipicului social.

Ceea ce pare straniu pentru adepții „umanismului socialist”, este că ei înșiși acuză femeia de ispita unor lucruri firești (familie, dragoste, căldură, fericire) și că își face iluzii deviate de la normalitate, bazate pe instincte: „Vasiluța, eroina din *Casa mare*, la început își face apariția în cele mai obișnuite și prozaice situații, nediferențiindu-se din masa comună a semenilor săi, prin oarecare virtuți excepționale. Ea nutrește iluzia unui nou cămin și nu vede nimic infamant sau reprobabil în faptul că Păvălache e mult mai tânăr decât dânsa, nepotrivindu-se pe deasupra și la fire. Toate acestea par să fie în natura lucrurilor, deoarece iluzia este deseori mai puternică decât rațiunea, decât prejudecățile și convențiile sociale. ... Demnitatea de mamă biruiește dorința de fericire. De aceea, Vasiluța în virtutea naturii, se ridică pe scara marilor valori umane” [54, p. 238]. Afirmția pune rațiunea în detrimentul naturii umane, valorile general-umane par să priveze omul de posibilitatea de a fi fericit și împlinit, umanismul socialist încalcă dreptul femeii la alegere și decizie. Iar în acest context, femeia devine jertfa convențiilor sociale, ea nu este o luptătoare pentru valorile morale, ci o jertfă a lor, resemnându-se cu urmările acestora. În lupta cu sine, contra propriei fericiri și împliniri prin dragoste, ea se învinge pe sine. Fiul său, educat în spiritul egoismului și egocentrismului, pune în față convențiile sociale și așa-zisa demnitate în fața comunității, care contează mai mult decât fericirea persoanei care i-a dat viață și care e gata de jertfire totală pentru el. Moralitatea socială și umanismul socialist, camuflat sub denumirea emblematică de „valori general-umane” impune obligativitatea etică mai presus decât împlinirile

sufletești ale omului – iată o posibilă pistă de interpretare adecvată a personajului feminin, angrenat în sistemul dezumanizării.

Drama existențială a femeii se amplifică mult mai mult în cazul celorlalte personaje: Mătușa Ruța din „Păsările tinereții noastre”, Veta din piesa „Doina”, Nuța din „Povara bunătații noastre”. Mătușa Ruța este interpretată ca „jertfă și prizonieră a trecutului întunecat” [16, p. 7], iar problema cea mai stringentă a operei este că „lupta dintre vestigiile trecutului și lăstarii noului are loc în conștiința tuturor personajelor”. La fel și Veta, pătrunsă de o frică existențială, hărțuită de bărbatul ei Tudor Mocanu, ajunsă într-o stare de paroxism demential; „se temea de toate: se temea să nu fie deportări, se temea să nu se întoarcă iar foametea, se temea să nu înceapă iar războiul, se temea de sărăcie, se temea că nu vor avea copiii ce îmbrăca în zi de sărbătoare” [48, p. 92]. Au trebuit să treacă câteva decenii din momentul când acest personaj, blamat pentru încăpățănarea de a păstra legăturile cu religiozitatea și spiritualitatea arhaică, a ajuns să fie interpretat într-o lumină de sacralitate de exegezele și cronicile teatrale mai recente: „S-ar părea că tocmai tulburata la minte Veta e aceea care rămâne în continuare în albia tradiției și moralității sacre, și nu Tudor Mocanu, care nu e până la urmă decât un deznădăcinat de pământ și glie, un rătăcit în istorie” [ibidem]. Veta rămâne un simbol al sufletului reprimat, trecut prin experimente diabolice, privată de liniște și echilibru interior, esența spirituală a căreia nu a fost elucidată încă.

În aceeași piesă, un personaj feminin mitico-oniric foarte interesant, numit Doina, considerat în critică simbol al patriei istorice a moldovenilor de la est de Prut [21], rămâne subiect încă inedit de cercetare. La publicarea piesei, autorului i s-a cerut înlăturarea Doinei din text, fapt care ar fi privat opera de semnificațiile ei fundamentale. Criticul literar A. Țurcanu optează pentru abordarea simbolică, mitică, etnică și ontologică a personajului, ca semn al feminității reprimată: „O Vetă nebună (sau ținută de nebună, nu importă) indică un dezechilibru critic al unor temeuri fundamentale ale vieții și, în primul rând, ruperea de temeuri feminine ale spiritualității naționale. Nu întâmplător un loc central, simbolic, în drama sa îl ocupă Doina, voce veghetoare, alarmată a feminității autohtone ancestrale, iar cântecul care se revarsă din aparatul de radio în chipul ninsorii de petale se cheamă *Hora fetelor*” [166, p. 151]. Feminitatea în sensul larg al cuvântului, care e un element de bază al echilibrului ființei, care duce la perpetuarea neamului, este extirpată, dominată, privată de posibilitatea manifestării ei firești. Acest fapt duce, în ultimă instanță, la desființarea națiunii.

În marea lor majoritate, personajele feminine din opera lui I. Druță reprezintă simboluri ale protecției identității etnice, a valorilor și principiilor existențiale, simboluri ale rezistenței în fața

dezumanizării și degradării. Există însă și cazuri în care ele sunt incluse într-o altă categorie. În nuvela „Sania”, spre exemplu, imaginea femeii se găsește sub semnul materialismului, prozaicului, creând un contrast deplin personajului masculin obsedat de Absolut: „Moș Mihail, creator adevărat, nu acordă atenția cuvenită cortegiului banal al existenței. În concepția lui, creația este completă dăruire, sacrificiu generos, fără scopuri pragmatice. Baba, însă, spirit practic, pune mai presus toate servituțile existenței banale, grijile cotidiene decât actul generos al creației. O punte de trecere între aceste două viziuni nu există” [54, p. 232]. Această viziune arhaică, patriarhală, în care femeia s-a considerat spirit material, iar bărbatul spirit creator, ideal amintește de poveștile populare, de mitul meșterului Manole, în care Ana – cea care avea grijă de aspectul material al ființei creatorului, devine jertfa aspirațiilor lui.

O situație aparte o are Nuța lui Onache Cărăbuș. Ea se pomenește în mijlocul conflictului ideologic dintre bărbați (dintre Onache și Mircea și dintre Mircea și Nică). Dacă alegerea este reprobabilă pentru tatăl ei, ea devine și mai neclară din perspectiva raportului Nică-Mircea: „Nuța, fiica lui Onache Cărăbuș, se află, în plin câmp, prin 1946, pe neașteptate între cei doi iubiți ai ei, reprezentând lumi și ideologii opuse. Unul (soțul) tocmai se întorsese din război, unde fusese luptător în Armata Roșie. Celălalt era ofițer român, implicat în rezistența din păduri, căutând întoarcerea clandestină peste Prut, posibil putea fi împușcat oricând ca dușman. (...) Luptătorul din Armata Roșie câștigă din nou inima femeii, deși admiră în secret curajul celuilalt. Este cel mai îndrăzneț capitol din întregul roman, bine scris în gradarea tensiunii, reprezentarea părților aflate în conflict și dilema sentimentelor feminine de dragoste” [148, p. 174]. Triumful amoros și spectrul sentimentelor personajului feminin însă nu a prezentat un subiect de interes pentru marea majoritate a cercetătorilor, mai ales la momentul apariției. Femeia conta numai în cazul în care adopta sau refuza ideologia. Feminitatea nu a fost înțeleasă ca posibilitate de manifestare a esenței umane, ca mod aparte de înțelegere a lumii.

Natura adevărată a personajului feminin al lui Druță nu putea fi înțeleasă decât de cei care au văzut feminitatea/maternitatea ca niște categorii existențiale. G. Vieru, de exemplu, a perceput creația drușiană într-un mod poetic/metaforic – ca o construcție unitară. Vorbind despre cele patru „ziduri” ale ei, reprezentate de patru tipare masculine exponențiale (Onache Cărăbuș, Horia, Călin și Păstorul), poetul încheie astfel: „În fiecare zid vom găsi jertfită câte o Ană, care se numesc Vasiluța din „Casa mare”, mătușa Ruța din „Păsările tinereții noastre”, Veta din „Doina” și măicuța Ecaterina din „Biserica Albă” – toate o vie expresie a sufletului nostru ce ne-a păstrat ca ființă națională de-a lungul veacurilor. Iar sus, deasupra, ca un discret și tainic acoperiș, – chipul Doinei care nu este altceva decât conștiința noastră de sine” [171, p. 283].

Personajul feminin, prin urmare, merită o atenție deosebită, deoarece reprezintă o structură spirituală specifică, un element care contribuie la susținerea și protejarea fundamentelor lumii transfigurate în opera druțiană.

Principalul resort al vigoriei estetice și ontologice a personajului feminin druțian este esența lor umană. Prin anii '60, R. Portnoi încerca să identifice la Druță, pe lângă aspectele „esenței umane” și cele ale „tipicului social”. Dezvoltând o întreagă teorie despre tipic și individual în opera literară, criticul constată „capacitatea extraordinară a scriitorului de a reflecta lumea interioară, individualitatea personajului și, spre marea sa dezamăgire, lipsa de sensibilitate a autorului față de problemele vieții sociale, colective” [128, p. 143]. Astăzi lucrurile sunt înțelese invers: „Extirparea particularului, suprimarea individualului, eliminarea specificului vizau constant identitatea umană a literaturii ca formă artistică de revelare a omului în plinătatea și diversitatea manifestărilor sale existențiale...” [167, p. 163]. Neglijând tipicul, socialul, schematicul, Druță creează adevărate individualități emblematice.

Deci, natura personajului feminin druțian derivă din particularitățile ontologice cu care a fost investit, din funcționalitatea sa ca element fundamental al echilibrului vital, ontologic al ființei. Drama existențială a neamului este ilustrată prin fenomenul reprimării resorturilor lui esențiale, în primul rând, prin suprimarea energiei protectoare și perpetue a feminității. În interpretarea multor lucrări însă personajele feminine sunt trecute cu vederea în pofida importanței lor în cadrul sistemului de semnificații al textului. Iar cele ce se bucură de atenția cercetătorilor, deseori sunt înțelese unilateral, prin prisma personajului masculin, a ideologiei totalitare, a problemei adaptării/inadaptării etc. Mai ales, în contextul criticii de până în anii '90 (dar și al celei de după), cititorul rămâne cu o impresie falsă despre esența personajului feminin în opera lui Ion Druță.

Rezumând reconstituirile critice asupra personajelor druțiene în genere și ale celor feminine în particular, dar și studiile teoretice ce țin de structura și modalitățile artistice de abordare ale personajului literar, *considerăm necesară studierea semnificațiilor estetice și ontologice ale personajelor feminine druțiene în raport cu mentalitatea arhaică patriarhală rurală, dar și în raport cu bulversările modernității ca problemă primordială a lucrării de față.* De aceea investigația noastră își propune drept scop scoaterea în evidență a dimensiunilor etico-estetice și ontologice ale feminității ca expresie *sui generis* a umanului, având ca rezultat configurarea concepției artistice specifice despre om și lume a scriitorului I. Druță.

Obiectivele care fac posibilă atingerea scopului preconizat sunt următoarele:

- Stabilirea gradului de cercetare a personajului feminin druțian;

- Analiza lumii interioare a celor mai reprezentative personaje feminine;
- Relevarea dimensiunilor estetice ale spiritualității feminine;
- Identificarea procedeelor de reliefare a portretelor feminine în proză;
- Reliefarea proiecțiilor naturii feminine în conștiința celuiilalt;
- Evidențierea semnificațiilor simbolice, ontologice, filosofice, etnice ale feminității;
- Interpretarea operei artistice drușiene din perspectiva esenței eternului feminin.

Problema științifică soluționată rezidă în reevaluarea critico-teoretică a semnificațiilor estetice și ontologice și a perspectivelor artistice impuse de personajele feminine drușiene în contextul unui univers identitar și socio-cultural marcat, pe de o parte, de constantele valorice ale tradiției și, pe de altă parte, de agresiunea unor noi fundamente de viață și relații interumane, fapt care a dus la descoperirea viziunii ontologice și cea identitar-etnică, mai aproape de viziunea de ansamblu a autorului și a oferit o optică adecvată asupra creației drușiene.

Direcții de soluționare a problemei de cercetare:

- Efectuarea analizei concrete a lumii interioare a celor mai reprezentative personaje feminine;
- Identificarea procedeelor de reliefare a portretelor feminine în proză;
- Depistarea modalităților artistice de proiectare a naturii feminine în conștiința *celuilalt*;
- Interpretarea creației drușiene din perspectiva manifestărilor feminității în raport cu evenimentele istorice, dar și din perspectiva esenței etern-femininului.

1.4. Concluzii la capitolul I:

1. Primele scrieri ale lui Ion Drușă sunt marcate de încercarea de a evita tiparele literare ideologizante. Preferința tânărului prozator pentru trecut, folclor, tradiție, formula lirică, limbajul și mentalitatea populară, pentru modelul crengian și sadovenian, îi permiteau, într-o mare măsură, să se detașeze de reprezentările literare oficiale șablonarde. Drușă creează o lume autentică, vie, în substanța hermeneutică a căreia se esențializează o problemă general umană. Tradiționalismul, lirismul, principiul baladesc, sacralitatea și valorile arhaice, elogiarea universului rural ancestral, au devenit, în timp, puncte de reper atât pentru cele mai înalte aprecieri exegetice, cât și pentru încadrarea reprobatoare a lui Drușă în categoria scriitorilor „nocivi ideologic”, iar, mai încoace, anacronici și provinciali.

2. În abordarea critică a operei drușiene s-a pus accentul cu preponderență pe aspectele instructiv-etice, social-politice și ideologice, fiind omise probleme mult mai importante ca, de pildă, semnele de vitalitate artistică a operei sale în contextul literaturii din anii postbelici. Acțiuni problematice, conflicte interiorizate, tipare și lumi individualizate, narațiune subiectivă,

viziune poetică asupra lumii sunt elemente prin care prozatorul opune rezistență în fața dogmei, aducându-și contribuția la evoluția prozei basarabene. Druță încearcă să schimbe accentul de pe evenimentul social pe imaginea acestuia în percepția personajului, pe sondarea tensiunilor interioare și individualizarea personajului literar.

3. Abordarea critică a personajului literar druțian s-a redus la variate descrieri contextuale din perspectiva schimbărilor sociale, a prezentului vs trecutului istoric, a ideologiei regimului, a raportului (incorect perceput) cu naratorul și autorul etc. Percepția critică asupra personajelor lui Druță se limitează mai mult la „experiența socială” decât asupra fondului lor de interrelaționare umană. Acest mod de interpretare a paralizat pentru foarte mult timp posibilitatea de a vedea esența umanului în structura relaționară a personajelor. Tot așa, au rămas în umbră modalitățile de individualizare a personajelor, de conturare a profunzimilor psihologiei și a lumii în care acționează.

4. Personajele lui Druță dau dovadă de rezistență interioară, rămân incoruptibile în fața ispitelor istoriei. Plini de vitalitate, verticali și optimiști în fața ororilor destinului, neclintii în principiile lor de viață, eroii druțieni sunt, totuși, resemnați în fața tuturor schimbărilor nefaste pe care le aduce cu sine timpul. Viziunea critică strict socială a eclipsat autenticitatea și esența lor umană, aspecte fundamentale prin care aceștia și-au manifestat durabilitatea artistică în timp. De aici apare nevoia schimbării perspectivelor și metodelor de cercetare pentru descoperirea în imaginea druțiană a omului, a unor semnificații ontologice și estetice inedite.

5. Creator al unei opere de esență ruralistă, Ion Druță îmbogățește sistemul său de personaje cu tipare feminine remarcabile. Trăsăturile individuale ale acestora le diferențiază de imaginea clasică a femeii de la țară din literatura română. Druță dotează personajele feminine cu o sensibilitate uimitoare și cu o capacitate de însumare/contemplare a realității, de înțelegere/pătrundere/discernere a esenței lucrurilor, fără a periclita ceva din feminitatea lor organică. Rolul feminității în construcția lumii artistice druțiene și asigurarea echilibrului ei este fundamental. Definirea naturii personajului feminin druțian reprezintă, în acest context, un imperativ critic și hermeneutic deosebit.

2. DIMENSIUNILE ESTETICE ALE PERSONAJULUI FEMININ ÎN PROZĂ

2.1. Modele feminine antitetice în romanul „Biserica albă”

Acțiunea romanului „Biserica Albă” se desfășoară prin împletirea a două fire narative principale, care transfigurează două lumi diferite, în centrul cărora se află câte un personaj feminin: Ecaterina cea Mare și Ecaterina „cea Mică”. Ființarea acestor lumi este influențată de puterea, ambiția, autoritatea celor două femei. În afară de numele ce-l poartă și natura complexă, aceste două Ecaterine nu au nimic în comun: valorile, aspirațiile, viziunile și principiile de viață, la fel ca și modul de a orândui lumea în care trăiesc, de a se manifesta, de a gândi, de a reacționa, sunt total diferite. Prin prisma celor două caractere feminine, lumea romanului reprezintă un întreg cuprins între doi poli, curenții cărora mișcă existența în direcții opuse.

Ecaterina cea Mare, fosta „împărăteasă tânără, ambițioasă, cu o mare slăbiciune pentru tot ce e frumos și fin”, ajunge în pragul bătrâneții o adevărată narcisistă, îndrăgostită de imaginea ei. Conștientă de puterea pe care o exercită, ea direcționează activitățile curții în așa fel încât să-și asigure faima și bunul nume: „Zilele ei bune erau zilele în care izbutea să demonstreze, sie și dușmanilor, că s-a ținut de cuvânt. Isteața nemțoaică știa să întoarcă treburile în așa fel ca supușii să moară cu numele împărătesei lor pe buze” [79, p. 68]. Având toate pârghiile de administrare a împărăției în mâini, ea devine o ființă avidă, nesătulă de noi cuceriri, explorări și victorii. Toate aceste mărimi imperiale sunt menite să atragă și mai multă afecțiune, respect și ascultare din partea supușilor. În pofida scopului ei „de stat” (de a extinde granițele împărăției, de a subjuga popoarele ămprejmuitoare) și a celui adevărat (de a-și crea o aură de veșnicie în jurul numelui care va rămâne în istorie), politica ei se realizează fără a ține cont de sărăcia și mizeria la care sunt aduși oamenii de rând în timpul interminabilelor războaie.

Pe cât de calculată în strategiile politice, pe atât de nesocotită și risipitoare este Ecaterina cea Mare la curte. Conducătorii oștirilor sale trăiesc într-un lux greu de imaginat pentru o țară în care lumea dinafara curții moare pe-un capăt de frig și foame. E și aici o capcană a împărătesei, care încearcă a ascunde starea adevărată a lucrurilor prin luxul de la palat: „Ecaterina din când în când orbea lumea cu bogăția și fanteziile curții sale, astupând, pentru un timp, gurile rele și în interiorul și în afara țării” [79, p. 70]. Ea își permite orice capriciu, le oferă asociaților și supușilor săi de prim rang o viață din belșug, la limita nebuniei și a desfrâului, încercând să înșele și să suprimă, prin nenumăratele violenții, convingerile oamenilor săi. Nemulțumirile acestora este preocuparea ei primordială. Ea nu acceptă din partea supușilor o atitudine negativă, care ar putea să-i știrbească imaginea șlefuită cu meticulozitate de atâta timp.

Ecaterina manifestă o recalcitrantă și o perseverență extraordinară. Nimeni nu-i poate împiedica realizarea planurilor, nici chiar subzistența la limită a poporului nu o interesează atunci când e vorba de întărirea propriei autorități: „Țara fierbea dintr-un capăt în altul, dar împărăteasa rămânea fermă și nestrămutată. A avut, firește, de așteptat, dar nu s-a îndoit că va îngeunchea capitala. Cu coroană pe cap, nu e mare lucru să dovedești că, până la urmă, tot tu ai avut dreptate” [79, p. 71]. Îndărătnicia și viclenia ei o fac o suverană de temut pentru țară, dar și de adorat pentru curtenii care se scaldă în aur și în desfrâu. În poziții de vârf, femeia narcisistă nu are cum să nu se lase pradă exceselor celor mai nesăbuite.

În ciuda vârstei sale înaintate, Ecaterina cea Mare nu-și pierde deloc feminitatea instinctuală. Necesitățile sale fiziologice nu se limitează doar la satisfacerea și întreținerea iubirii sale narcisiste. Împărăteasa are o slăbiciune de-a dreptul adolescentină față de bărbații dotați de natură cu un aspect fizic armonios: „Ca să vezi! Era o priveliște nepământească. În anumite clipe, proiectat pe fundalul coloanei de marmură, căpitanul părea o icoană de înger adusă de pe undeva de la Florența. «Ah!» și-a zis în sinea sa neobosita colecționară, pentru că nici acum, la cei șaiszeci de ani, ispita celor dulci păcătuiți nu-i dădea pace” [79, p. 73]. Deprinsă de a avea tot ce-și dorește, inclusiv amanți după alegere, Ecaterina nu este nici la bătrânețe insensibilă față de galanteria masculină. Frumusețea demonică a căpitanului Zubov o copleșește pe suverană, o face să-și piardă liniștea și să urmărească sistematic planul de atragere a lui în încăperile sale intime. Tulburările pe care i le provoacă simțirile de femelă au grave repercusiuni asupra imperiului. Având un preferat, ea îi oferă în schimbul atenției și fidelității lui, șansa de a ocupa cele mai importante funcții în conducerea țării, neglijând părerile celor care merită să fie ascultați. În drumul spre satisfacerea instinctelor feminine, împărăteasa dă curs unor nedreptăți care îi vor știrbi reputația în fața lumii în mod irevocabil.

Împărăteasa este atât de încrezută în sine, încât și rivalitatea/ concurența feminină este pentru ea un motiv de distracție. Când i se aduce la cunoștință că unul din favoriții ei are o altă amantă, ea se dă în spectacol, arătându-se indiferentă și amuzată de caz, dar nu uită a pedepsi crunt greșeala fostului iubit, într-un mod aparent bonom, tacticos, inocent chiar. Ea este conștientă de superioritatea sa, pe care nu încetează o clipă s-o alimenteze și s-o accentueze: „S-a așezat dar pe marginea canapelei. Stătea zveltă, isteată, tânără, cu capul sus. Firește, nu e deloc ușor, la șaiszeci de ani, să te ții parcă ai fi avut șaisprezece, dar ochii de capră sălbatică o urmăreau țință și era datoria Măriei sale să domine nu numai prin voință, ci și prin eleganță” [79, p. 85]. Ea procedează cu totul invers decât ar fi așteptat lumea: în loc să fie scoasă din fire de

faptul că favoritul ei a ales în locul grațiilor împărătești, o femeie simplă, ea declară foarte entuziasmată căsătoria lui cu aceasta. Desigur, alegerea l-a costat scump – înlăturarea de la curte.

Jocurile și capcanele, intrigile și bârfelile constituie latura întunecoasă a efectelor hegemoniei feminine. Deseori ea se distrează pe seama femeilor de la curte, făcând baluri de la care lipsesc bărbații. La fel savurează cu plăcere și rivalitatea dintre bărbații care îi câștigă încrederea și simpatia. Altercațiile directe dintre favoriții ei le tratează cu o aparentă indiferență, dar cu un interes sadic: „Măria sa părea că habar n-are de cele ce se petrec în jur. Și-a mâncat cuminte mărul, a aruncat codița cu cele câteva semincioare într-o vază de cristal, pusă la îndemână anume pentru asta. Și-a luat tabachera de aur. A îndreptat o priză de tutun spre nara dreaptă, încă una pe cea stângă...” [79, p. 256]. În momentul când Zubov și Potiomkin au scos armele pe punctul să se omoare, ea reacționează neutru, cu un calm de păpușar experimentat: „Și acum, rosti sec, lăsându-și tabachera pe masă, după ce-am tot trăncănit câte-n lună și-n stele, hai că e vremea de mers la culcare. Noapte bună, cneazule” [ibidem]. Această luciditate și stăpânire de sine a eroinei îi conferă o strălucire demonică, monstruoasă.

O altă situație care caracterizează foarte exact spiritul dominației împărătesei este jocul de cărți, organizat regulat în serile de relaxare ale suveranei. Entuziasmată de sentimentul biruinței, ea și-l reîmprospătează în fiecare seară prin câștigul tacticos la masa de cărți: „...cu craii și damele în mână, rămânea tot atât de calculată, echilibrată, concentrată. Nu căuta să câștige cu orice preț, dar scotea tot ce se putea scoate cu cărțile pe care le avea. (...) Ecaterina nu puneă însă în joc mai mult de o rublă și se considerau ca lipsite de tact toate aluziile la zgârcenia Măriei sale. «Simțul măsurii, iată aurul adevărat!» – îi tot plăcea împărătesei să repete, dar supușii păreau a fi de o cu totul altă părere” [79, p.120]. Jocul de cărți nu este decât un exercițiu de întărire a imunității în fața pierderilor, de calcul în apărarea intereselor și de consolidare a sentimentului siguranței câștigului. Aceleași calități le pune la baza strategiilor sale de conducere.

Dăruindu-se plăcerilor tinerești, ea rămâne implicată în viața țării. Una din capacitățile cele mai interesante ale Ecaterinei, este de a armoniza viața sa intimă cu obligațiunile de funcție. Când reușește să potolească femela din ea, devine mai lucidă și mai calculată. Astfel, deși comportamentul ei erotic rămâne neînțeles de către supuși, cu cât mai împlinită este pe plan personal, cu atât mai bine îi reușesc treburile țării: „Și erau, vai, treburile acelei împărății atât de multe, și erau ele atât de urgente, atât de încurcate... Așa încoronată cum era, Ecaterina, spre marele său noroc, moștenise mintea sănătoasă a unei femei din popor, iar femeile simple, când sunt împresurate de griji pe care nu le pot descurca așa, din treacăt, se apucă, de obicei, de lucru.

(...) La un moment dat își dau seama că, tot făcându-le pe cele mici, iată că și o parte din grijile mari prind a se limpezi” [79, p. 76]. Ca și Ecaterina „cea Mică”, împărăteasa muncește mult pentru a da curs orânduielilor lumii în care trăiește. Anume prin insistența și hărnicia lor, Ecaterinele își câștigă rolul diriguitoare, se înalță deasupra comunității din care fac parte.

La baza ordinii lumii Ecaterinei celei Mari stă tendința ei de a fi originală, promptă, de a înșela așteptările tuturor, de a lua decizii care să stârnească uluire, admirație, frică și respect: „Adevărurile simple și oamenii cinstiți o scoteau întotdeauna din fire. Împărăteasa Rusiei era adânc convinsă că farmecul suprem al vieții este de a spune una și de a face alta. Mai mult decât atât, uneori Ecaterina era înclinată a crede că tocmai această duplicitate menține ordinea peste tot” [79, p. 84]. Imprevizibilitatea ei îi accentuează puterea în fața curtenilor cărora le creează o tensiune, o încordare permanentă în fața unor decizii necunoscute și imposibil de intuit. Or, tot ce e previzibil nu mai are niciun haz. Iar frica este una dintre cele mai eficiente unelte de control și dominare.

Ecaterina cea Mare este stăpâna totală asupra propriei vieți, a vieții supușilor, a vieții țării, stăpâna totală a lumii sale. De aceea, ea e obsedată de disciplină, de ordine și de punerea la punct a tuturor lucrurilor în mod instant: „Calculata nemțoaică își avea o ordine a zilei foarte bine chibzuită din timp. Avea ore pentru muncă, ore pentru plimbare, ore pentru noutăți, inclusiv cele proaste. Dacă însă, pe parcursul zilei, noutățile proaste dădeau buzna fără nici un program, Ecaterina prefera a da bătaia de la bun început” [79, p. 77]. Sub aspectul organizării și respectării unor orânduiele, Ecaterina dă dovadă de o stabilitate și de o intransigență virilă. De altfel, farmecul ei constă anume în îmbinarea în natura ei a particularităților feminine și masculine: „Părul ridicat moț deasupra creștetului, zicea el, lungește oarecum fața, accentuându-i trăsăturile bărbătești ale caracterului. (...) ..O fi având dreptate Segur acela, dar scăpa din vedere faptul că, pieptănând părul altfel, ar fi pierdut din statură. Din alternativa – feminitatea sau statura, femeia va alege feminitatea, împărăteasa e obligată să aleagă statura” [79, p. 82]. Ecaterinei îi place aspectul ei bărbătos și tinde să se manifeste cu vigoare virilă în toate deciziile sale. Ea este agresivă, intransigentă, rebelă atunci când lucrurile încep a-i ieși de sub control: „Așa, a retezat ea scurt, energic, apăsător, căci această exclamație îi servea drept piatră de hotar, după acest „așa”, rostit cu violență, pas cu pas, clipă cu clipă, cuvintele îi deveneau tăioase, vocea i se îngreua, umplându-se de forța unui mare imperiu” [79, p. 84]. Slăbiciunea, disperarea, deznădejdea este camuflată cu mult talent. Împărăteasa administrează cu tact nu numai situațiile de câștig, ci și cele de pierdere: „Știa a câștiga, știa a pierde. Mai ales, era interesată să piardă frumos. (...) În numai câteva zile. La intrarea în Petersburg a fost înălțat un

strălucit arc de triumf, înfrumusețat cu versuri dedicate marelui conducător de oștiri, versuri scrise de însăși pana Maiestății sale” [79, p. 224]. Suverana știe să pună în valoare virtuțile supușilor săi, astfel încât să creeze impresia unei continue ascensiuni și prosperități a curții, țării, lumii sale.

La polul opus al lumii Ecaterinei celei Mari se află lumea Ecaterinei numită „cea Mică” – moldoveanca din Ocolina, femeia de la țară: „cu urme de funingine pe obraji, cu basmaua fugită pe ceafă de-o mult prea mare hărnicie, avea femeia ceva comic în felul ei de a fi. Ceva ce te îndemna parcă să râzi și numai ochii căprui, deștepți, plini de demnitate, nu permiteau în nici un fel să fie luați în derâdere. (...) Avea o voce joasă, plină de unduiri frumoase, ritmice, tulburătoare” [79, p. 54]. Ecaterina este poreclită „caraghioasa” pentru contradicțiile dintre trăsăturile sale. Chinuită și amărâtă de soarta sa mizerabilă, a copiilor orfani care i-a luat sub protecție, a satului, a lumii în care trăiește, Ecaterina rămâne totuși luminoasă. Ei îi revine datoria de a reîntoarce la viață o lume în care începuse a „bate toaca preoteasa”, o lume pierdută de sine și de Dumnezeu. Iar „acolo unde nu este Dumnezeu, nu mai există nici om. Pierderea chipului lui Dumnezeu antrenează dispariția omului adevărat, dezumanizează lumea” [89, p. 76].

Nicio problemă nu o înspăimântă pe „mica” ocolineancă: „Ecaterina stătea bătaușă, îndărătnică și tot frământa ceva în sinea ei, căci era dintre oamenii care nu admit situații fără ieșire” [ibidem]. Își permite să mustre preotul pentru absența lui din viața satului, pentru lipsa de curaj și stabilitate:

„– Da știi mata, părinte, că împărăteasa Rusiei crede în același Dumnezeu în care credem și noi?
– Știu.

– Ei și cum iese asta: ei, creștini ortodocși, vin cu armata să ne ajutoreze, iar noi, tot creștini ortodocși, o luăm la sănătoasa spre pădure?!” [79, p. 54].

Cele două Ecaterine realizează lupta creștinătății contra păgânismului pe două căi diferite: una exterminând neamurile păgâne de pe fața pământului, încercând din răputeri să le subjuge, iar cealaltă – consolidând și promovând fundamentele creștinismului. Jean-Pierre Vernant susține ideea ca „religiosul rămâne inclus în social, iar socialul, la toate nivelurile și în diversitatea tuturor aspectelor, este pătruns din loc în loc de religios” [170, p.15]. Menționăm că „...religia apare ca un conținut spiritual” [57, p.45], ca o unitate de măsură a umanului în romanul lui Ion Druță.

Dincolo de percepțele politice și ideologice, se află esența ontologică a romanului: cele două eroine ilustrează mai multe ipostaze ale iubirii. Ecaterina cea Mare reflectă patimile provocate de iubirea carnală, erosul pământesc, adică iubirea de sine prin celălalt (amanții,

supușii săi), iar afecțiunea, grija, atenția și dăruirea Ecaterinei celei Mici este o altă ipostază a iubirii: dragostea divină, absolută, iubirea de Dumnezeu prin celălalt (copii, săteni, preotul Ioan). Orizonturile amorului terestru se ating, în roman, de hotarele amorului sacru, pe care îl dăruiește credința. Dragostea eternă o regăsim în pildele lui Iisus, care reușește să iubească oamenii necondiționat, oricât de păcătoși ar fi.

Această trăire interioară este de fapt temelia vieții creștinești, sentimentul divinizând, în fond, ființa umană. În Biblie, Noul Testament, Epistola întâia către Corieni a Sfântului Apostol Pavel, capitolul 13, găsim cea mai frumoasă interpretare a semnificației dragostei.

„1. Chiar dacă aș vorbi în limbile omenești și îngerești, și n-aș avea dragoste, sunt o aramă sunătoare sau un chimval zângănitor.

2. Și chiar dacă aș avea darul proorociei și aș cunoaște toate tainele și toată știința; chiar dacă aș avea toată credința așa încât să mut și munții, și n-aș avea dragoste nu sunt nimic.

3. Și chiar dacă mi-aș împărți toată averea mea pentru hrana săracilor, chiar dacă mi-aș da trupul să fie ars, și n-aș avea dragoste, nu-mi folosește la nimic.

4. Dragostea este îndelung răbdătoare, este plină de bunătate: dragostea nu pizmuiește; dragostea nu se laudă, nu se umflă de mândrie;

5. Nu se poartă necuviincios, nu caută folosul său, nu se mânie, nu se gândește la rău;

6. Nu se bucură de nelegiuire, ci se bucură de adevăr;

7. Acoperă totul, crede totul, nădăjduiește totul, suferă totul” [11, p.1123].

Ecaterina cea Mică reprezintă un exemplu al manifestării dragostei față de Dumnezeu, conform canonului creștinesc: „Iubește pe Domnul, Dumnezeul tău, cu toată inima ta, cu tot sufletul și cu toată gândirea ta. Aceasta este cea dintâi și cea mai importantă poruncă. Iar a doua este asemenea ei: Iubește pe aproapele tău ca pe tine însuși” [11, p. 37]. Optimistă și credincioasă, Ecaterina crede în importanța neamului ei pe pământ, pe care îl iubește și consideră că aspectele pozitive sunt cele care contează: „Cum adică, o mână de oameni pe-un vârful pustiului de deal?! Mai întâi că nu suntem o mână, suntem un sat! Apoi că satul nici vorbă să fie pe-un vârful pustiului de deal, cum zici mata, pe-un vârful stâncă ce se înalță măreață ca o cetate” [79, p. 60]. Apărând demnitatea satului din care face parte, ea apără propria identitate, propria existență, aflată în pericolul dispariției. Ea știe că dispariția credinței va genera până la urmă pieirea neamului. De altfel, exegeții au remarcat că „în Biserica Albă ea (credința n.n.) este terenul vast care „primește” stratul moral contemporan, unind și nivelând timpurile prin relevarea principiilor morale biblice” [93, p.304].

Și pentru că de-a lungul timpului prea „am fost noi necăjiți, bătuți și ni s-a spus că nu suntem buni de nimic, că suntem moi, că nu avem putere...” [106, p.176], personajul feminin drușian este cel care combate acest lucru prin faptul că își păstrează cu sfințenie demnitatea și încrederea în propriile forțe. Fire miloasă, ea își pune pe umeri greul creșterii a șase copii orfani: „Harnică și plină de îndemânare, colo aprinde focul în vatră, pe cea îl spală, pe ista îl piaptână... (...) Mamă ca toate mamele, Ecaterina se îngrijea ca să aibă copii ei cu ce se îmbrăca, să aibă o bucățică, dar mai căuta să-i și împărtășească, măcar din când în când, din cele mari frumuseți ale lumii. Oricât de ostenită, oricât de grăbită ar fi fost, odată pe săptămână urca dealul împreună cu ai săi. Stăteau așa, cu toții, lângă cele prăjini de pe marginea prăpastiei, stăteau pentru a se mira, pentru a se înfiora de marile și sfintele frumuseți ale lumii” [79, p. 65]. Ea are grijă nu numai de corpul copiilor, ci mai ales de sufletul lor. Adoptia, spiritul și grija maternă manifestată față de copiii străini, ar fi trebuit să servească drept model pentru săteni, sau cel puțin, să le provoace sentimentul compasiunii. Însă în satul în care biserica devine o dărmătură goală, goale sunt și sufletele oamenilor. Ea este mereu luată în derâdere, batjocorită, nu ajutată, ci împiedicată mereu în a-și realiza gândurile.

Fără a se implica în desfășurarea orânduieiilor împărătesei în război, Ecaterina nu renunță la orânduiala propriei lumi, pe care o respectă ritualic, indiferent de situații și dificultăți. Dar orânduiala Ecaterinei Mici nu este una dictată de propriile ambiții și fantezii de măreție, ci mai degrabă este o lege strămoșească, aflată în pericolul uitării, pierdută în secolul războaielor, mizeriei și al viciilor omenești. În timp de război sătenii au fugit cu tot cu preot în pădure, iar Ecaterina a rămas să continue rânduiala slujbei bisericești și a vieții rurale cu o nestrămutată credință: „O vreme se auzea numai ceara sfârâind ușurel, apoi a amuțit lumânarea și, din tăcerea lăcașului, Ecaterina a cules primul vers. Încetul cu încetul, în jurul glasului femeii, au început a se aduna, împletindu-se în fel și chip, cele șase glăscioare: *Sfinte Dumnezeule,/ Sfinte tare.../ Sfinte fără de moarte/ Miluiește-ne pe noi...* Între timp, jos, în vale, divizia a treia lupta cu apele Nistrului” [79, p. 67]. Această nemaipomenită ambiție a neînfricoșatei Ecaterine în continuarea ritualurilor creștinești reprezintă o modalitate de inițiere a celor șase copii – noi vlăstare ale neamului – în cunoașterea, respectarea și apărarea celor sfinte, în tainele și esența credinței.

Ea depune eforturi uriașe pentru a salva cele șase suflete de copil pe care i le-a lăsat Dumnezeu în grijă, reușita acestui act de altruism și bunătate, reprezentând împlinirea sa dublă – ca luptătoare pentru continuitatea neamului, ca femeie creștină, ca mamă și ca om: „Pentru sufletul ei curat și naiv, Ocolina era tot ce avea ea pe lume mai scump și mai drag. Dacă într-o bună zi i s-ar fi spus: te mutăm în alt sat, s-ar fi aruncat în apele Nistrului. De dragul acestui

sătuc, cu o bisericuță pe muchia stâncii, făcea cu copiii de strajă, vară de vară. În cele nesfârșite nopți de singurătate, când sătenii, picurând, sălbătăceau prin păduri, ea, cu șase copii în jurul ei, se simțea oștean din oastea lui Ștefan cel Mare, chemată să apere vatra satului, osemintele străbunilor, credința și ogorul” [79, p. 175]. Ea este la fel de statornică în orânduiala religioasă, în procesul creșterii și educării celor șase copii, dar și în „ceremonialul” muncii pământului. Autorul include două situații reprezentative în care eroina respectă cu minuțiozitate tradiția strămoșească: culesul la vii, producerea vinului și coptul pâinii, privite nu atât ca necesități gastronomice, ci, mai cu seamă, pentru nevoile sufletului – „pentru a săvârși sfânta împărtășanie”. Viața cotidiană și cea spirituală este într-o strânsă interdependență, așa cum este trupul și sufletul – acesta e principiul care stă la baza tuturor obiceiurilor strămoșești, pe care Ecaterina le păstrează cu perseverență.

Ea păstrează o iconiță pe care i-a lăsat-o preotul Găină, câteva file dintr-o carte de rugăciuni (chiar dacă nu poate citi, ea le știe pe de rost), puțină ceară pentru o lumânare, taina sfântă a rugăciunilor, a „celelalte sfinte sărbători numite coptul pâinii”, a vinăritului. În vremuri de restriște Ecaterina ia totul în mâini: „Amu, ia uitați-vă ’neavoastră cât de mintoasă, ia ascultați ce frumos vorbește. Ți le înșiră de parcă ar citi din carte! Și are suflet de bărbat, să nu credeți! Ce, adică, e ușor a sta de una singură, cu șase copii pe malul Nistrului, păzindu-ți satul? Unde mai pui că e poate singura în Ocolina care ține pravilele străbunilor... o ține cu strășnicie...” [79, p. 178]. Când vede că se dărâmă biserica, umblă și cheamă lumea la clacă, învinge frica de cel mai ciudat om din sat, crede cu neșărmutare că vor veni toți. Oamenii însă râd de „fantasmagoriile” ei, de ambiția ei – în viziunea lor – deșartă: „Oftează muncind de una singură, și cu toată hărnicia, începe să-i scapete fruntea jos, tot mai jos, să nu o vadă copiii amărâtă, să nu o vadă plângând. (...) Gânduri grele, gânduri negre despre sine și despre semenii săi o săpau...” [79, p. 186]. În cele din urmă, pornește la drum pe câteva săptămâni, până ajunge la arhimandritul Neamțului cu necazul care o roade – lumea satului e în decădere și destrămare: „Și nu mai suntem un sat întreg, ci numai o adunătură de oameni. Fiecare cu ale sale. (...) Uneori începe să mi se pară că gata, nici sfânta scriptură, nici suferințele Domnului, nici binecuvântarea Celui de sus – nimic nu ne va mai uni. Ne vom trece cum se trece iarba, an de an și vară de vară, fără să ne fi dat seama că am trăit și noi cândva pe lume” [79, p. 279]. Arhimandritul înțelege dorința, puterea femeii, dar și aspirațiile ei. Ajutorul pe care i-l dă este poslușnicul Ioan. Demn de remarcat este aici gestul arhimandritului, care, văzând picioarele rănite, inflamate, asprite de drum și chinuri, se apleacă și i le spală el însuși. Intertextul biblic vine să sublinieze nu numai evlavia acestuia, ci și meritele Ecaterinei – propovăduitoare a celor sfinte.

Raportul Ecaterinei cu bărbatul este de natură profund spirituală. Bărbatul intră în viața ei ca o putere trimisă de la Dumnezeu, care vine s-o ajute la realizarea menirii ei pe pământ. Inocența relației femeii cu bărbatul este condiționată de viziunea ei asupra naturii și rolului forței masculine în lume. Ea îl primește ca pe aproapele și ca pe egalul ei, care vine să-i ia o parte din greutatea de pe umeri, să-i echilibreze universul și viața. De aceea, ea îl tratează cu multă dragoste, milă, înțelegere și compasiune: „Și Doamne sfinte, cât îi era de dragă, cât îi era de scumpă umbra de pe luntre, când venea fuguța serile spre dânsa... venea ca o soție iubitoare, ca o gospodină harnică, venea ca o femeie vinovată. O durea inima că l-a luat de la mănăstire tinereț, voinicel, plin de duh, pentru a-l topi în necazuri” [79, p. 341]. Cu susținerea lui, ea reușește, prin munca la ridicarea bisericii, să unească comunitatea într-un singur corp, într-o singură forță fizică și spirituală: „Mai stau la sfat, cum le place țăranilor să denumească această ședere în comun. Și – de colo o glumă, de colo un zâmbet, de dincolo o vorbă cu duh, satul, încetul cu încetul, se înfiripă, revine în albia sa, de parcă împreună cu trunchiurile celea de stejar ar fi scos din apele Nistrului tainicul rost al vieții lor” [idem]. Ei ridică biserica, fac casă lângă ea, se mută, fac gospodărie și, primind darul preoției, Ioan și Ecaterina își unesc destinele pentru totdeauna, conferind lumii lor o armonie spirituală prin dragoste și prin propovăduirea credinței și valorilor neamului.

Femeia reprezintă impulsul primordial în cuplu. Ioan construiește o minunată biserică de stejar, iar Ecaterina insistă ca biserica să fie tencuită și dată cu var, ceea ce contravine viziunii bărbatului. Ioan consideră absurdă perspectiva femeii: „Sunt bărbați care trec ușor peste îndărătnicia femeilor, dar părintele Ioan, din păcate, nu era din neamul lor. Roșcovanii, îndeobște, suportă cu greu să fie înfrunțați, dar, preoțindu-se, se văd nevoiți să-și schimbe feleșagul. Tunând și fulgerând în sinea lui, părintele Ion căuta cuvinte blânde, dar care ar fi spus ceea ce voia el să spună” [79, p. 346]. Conceptul de frumos al bărbatului și al femeii sunt total diferite:

„– Dar cum poate fi albă o biserică făcută din stejar? N-ai văzut tu pe la munte biserici făcute din bârne?

- Am văzut.
- Și nu erau frumoase?
- Păcat de zis. Dar, părinte dragă, ți-o spun ca la spovedanie: ori de câte ori mă apropiam de dânsule și-mi făceam cruce, îmi venea pe loc să iau lopățica, să le cârlesc, să le ung și să le dau cu var.
- Da pentru ce, o asemenea frumusețe s-o ungi, s-o mai dai și cu var?

- Apoi, ca să fie și mai frumoasă” [idem].

Stejarul este simbolul durabilității, trăinicieii și pentru bărbat aceste calități sunt echivalente cu ideea de frumos, pe când femeia este sensibilă la nuanțele cromatice ale lumii și pentru ea conceptul de frumos se asociază cu ce este alb, curat și divin. Pe de altă parte, insistența femeii asupra faptului ca biserica să fie albă e un detaliu de o mare încărcătură simbolică: „Țărancă din câmpie, ea, ca toată lumea din care a răsărit, nu concepea o casă care să nu fie albă”. Autorul radiografiază, în acest mod, sufletul femeii, iar odată cu acesta – sufletul întregului popor: „În case de lut, tencuite și date cu var și-au trăit traiul buneii, străbuneii, acum iată viețuiesc și ei cu părintele într-o asemenea căsuță. Cu cât casa e mai albă, cu atât e mai cinstită, mai vrednică – așa a fost de când lumea, așa e și amu. La case albe se gândea tatăl ei, scobind piatră și arzând var, casele albe au fost visul Ecaterinei, și pentru ce oare, la mijlocul unui sat cu case albe s-ar ridica o biserică cenușie” [idem]. Astfel, culoarea albă în roman capătă un accent metaforic, care „reliefează aici visul dintotdeauna al neamului nostru de a se arăta lumii, pe vreme bună sau rea – în toată curățenia, noblețea, demnitatea și frumusețea sa creștinească” [79, p. 219]. Ecaterina este o perfecționistă care creează o totală armonie între fizic/ material și spiritual. Unitatea satului cu biserica se va realiza și la nivel cromatic.

Omul în viziunea lui Druță, acel *homo religiosus*, după cum afirmă criticul literar Anton Cosma, este reprezentat nu numai de caractere masculine, dar, mai ales, (și mai profund) de caracterele feminine, esența cărora se manifestă în „... substratul sufletesc, interioritatea cea mai ascunsă, numai rareori și insuficient luminată de raza conștiinței lucide. Omul conceput de Ion Druță e (...) o ființă profundă, capabilă să comunice cu lumea sa la un nivel de intensitate și complexitate deosebite. Dacă am vrea să-l caracterizăm printr-o formulă lapidară, ar trebui, poate, să spunem despre el, în primul rând, că este un *homo religiosus*. (...) Evlavia în fața pământului pe care trăiesc și în fața lumii cu faptele ei caracterizează personajele lui Ion Druță” [56, p. 255] . De remarcat, în același timp, că „omul conceput de Ion Druță nu e deloc un primitiv și nici o ființă sumară. El e, dimpotrivă, o ființă profundă, capabilă să comunice cu lumea sa la nivel de intensitate și complexitate deosebite” [56, p.252].

Stăruința cu care eroina romanului pledează pentru culoarea albă a bisericii, este una din trăsăturile caracteristice ale basarabenilor, care i-au ajutat să supraviețuiască la vremuri de răscruce. Ecaterina cea Mică își realizează scopurile pământești și visul divin în pofida tuturor piedicilor. Este evident aspectul moral al caracterului și comportamentului ei, prin intermediul căruia autorul transmite un puternic mesaj moral, spiritual. C. Dobrogeanu-Gherea, în studiul său *Personalitatea și morala în artă*, menționează că una din condițiile primordiale pentru ca arta să

aibă putere moralizatoare este moralitatea artistului însuși, înălțimea lui morală, intelectuală, ideală la care a ajuns el: „...este vădit că opera va reproduce moralitatea artistului și va avea cu atâta mai mare înrâurire moralizatoare cu cât artistul însuși va sta la mai mare înălțime morală; și cu cât e mai mare geniul artistului, cu atâta mai cu tărie se va reproduce înalta lui moralitate în opere și cu atâta mai puternică, mai întinsă, mai adâncă va fi înrâurirea moralizatoare a operelor lui” [67, p. 76]. Virtutile prin care se afirmă, exprimate prin voință, curățenie morală, rezistență, îi conferă Ecaterinei din Ocolina rolul de prototip al feminității poporului nostru. Prin existența ei, Ion Druță reconstituie într-o manieră artistică și atmosfera din Moldova unor mari încercări istorice.

Împletirea celor două planuri (lumea Ecaterinei celei Mari și lumea Ecaterinei cele Mici) este echivalentă cu identificarea punctelor de tangență și de divergență dintre două momente istorice diferite, desfășurate în planul a două spații culturale diferite. Scopul autorului este evident. De altfel, criticul ucrainean I. Dedkov, în prefața ediției din 1988 a romanului „Biserica Albă”, afirma că firul narativ legat de Ecaterina cea Mică ar fi mai important decât secvențele referitoare la culmile societății de la Petersburg în frunte cu Ecaterina cea Mare, susținând că „Adevărata poezie este aceea cu Ecaterina cea Mică, cu salvarea copilașilor ei, cu poporul care suferă, cu bucuriile și bocetele ei, care constituie Biserica Albă a credinței și unicității” [175, p.4]. Aidoma mucenițelor, care au cutezat cu toată îndărătnicia lor și au izbutit să le învingă pe toate, Ecaterina cea Mică depășește prin *dragoste* sărăcia, foamea și fărâdelegile, perpetuând toate cele necesare unui popor: dragoste, credință, datini, etc. Este incontestabil faptul că, în contextul literaturii noastre postbelice, romanul lui Druță „este în total o expresie a rezistenței spirituale și morale în fața a tot ce subminează naționalul, umanul, sacrul” (Mihai Cimpoi). Aceste valori servesc ca instrument prin care naratorul „a reușit să revoluționeze literatura, întreg fenomenul cultural al timpului, prin mesajul său umanist și creștin, dar și prin modelu-i narativ de mare autenticitate, printr-un lirism și psihologism profund național” [83, p.5]. Totuși, sub aspect estetic, cele două planuri narrative, cele două lumi atât de străine una pentru cealaltă, formează în roman o unitate structurală, în care părțile se pun în lumină reciproc.

În concluzie, între cele două Ecaterine se află hotarul a două lumi antitetice, orânduite după principii diferite, reflectând, în fond, două modele existențiale opuse. Ecaterina cea Mare, stăpâna autoritară, rece, calculată, cade deseori în extreme, din cauza egoismului, iubirii mai mult a propriului eu, decât a poporului pe care îl conduce. Lumea sa reprezintă un sistem al contrastelor și divergențelor, în care coexistă luxul debordant cu desfrâul și mizeria totală. Ecaterina cea Mică – emotivă, altruistă, naivă, dar cu o credință puternică, o fermitate și ambiție

virilă, reușește să mobilizeze lumea sa și s-o canalizeze într-o direcție inversă – a curățeniei fizice, morale, spirituale. Necumpătarea, perversitatea și celelalte vicii ale celei dintâi vin să accentueze inocența, corectitudinea și cinstea celei de-a doua, la fel cum direcția confuză și îndoielnică în care se mișcă lumea împărătesei evidențiază suișul Ocolinei către lumina binecuvântată a Bisericii Albe.

2.2. Arhetipul etnic al personajului feminin din „Povara bunătații noastre”

Personajele feminine din romanul „Povara bunătații noastre” par a fi „turnate”, asemeni statuilor de bronz, într-o matriță ființială comună, preexistentă, formele căreia au fost determinate de istoria, geografia, psihologia, habitatul, identitatea ființei etnice. Asemănarea dintre ele constă în „materia” din care au fost create, în axa lor interioară (matricială), iar diferențele – condiționate de „straturile” individuale pe care le-a depus destinul în fiecare caz aparte, dar și de reliefurile pe care le-a șlefuit lumea, anturajul existențial. Exemplul cel mai concludent al acestui fenomen artistic este al eroinelor Tincuța și Nuța. Temperamentul, energia vitală, firea îndărătnică, modul de a primi loviturile destinului, de a accepta sau respinge influențele din exterior, reprezintă particularități ale aceluiași arhetip. Vigoarea lor feminină amintește de specificul celor două Ancuțe sadoveniene – mama și fiica, de Smaranda lui Ion Creangă, de Mara lui I. Slavici.

În firea Tincuței nu există nimic impunător, dar anume dimensiunile miniaturale în care i-a fost proiectată ființa, scot în lumină valoarea și rolul spiritului ei în cadrul echilibrului lumii: „Josuță și puțină la trup, cu fața rotundă, veselă, zâmbitoare, umbla Tincuța ceea prin Ciutura ca o pălărie de răsărită dată în floare. Harnică și plină de voie bună, se încălzea un sat întreg lângă sufletul ei, pentru că lumina ochilor ceia căpriei, zâmbăreți, ardea-ardea și nu se mai stângea odată” [78, p. 25]. În roman, Tincuța are mai multe roluri pe care le realizează plenar: ea este soția lui Onache, mama Nuței, consăteanca ciuturenilor etc. Fiecare dintre aceste roluri are anumite nuanțe specifice, ea fiind femeie-copil în relație cu soțul, este femeie-lumină pentru Ciutura și model existențial pentru fiica sa.

Tincuța își conștientizează condiția de „jumătate” a unui întreg – a cuplului său cu Onache – și, de altă parte, a unei lumi, reprezentată de Ciutura. Aici se află toate cauzele frământărilor ei existențiale. Onache se detașează de lume indirect (este diferit, contrar ei, acțiunile lui mereu înșeală așteptările satului) și direct, făcându-și casă departe de sat, adică, *deasupra* satului – pe dealul mare: „Onache însă habar de grijă! Umblă și se laudă că din ograda lui se vede în toate cel patru părți ale lumii, și atâta cer, atâta lume cât vede el într-un ceas, șezând cu Tincuța lui pe

prispă, satul nu vede într-un an.... Ş-apoi soarele, zice Onache, că el când răsare, răsare mai întâi pentru mine şi pentru Tincuţa mea, şi abia după aceea răsare pentru tot satul...” [ibidem]. Orgoliul, suficienţa de sine şi izolarea lui Onache se răsfrânge asupra Tincuţei, care este dornică şi nesăţulă de interacţiune cu lumea, de socializare. Firea ei deschisă, dragostea ei faţă de sat o face să intre în contradicţie cu soţul. Iar dacă încearcă a se supune alegerii şi modului lui sihastru de a fi, îşi reprimă propriile porniri şi necesităţi sufleteşti „Onache cu Tincuţa lui muncesc în pustietatea dealului. (...) Vesel şi bun de gură, Onache ici se supără, ici îi trece, pe când biata Tincuţă, oricând o şi vezi cu ochii plânşi. (...) Ş-amu el umblă şuiărând de colo până colo, pentru că, mă rog, ce-i pasă lui, pe când ea, sărmana, se speteşte muncind, cu vorba născându-i-se şi murindu-i în suflet nemărturisită, pentru că nu are cui o spune. Ş-aşa i se face uneori greu pe inimă, că ar lepăda într-o bună zi şi casă, şi masă, şi bărbat, şi ar porni la vale spre sat, bocind în gura mare...” [ibidem]. Onache şi Tincuţa sunt doi poli opuşi ai fiinţei, care se completează reciproc, însă acest fapt generează multe probleme şi contradicţii între ei.

Druţă ilustrează fin modul femeii de a înţelege lucrurile, comparativ cu cel al bărbatului. Prin situaţii cotidiene simple şi aparent ne semnificative, prozatorul pune în lumină viziunea lui Onache despre logica întemeierii unei gospodării, punând-o ulterior în contrast cu ideile Tincuţei: „Într-o bună zi, ce şi-a zis Onache: măi, ia să-mi dreg eu o porţiţă. Visul lui dintotdeauna a fost să-şi ridice o casă frumoasă, cu livadă, cu gard trainic, împletit de jur împrejur, pe care să-l încheie în faţa casei cu o poartă înaltă de stejar, lipită de o porţiţă ceva mai josuţă, făcută din viţă de salcie. Casa, de bine, de rău, era gata ridicată. Gardul mai poate aştepta că e lung şi are de unde. Poarta, mă rog, ca poarta, o ai – bine, nu o ai, tot e bine, dar fără porţiţă nici că se mai putea” [78, p. 26]. Soţia vede absolut inutilă şi lipsită de raţiune această întemeiere a lui Onache: „Elei, Doamne, ce noroc chior a mai avut şi ea, sărmana! Ce blestem de bărbat i-o mai trimis soarta... (...) În jurul casei – pustiu că ţi se strânge inima de atâta sărăcie. Nici copăcel, nicio tufă de răs, să ai cu ce-ţi bucura ochiul când ieşi din casă; nici poietică, nici găină, nici iesle, nici balegă, nici coadă de răs la casă! Trece lumea pe drum şi chicoteşte de gospodăritul lor, iar Onache – nici habar de grijă. Şuiără zi de zi toate cântecele care le ştie, având în grijă să nu obijduiască vreunul. (...) Că asta le mai trebuie lor amu – porţiţă! Faci porţiţă şi – gata, eşti gospodar” [78, p. 26-27]. Explicaţia pe care Onache o aduce femeii pare conciliantă: „Oamenii din gospodari ştiu că atunci când vii la casa cuiva, mai întâi ciocăneşti la porţiţă şi întrebi: se poate, nu se poate? Mătuşa ceea a ta însă vine la noi cum ai veni la o stână, căci s-o fi gândit – dacă n-au porţiţă, ce să le mai port cinstel!” [78, p. 28]. În realitate, el îşi satisface încă o dată necesitatea de a se izola, porţiţa fiind un obstacol între el şi lume. Aceasta reprezintă un hotar

între lume și spațiul său intim. Până la urmă, Tincuța e fascinată de dibăcia cu care Onache a făcut porțița și convinsă, în ciuda prejudecăților ei, că a făcut alegerea corectă.

Aceeași contradicție între ei apare în cazul macilor, fără de care Tincuța nu se poate simți gospodină, dar care îi provoacă oroare lui Onache, resentimentele sale având rădăcini într-un incident din copilărie. Din tendința de a fi în rând cu gospodinele Ciuturii, dar și pentru a nu se lăsa supusă în totalitate de autoritatea soțului, femeia trece peste repulsia lui față de maci și îi umple ograda cu ei. Deci, ea este supusă bărbatului, dar până la limita intereselor și concepțiilor sale. Eroina lui Ion Druță, după cum constată P. Miron, are „conștiința unei lumi reale și semnificative”, dar care ”este strâns legată de descoperirea sacrului” [114, p.6].

Modul de gândire al femeii este cel comun, general, ancorat în tradiția, etosul, moralitatea satului în care s-a născut, pe când Onache, tinzând a se distinge în cadrul lumii sale, încalcă legitățile și principiile ei seculare. Femeia acceptă aceste încălcări, iar Onache știe cum să-i compenseze amarul. Nu întâmplător acești doi oponenti fac un cuplu, el o determină pe Tincuța să raționalizeze și să conștientizeze că nu toate ideile preconceptuate ale consătenilor sunt corecte și demne de urmat, iar femeia, la rândul ei, îl face pe soț, deși izolat și pornit contra satului, să păstreze totuși legătura cu acesta. Chiar dacă nu are, în aparență, „obsesia centrului” [45, p. 41], așa cum le este specific personajelor romanului tradițional, Onache își manifestă acea superioritate patriarhală față de sat și față de propria soție. El va trăi întotdeauna cu frica de a nu fi marginalizat de către comunitate, iar Tincuța este acel mediator dintre Onache și satul lor.

Tincuța este o „porțiță” a lui Onache spre lume, un mesager, o legătură al lui cu Ciutura. De altfel, metafora porțiței, care, în viziunea eroului, reflectă natura femeii, este foarte sugestivă: „și până Tincuța face mămăliga, până una-alta, el de acum se și întoarce de la pădure cu un druc în spinare. După care se repede și mai aduce unul, pentru că porțițele, dacă poate cumva nu știți, se așază frumos între doi stâlpi. Unul o ține legată să nu fugă, de celălalt porțița se lipește cum s-ar lipi o nevăstică tinerică de-un vecinel atunci când nimeni nu o vede. Că femeile iestea îs tocmai ca și porțițele – unul o ține, de altul se lipește...” [78, p. 26]. Această metaforă nu ilustrează numai natura Tincuței, (pentru că în text există o secvență unde Tincuța își aduce aminte cu multă amărăciune și părere de rău de prima ei dragoste), dar mai ales anticipează într-un mod uimitor de plastic destinul Nuței, care se pomenește între doi bărbați.

Tincuța este în contact permanent cu Ciutura, ea nu pierde niciodată legătura cu cei dispuși să o asculte, fiindcă soțul, pe care îl iubește și îl respectă, nu este persoana care ar putea să o înțeleagă în totalitate și să trateze cu importanța cuvenită ambițiile ei femeiești. De altfel, naratorul descrie cu ironia unui bărbat acest aspect: „În cele din urmă, au venit și au făcut case

nu departe de Onache, așa că – nu mai era Tincuța atât de singurică serile și diminețile, iar pentru o femeie, când are de unde ciuguli două-trei minciuni dimineața, gata, harnică și binevoitoare va fi ziua întreagă” [78, p. 40]. Ciutura, și ea personaj colectiv de esență feminină, este mereu aproape de sufletul Tincuței, în ciuda faptului că mereu se implică în relația ei cu soțul. Ciutura ba e blajină, primitoare, maternă, ba plină de fățarnicie, răutate, critică și dură, mai ales cu Onache, care mereu îi este ca un copil obraznic: „Ciutura ba se supără, ba nu-l mai ia în seamă. Mă rog, cine nu face glume înțepate pe socoteala satului său de baștină, dar măgarul cela de Onache face ce face și caută să piște satul tocmai de unde îl doare mai tare” [78, p. 21]. Faptul că Onache ignoră părerile Ciuturii, o determină să-i creeze conflicte cu cei apropiați: „Se poate întâmpla că sămânța acelei învrăjbiri să fi fost semănată de Ciutura, atunci când dragostea satului a sărit gardul de la unul la altul. (...) Stătea la pândă, bătrâna vulpe, și tot culegea câte o noutate când de la căsuța de pe dealul mic, când de la căsuța de pe dealul cel mare... (...) Ani și ani s-au tot sfădit și învrăjbit, s-au cheltuit, ș-au tot cărat la Soroca martori. Ciutura ba e de partea unuia, ba ține partea altuia” [78, p. 22, 88]. Onache nu-i va ierta niciodată trădarea, iată de ce i se opune mereu. La fel, lui Onache nu-i place implicarea Ciuturii în viața sa personală, deși acesta este un lucru de neevitat și el cade deseori în plasa intrigilor: „După care s-a apucat să-i împace Ciutura, iar Ciutura, când se apucă să împace pe cineva, când începe a căra la mărturii și dovezi, nu se oprește până nu-i face dușmani de moarte” [78, p. 324]. Acestea justifică atitudinea bărbatului față de sat. Iar Tincuța îl iubește, în pofida tuturor altercațiilor cu el.

Relațiile Tincuței cu Ciutura sunt reflectate în situații concrete prin interacțiunile ei cu Mătușa Ileana, care reprezintă poziția satului: „Vorba e că mătușa aceea a ei nu prea avea ochi buni să-l vadă pe Onache și când venea, vicleană cum sunt femeile, din vorbă în vorbă, tot căuta s-o ațâțe pe nepoată împotriva bărbatului său. Tincuța însă își făcea casă nu pentru ca s-o strice, și prin oricâte supărări ar fi trecut ei, când o vedea pe mătușă se făcea deodată veselă, mulțumită de toate, astfel încât biata femeie, când o vedea de departe plină de voie bună, mai-mai că-i venea să se întoarcă din drum” [78, p. 32]. Tincuța nu este naivă, își dă prea bine seama de consecințele relațiilor ei cu satul și cu mătușa, în special, permite apropierea fiindcă are nevoie să mențină contactul cu lumea, dar până la anumite limite. Ea cunoaște cum e Ciutura și totuși continuă să o iubească și să o primească, dar este atentă și șmecheră atunci când e vorba să-și protejeze căminul.

Iar Ciutura mereu își schimbă pozițiile față de Tincuța și soțul ei. Atunci când vede că Molda își alege drept stăpân pe „prostul” de Onache, mătușa brusc își schimbă atitudinea față de el: „După ce l-a tot vorbit de rău pe bietul Onache, mătușa într-o singură seară i-a devenit

prieten, știind prea bine că, legând prietenie cu Onache, se ridică și ea împotriva Ciuturii” [78, p. 34]. Apoi mătușa Ileana a fost aceea care a trâmbițat vestea Ciuturii și a tras-o iar de partea lui Onache. Intrigantă și vânătoare de bârfe, mătușa Ileana are totuși simțul dreptății și trece de partea celui care consideră că o merită. Iar când Molda fuge, el știe că nimic nu mai poate menține onoarea sa în fața Ciuturii: „Umbla vestezit și abătut Onache, pentru că una e să nu ai noroc, și alta e să fi avut și să nu-l mai ai. Vicleana de Ciutură atâta și așteaptă, că din „prostul cela de Onache” nu-l va mai scoate” [78, p. 40]. Caracterul și mentalitatea mătușii Ileana, descris cu foarte multă precizie, reprezintă în mică măsură spiritul Ciuturii, care are asupra eroilor efectele unei conștiințe superioare, nepermițând bărbatului și, cu atât mai mult, femeii de a se îndepărta de moralitatea seculară a neamului.

Nuța urmează modelul existențial al Tincuței, doar că destinul ei este mult mai crud și de aceea, ea este mult mai puternică, mai rezistentă și mai chibzuită. Trăsăturile pe care le moștenește de la mamă, o ajută să depășească necazurile, să rămână verticală. Îndrăzneță, cochetă, orgolioasă, șireată de mică, ea se transformă într-o „fetișcană sprintenă de vreo șaptesprezece ani”. Harnică și iute ca și mama ei, ea câștigă ușor simpatia, admirația și invidia satului: „Fetele mai mari din Ciutura, întâlnind drăcușorul cela de șaptesprezece ani, căutau să lege prietenie cu dânsul. Părinții flăcăilor ce-și petreceau serile la Onache găseau multă înțelepciune spusă în vorbele lui Cărbuș, iar ciuturențele erau gata să pună mâna în foc că Nuța, și mai ales mamă-sa, știu a face de dragoste, și, vede numai Dumnezeu, odată și odată au s-o pățească ele, au să-și blesteme și zilele și neamul” [78, p. 93]. Dar, mai ales, Nuța a început a avea succes la bărbați: „Avea fetișcana asta draci, căci venea tocmai când Onache ajungea cu povestea la cele mai delicate întorsături de vorbă (...) Nuța părea că nici pe departe nu știe câte se petrec în jurul ei – stătea tăcută, torcea și apoi de unde putea ea să știe că pentru fiecă zâmbet, pentru fiecă glumă a ei se dau bătăi cumplite” [78, p. 91, 93]. Atunci când îi dădeau flăcăii târcoale, ea îl alege pe cel mai mândru și frumos dintre ei, îl seduce ușor, îl face să-și piardă capul, să lase învățătura și chiar să meargă contra tatălui său.

Problema este că alesul inimii Nuței este fiul dușmanului de-o viață al tatălui ei, Haralambie cel Deștept. Pe de o parte, dușmănia dintre părinții lor, pe de alta, lăcomia nemărginită a lui Haralambie, fac căsătoria dintre ei imposibilă. Iubitul ei își alege o fiică de primar: „Ciutura se făcea însă a o nu vedea, pentru că nu-i plăcea nici cătătura, nici dansul, nici felul ei de a fi. Ciutura se simțea chiar oarecum jignită – să duci în fața altarului o asemenea frumusețe de flăcău alături de o asemenea pocitură de fată?! (...) Ciutura stătea împietrită. Ciutura dădea trist din cap, întrebându-se: bine, dar ce face cealaltă mireasă? (...) Cum, n-ați

auzit? S-a otrăvit biata Nuță... (...) Nuța nici gând să se otrăvească. Ce-i drept a plâns, a urlat o jumătate de zi, iar după masă, când s-a sfârșit cununia în biserică și în ograda de pe dealul cel mic s-a încins veselia cea mare, a venit și ea” [78, p. 101]. Rezistența în fața nenorocirilor, în fața guri satului, dragostea și deschiderea față de săteni, în pofida multor bârfe și răutăți, reprezintă atitudinea pe care i-a modelat-o mama sa. În momentele de cumpănă, Nuța rămâne superioară prin forța de a rezista în fața loviturilor soartei: „fir-al naibii, putea fi frumoasă fiica ceea a lui Cărăbuș, când voia ea să fie – așa, șchioapă, cu obraji subțiați de plânset, ea rămânea mult mai frumoasă decât mireasa adusă din Nuieluși” [ibidem]. Susținerea pe care i-o oferă Ciutura, dar și încrederea în propria frumusețe fizică și spirituală o fac mai puternică. Verticalitatea ei va fi una dintre cele mai frumoase virtuți pe care le-a moștenit de la părinți.

Nuța suportă, odată cu eșecul căsătoriei, primul examen de maturitate: „Culesese de undeva din lume cuvinte noi, cuvinte ostenite și amare. Glasul ei, sunător și vesel, acum tremura la fiecă suflare, gata să se frângă. Băsmăluța, fugită de mii de ori pe ceafă, a rămas să zacă colăcel colbăit în jurul gâtului. Fruntea căzuse jos, ochii osteniți de atâtea depărtări priveau pământul de sub picioare...” [78, p. 106]. Necazurile și suferințele pe care i le pregătește destinul în continuare o vor modifica și mai mult, dar nu anume în sens negativ, pentru că ea își redevine, ajungând stăpână pe soarta sa. Întâlnită pe drum cu Mircea, Nuța decide a-și înlătura singură rușinea de a nu fi dorită de soție de nimeni, după ce fusese dezonorată de faptele lui Nică. Nuța a știut ce să aleagă, doar că soarta nu i-a oferit ce și-a dorit. A doua alegere deja nu mai reflectă adevăratele ei aspirații, ci doar o alternativă. Fiecare om este parte a marelui scenariu universal, pe care însă nu-l poate prevedea niciodată, căci „precum lucrătorul întrebuințat la zidirea unei case nu cunoaște planul sau nu-l are totdeauna înaintea ochilor, tot așa e și omul care își cunoaște tortul vieții zi cu zi și oră cu oră, față cu întregimea existenței sale și cu caracterul ei” [144, p. 141] Nuța rămâne dezarmată în fața capriciilor destinului său.

Nuța cunoaște foarte bine prețul cinstei unei fete. Or, avem drept dovadă atitudinea mamei ei față de această valoare. Atunci când unul din băieții ei trece peste normele de conviețuire consfințite de milenii, necinstește o copilă din sat, Tincuța este distrusă: „... o frigea la inimă, îi venea să urle, să spargă geamuri, să aprindă lumea, să facă pojar cum nu s-a mai pomenit! (...) era orbită de amărăciune, avea mintea întunecată de rușine și sufletul ei blajin s-a răsculat, cerând moarte de om” [78, p. 136]. Furia, dar și rușinea pentru faptul că fiul crescut și educat de ea a putut comite o asemenea nelegiuire a marcat-o pe Tincuța, dar nu și pe Onache, care rămâne indiferent, ba chiar mândru de acest fapt. Ca și Tincuța, el știe ce înseamnă aceasta pentru conștiința și demnitatea unui om, și o va simți pe pielea lui când va fi necinstită fiica sa. O

asemenea atitudine a mamei nu putea să nu fi fost altoită în structura morală a fiicei. Totuși, Nuța încalcă norma morală, acceptă rușinea de a fi necinstită pentru a se absolvi de una și mai mare: de a nu fi dorită, pentru că inițial nici Mircea nu era încântat s-o ia de soție: „Fusesse prea mult timp dragostea altuia pentru a mai fi și dragostea lui” [78, p. 107]. El o acceptă, totuși, fiindcă „o dorise cumva cum nu mai dorise pe nimeni și ceea ce am dorit, dar nu ni s-a dat, o să ne tulbure o viață întreagă” [ibidem].

Momentul în care Nuța e în prag de a deveni femeia lui Mircea este expus într-un mod foarte delicat de narator, stările fetei fiind reflectate în gesturi: „Și-a adunat gățele, parcă începea să le despletească, să le împletească din nou, dar de odată le-a repezit, smuncindu-le. S-a înfîpt cu dinții în ele, le rupea bucăți și, în sfârșit, îmbrățișându-le ca pe doi copii rămași orfani, a căzut alături în fân, secerată de o jale grea. A prins a plânge de da sufletul dintr-însa” [78, p. 110]. În folclor despletitul gățelor semnifică momentul când o fată devine nevestă. Nuța nu se despletește cu drag, cu voluptate, așa cum ar fi fost normal, ci cu ciudă, cu o furie cumplită, deoarece merge contra propriei voințe. Actul depășirii propriei condiții este redat cu niște subtilități de expresie impresionante: „Nuța se frământă în jalea ei, scoate ochii cuiva. Îl mușcă, îl bate cu picioarele și fustișoara cenușie urcă trădător spre brâu” [78, p. 110]. Ea își asumă răspunderea pentru onoarea pătată a ei și a părinților, alegând să fie necinstită o noapte, decât în continuare o piatră în casă. În acest mod, fata se inițiază în ceea ce va urma să fie viața. Deci, „înainte de a vorbi despre destinul cuiva, trebuie să vezi ce a făcut el din natura sa, cum a prelucrat-o în chip liber și conștient” [100, p. 70], cum și-a obținut firea prin „ansamblul limitelor atinse și depășite de-a lungul vieții”, chiar dacă uneori „nici o limită atinsă și nici una depășită nu epuizează sensurile împlinirii” [100, p. 71]. Nuța are puterea de a se autodepăși, de a se învinge pe sine.

Nuța își cunoaște valoarea, pentru ea e dureros că e nevoită să accepte un soț care nu o merită: „Era o comoară pierdută ori aruncată în adins în calea lui, iar Mircea era băiat sărac lipit pământului” [ibidem]. Ea știe prea bine sentimentele lui Mircea și îl vede ca un posibil salvator al ei, pentru că după ce se lasă în brațele lui, primește garanția protecției cinstei ei. Împreună cu el, ea va înfrunta mult mai ușor prejudecățile lumii. În primul rând, cele ale părinților. Mircea își asumă din start toate loviturile, știind că a câștigat până la urmă fata pe care odată o doreau toți flăcăii din sat. În relația lor, ambii și-au realizat năzuințele. Iată de ce, el depășește cu mult curaj insultele tatălui său și al Nuței:

” – Tu mi-ai aruncat vechitura asta?

Adunând ultimele picături de curaj, Mircea a căutat să-i răspundă:

– Îi a matale.

Onache și-a lăsat obrazul sfârtecat de un zâmbet batjocoritor – auzi tu, și aista îl are de prost! Cu pași înceți, cu umblet străin, a venit lângă căruța. Răsucind ușor brațul, a aruncat coșul sus pe fân...” [78, p. 115].

Replica tatălui, Nuța o primește cât se poate de dureros, pentru că își dă perfect seama că Onache s-a dezis de ea, dând de înțeles că, după cele întâmplate, deja îi aparține flăcăului și el decide soarta ei mai departe. La fel de greu este pentru Nuța și dialogul laconic dintre Mircea și tatăl lui, Nicolai. Când acesta o vede în căruța cu fân se arată nemulțumit, chiar dacă Mircea o prezintă ca noră:

„– Nora... E nora matală, tată... (...)

– Și ai ajuns tu, măi băiete, să culegi verzături mușcate și aruncate de alții...

– Dar dacă îi plac lui merele, oricum or fi fost ele, ce-ți pasă matală? Nicolae s-a întors foarte mirat, de parcă un pui de găină i-ar fi vorbit cu glas de om. Nuța, copila cea timidă și sfioasă, și-a ridicat capul, fulgerându-i o privire ca un ascuțiș de bici. I-a privit mâinile, fruntea, sprâncenele. S-a înfundat în lumina ochilor viitorului socru cu o obrăznicie neașteptată...” [78, p. 116]. Din acest moment, Nuța își apără cu înverșunare interesele sale și ale viitorului soț. Ea își dă seama că etapele vieții nu sunt altceva decât o multitudine de alegeri personale, dar, într-o măsură mai mare sau mai mică, sunt și predestinare, „mersul vieții e departe de a fi numai fapta noastră, ci este produsul a doi factori: a șirului întâmplărilor și a șirului hotărârilor noastre, care se Țes unele în altele și se modifică unele pe altele” [147, p. 213]. Ca și Tincuța, Nuța va suporta tot ce îi este predestinat, dar se ridică deasupra destinului, încercând să întoarcă totul spre propria împlinire, spre bine. Ea înfruntă cu demnitate cele predestinate, pentru că, până la urmă, se dovedește că „suferința e izvor al cunoașterii. Fără suferință nu se știe nimic, iar prin suferință se poate ști totul. Este cheia lumii umane, pivotul pe care negativul se întoarce către pozitiv” [122, p. 349].

În toate câte le are a îndura mai apoi, se arată răbdătoare, iertătoare și smerită. Toate durerile și suferințele Nuței se contopesc într-un flux vital, într-un proces de evoluție interioară, realizat de prozator printr-o modalitate originală, în care vorbesc lucrurile, obiectele, gesturile, mimica, sentimentele, trăirile, menite toate a evidenția fundamentarea familiei, proces dificil, care cere multe eforturi morale, spirituale, intelectuale, fizice. Destinul ei s-a revărsat în „fluxul universal” al ființării, care „are două caracteristici fundamentale: prima – imprevizibilitatea, cea de-a doua – irevocabilitatea” [122, p. 33], întâmplarea lasă loc pentru meditații asupra destinului, labirintul căruia are curbe și cel mai des acestea se dovedesc periculoase.

Destinul fetei se află în permanență în vizorul satului. Ciutura trăiește împreună cu ea momente plăcute și neplăcute, momente fericite și mai puțin fericite, îi urmărește fiecare

mişcare. Îngăduința Nuței față de comportamentul lui Mircea, (câteodată amoral și indecent) face satul să ia altă atitudine, la început s-o înțeleagă, s-o consoleze, iar mai apoi s-o deteste pentru hărnicia sau, atunci când soțul e plecat la război, pentru voioșia ei. Nuța poartă în suflet recunoștință pentru sprijinul lui Mircea atunci când toată lumea i-ar fi întors spatele. Nuța înțelege prea bine natura lui Mircea, de aceea nu cere niciodată mai mult decât el poate să-i ofere și deseori se mulțumește cu foarte puțin. Ea devine o femeie demnă și înțeleaptă, depășește momentele critice prin muncă.

Ca și Tincuța, Nuța este o fire activă, ea muncește mult și cu râvnă, cu spor. Ea este iute și, devenită nevastă, nu putea să nu fie printre cele mai bune gospodine: „Nuța umblă ca o furnică de dimineată până seara, pe toate le dovedește, la toate are îndemânare. Căsuța ei, încinsă cu brâu siniliu, se tot vântură așteptând, iar Ciutura se bucură. Ca pentru orice țarancă, pentru Nuța a fi „înseamnă a munci. Sensul vieții depinde direct de conținutul, scopul și rezultatul muncii” [12, p.59-60]. De aceea, munca i-a umplut femeii golul singurătății. Prin această capacitate, Nuța și Tincuța amintesc de Mara lui I. Slavici, la fel de harnică, ambițioasă, calculată și vicleană atunci când este nevoie.

Femeia își proiectează sinele în realitatea înconjurătoare, în tot ce constituie obiectul muncii ei, în materie: „o femeie aproape nu înseamnă nimic pe lumea asta, pentru că, să vezi, în locul cuptorului vechi poți face unul nou, și un ceasornic stricat îl poți muta, și fața casei poate fi podită. Și, culmea nedreptății, cele ce se fac mai pe urmă se fac mai bine...” [78, p. 223]. În anturajul existențial al femeii există o ordine a tuturor lucrurilor, dictată de trăsăturile ei spirituale. Ființa ei se reflectă în materia pe care o modifică, iar materia fiind perisabilă, după dispariția femeii, păstrează amprente, memoria ei, foarte puțin timp. De aceea, după moartea Tincuței, când Onache permite unei văduve să strice ordinea pe care o lăsase soția lui, Nuța este profund indignată și-i cere să refacă totul, iar soba (un simbol) o reface ea după cum o lăsase maică-sa. Nuța este derutată de faptul că Onache a păstrat atât de puțin memoria mamei ei, că a permis schimbările fără nici un simț, de aceea ea devine autoritară, modifică totul înapoi și ordonă cu vehemență. Casa reflectă imaginea Tincuței în materie, iar Nuța o reflectă în ființa sa. Și casa, și Nuța păstrează memoria vie a Tincuței, odată cu dispariția lor, ea va pieri în eternitate. Nuța intuiește aceste lucruri, iată de ce pune preț pe casa mamei și pe copii ei. Ea poartă în suflet imaginea sacră a mamei sale, Tincuța, iar atunci când văduvia o schimbă în casă totul, ea reface și soba și hornul așa cum le lăsase mama sa. Evident în acel moment ”o preocupă nu muchia hornului, nici pervazurile, ci demnitatea familiei (”Păzește casa așa cum a lăsat-o mama”)” [20,

p.147]. Femeia, în concepția autorului, este cea care asigură perpetuarea, continuitatea ființei etnice.

Femeia este cea care menține și transmite credințele, datinile și, odată cu acestea, specificul ontologic al ființei naționale. Nuța are o atitudine deosebită față de obiceiurile de iarnă. Ea este îndrăgostită de datinile străvechi, iar faptul că a născut în toiul sărbătorilor Crăciunului este pentru ea o minune. Atitudinea Nuței față de obiceiurile calendaristice de iarnă este redată de către Ion Druță „prin reflecții asupra colindelor – oglindă a dragostei întru Hristos a neamului nostru. Iar atitudinea față de sufletul strămoșilor denotă anumite principii valorice” [92, p.51]. Copilul reprezintă pentru ea posibilitatea de realizare a sinelui, a neamului său, și totodată și a obiceiurilor mirifice în care crede. O calitate moștenită de la mama sa, Nuța o realizează în ipostaza de mamă. La fel ca Tincuța, Nuța găsește marele sens și adevăr al vieții, al dreptății, al continuității sale în copii. Maternitatea o face pe femeie mulțumită de sine și împlinită: „(Tincuța) Stătea lipită într-un ungher. Urmărea, abătută și fericită, somnul celor doi vlăjgani.

- Vă-hă-hă... Șapoi ce-mi stai aici? (...)

- Du-te, eu mai stau olecuță. Că-i privesc și mi-i atât de bine...” [78, p. 121].

În final o găsim pe Nuța mulțumită de ea însăși, iar „mulțumirea de sine este în realitate cel mai mare bine pe care-l putem nădăjdui” [157, p. 217], fiind una din coordonatele existențiale dominante în viața omului. Femeia dăătoare de viață, femeia-creatoare, este la fel de încântată de propriile zămisliri, ca și Creatorul Suprem. Actul maternal este un răspuns al femeii la chemările Universului, un dialog cu el.

Femeia-mamă sau imaginea Mamei Universale mai apare în roman în imaginile a două femei bătrâne fără nume, reprezentând un arhetip. Prima bătrână este și prima imagine umană care apare în textul romanului. În ciuda fricii nemaipomenite de lupi, ea își adună curajul și pornește în pădure după vreascuri. Și atunci, când e înconjurată de lupi (care par a fi niște alegorii subversive), se găsește Molda (un personaj mitic și simbolic) să o salveze. Salvarea maicii care cutează să înfrunte greutățile de care se tem și bărbații, este un act simbolic cu semnificații profunde. A doua femeie bătrână, este un personaj feminin cu un splendid profil spiritual, supranumită Călugărița. Este o mătușă a lui Onache, care i-a scos familia din foamete, din secetă și din nevoi de mai multe ori: „Cu toată bătrânețea, mătușa era atât de senină, atât de gospodăroasă, atât de preocupată în ale sale... (...) Măinile mătușii aveau un farmec, o vrajă ce te fura chiar din prima clipă. Erau într-o continuă mișcare mâinile celea ale ei, tot ajutându-se una pe alta... (...) Căuta să se folosească de cuvânt rar de tot și deschidea gura numai când altminteri nu se putea” [78, p.48,50]. Această măicuță i-a salvat viața de mai multe ori, aducându-le

porumb pe foamete, primindu-l în casa ei după război. Ea reprezintă imaginea mamei-protectoare, mamei-hrănitoare. Aceste două bătrâne par a fi niște proiecții intertextuale ale mioriticei Măicuțe Bătrâne, care caută de-o veșnicie să-și întoarcă înapoi ce i-a luat destinul.

Personajele feminine din romanul „Povara bunătații noastre” poartă o aură pozitivă. Spiritualitatea lor este reflectată sensibil, plastic, aluziv, simbolic, cu nuanțe ludice și ironice uneori. Viziunile femeii asupra vieții sunt prezentate în contrast indirect cu ale bărbatului, ele fiind, de cele mai deseori antitetice și complementare. În concepția autorului, femeia, în ciuda fragilității ei fizice, reprezintă resortul vigoriei, istețimii, hărniciei, ambiției, rezistenței, altruismului și optimismului în cadrul lumii, rămânând superioară vicisitudinilor acesteia. Conștientă de rolul important pe care i l-a conferit natura, ea tinde a-l realiza și a se realiza prin el. Prin particularitățile lor, profilurile spirituale ale Nuței, Tincuței și cele ale personajelor feminine secundare (mătușa Ileana, Paraschița, bătrâna, mătușa lui Onache ș.a.) pornesc de la arhetipul etnic, transfigurat în folclorul național și în prozele de esență rurală ale lui Creangă, Sadoveanu, Slavici, Preda ș.a.

2.3. Proiecțiile metamorfozei feminine

În circumstanțele socio-culturale ale „obsedantului deceniu postbelic”, Ion Druță se lansează cu o culegere de schițe și povestiri, intitulată „La noi în sat” (1953). Proza sa stilizată, lirică (comparativ cu cea ideologico-didacticistă realist-socialistă) se impune imediat în fața cititorului. Deși textele au „o construcție liniară”, cu „morala pregătită de elementele fabulei” [13, p. 31-32], fiind axate pe folclor și oralitate, având și titluri care nu reflectă adevărata esență a textului, ele se bucură și de aprecierea criticii. Comparativ cu proza tributară ideologiei, observă recent A. Țurcanu, în ciuda slăbiciunilor de debut, par frapante în aceste schițe „unele trăsături de mentalitate rurală, îndârjirea țărănească a unor personaje din chiar primele schițe ale lui Ion Druță, expresie a unei psihologii și a unei etici tradiționale inflexibile, care mai târziu înclină spre un romantism folclorizant specific, cu rezonanțe baladești tot mai accentuate” [167, p. 159]. Prin aceste elemente, proza scurtă a lui I. Druță anunță apariția scrierilor sale de mai târziu.

Schița publicistică „Rubanca” (1953), în opinia criticului literar N. Bilețchi, reprezintă una din cele mai reușite opere de debut a scriitorului. Predilecția pentru stilul publicistic e justificată de același critic prin faptul că Druță activa în acea perioadă ca jurnalist la „Țăranul sovietic”. Schița e receptată drept o încercare de transfigurare artistică a unui caz din realitatea rurală. Tot ce a dat Druță până la „Rubanca”, sunt scrieri „ocasionale”: „Majoritatea nuvelor

lui Ion Druță apărute între anii 1950 și 1953, inclusiv chiar „Problema vieții”, cu care, se zice, ar fi debutat, nu pot susține rigorile debutului unui scriitor de concepție. În schimb, fiecare dintre aceste nuvele susțin din plin rigurozitățile unui debut ocazional” [13, p. 33].

În 1954 apare o altă culegere – „Poveste de dragoste”. Mai târziu, urma să apară și „Frunze de dor” (lucrare scrisă și propusă spre publicare în 1955). Însă textul ei declanșează un val de discuții în contradictoriu în instanțele literare și critice ale timpului. Prozatorul se ambiționa să nu urmeze indicațiile în ceea ce privește „noile” metode de creație. De aceea, scrierea a trebuit să aștepte doi ani până a fi publicată.

După publicare, Druță are de suportat mai multe consecințe. Într-un material din Nistru, nr. 3, 1962, R. Portnoi acuză critica literară a timpului de opacitate și incorectitudine în aprecierea povestirii „Frunze de dor”. El consideră ca nefondate, superficiale concluziile pertinente ale lui V. Coroban, deoarece pornesc de la analiza artei „detaliului artistic”, iar aprecierile lui G. Pelisov, la care, de asemenea, face referire criticul, sunt eronate, deoarece acesta, ca și Coroban, ignoră „teoria marxist-leninistă a unității dialectice dintre fondul ideologic și forma artistică a operei literare”. De altfel, foarte interesante din perspectiva zilei de azi sunt reproșurile lui Pelisov, pe care le citează Portnoi: textul dă de înțeles că „noua orânduire de stat și socială n-a schimbat nimic în viața satului”, „scriitorul nu ne face să simțim înrăurirea binefăcătoare a noului, că în povestire noul se manifestă ca o forță ce distruge sentimentele luminoase și îmbucurătoare ale eroilor”, că în viața țărănească veche scriitorul „nu află nici o latură negativă” [128, p. 141]. Portnoi apreciază la Druță capacitatea de a reflecta lumea interioară, individualitatea personajului, dar critică lipsa de sensibilitate a autorului față de problemele vieții sociale, colective. Deficiența cea mai mare imputată scrierii lui Druță este prioritatea individualului în detrimentul tipicului uman și „neglijarea factorului social în destinul eroilor” [128, p. 144]. „Frunze de dor”, marcase, de fapt, „primul triumf incontestabil al noii paradigme literare” [165, p. 147] și acesta era adevăratul motiv pentru care cenzorii se precipitau în jurul acestei opere.

Oricum ar fi, „Frunze de dor” rămâne una dintre lucrările în care Ion Druță „liricizează epicul până la atingerea stării poetice, muzicale sau picturale, spărgând canoanele dogmatice” [28, p. 31] și prin care își câștigă în literatura basarabeană renumele de mare prozator. Povestirea zugrăvește imaginea unei lumi vii, autentice, reflectată în realități estetice reconfortante. Din păcate însă exegeza, considerăm noi, a pierdut mult în abordarea lucrării neluând în vedere metamorfoza spirituală a personajului central feminin, aflat la vârsta erupției erosului și a nesfârșitelor sale dileme.

Povestea Rusandei Cibotaru a fost direcționată chiar de către autor spre o singură pistă de interpretare, considerată ca fiind cea esențială, legată de tema formării intelectualității la sat în primii ani de după război. Urmărind în roman procesul de formare a „intelectualului – misionar care ridică moralmente și cultural o colectivitate degradată, prin exemplul personal” [126, p. 29], observăm că profilul spiritual al Rusandei se află într-o distonanță evidentă cu tipul intelectualului ca personaj literar, iar situațiile nu reflectă în exclusivitate acest fenomen, ci doar aleatoriu. Chiar dacă rolul social ce i-a revenit o impulsionează, ea se simte respinsă și înstrăinată, scoasă din zona ei de confort. Fenomenul înstrăinării, generat de metamorfoza socială a individului, este un aspect care a fost trecut cu vederea. Optând exclusiv pentru tema formării intelectualului la țară, care a fost considerată de exegeză o perspectivă fundamentală în interpretarea romanului, multe din semnificațiile simbolico-metaforice și ontologice ale textului rămân în umbră, iar viziunea asupra personajului feminin suferă de opacitate.

Lumea povestirii „Frunze de dor” este pusă în mișcare de energia feminității. Personajele feminine sunt cele care organizează și desfășoară procesul vital în concordanță cu orânduirea milenară a etniei din care fac parte, bărbații fiind niște prezențe vulnerabile, sensibile, ușor feminizate. Masculinitatea este reprimată și estompată în hăul adversităților epocii (război, foamete, regim), iar feminitatea manifestă ambiție, putere și virilitate accentuată. Categoria ontologică a feminității se reflectă în anumite trăsături psihologice (gândire, temperament, caracter, emotivitate) și sociologice (acțiune, reacțiune, interacțiune, adaptare etc.), care relevă locul și rolul eroinelor în cadrul lumii romanului. De altfel, aceeași viziune este specifică și pentru romanul „Biserica Albă”, poate mai puțin pentru „Povara bunătății noastre”, unde echilibrul între masculinitate și feminitate este păstrat, în pofida tuturor adversităților timpului.

Ca și în celelalte opere, în „Frunze de dor”, personajele feminine par a fi deosebit de fragile, însă în ciuda aparențelor, acțiunile lor demonstrează o energie vitală neașteptată. Ele dau dovadă de o uimitoare mobilitate, disponibilitate spre schimbări și putere decizională, provoacă și răspund la provocări, încearcă să facă față dificultăților, își modifică ușor cursul propriei vieții sau a vieții celor din jur, adoptă sau renunță la anumite idei, văd problemele din unghiuri diferite și găsesc ușor alternative. Trăsătura psihologică și sociologică care le definește în modul cel mai exact, felul lor de a fi este flexibilitatea. Eroinele sunt foarte schimbătoare atât în gândire, cât și în emoții, în principii și convingeri, în acțiuni și în relațiile cu cei din jur.

Protagonista povestirii demonstrează o paradigmă a flexibilității naturii feminine, a deschiderii spre schimbare. Ambițioasă și stăpână pe soarta ei, Rusanda știe ce-și dorește de la cea mai fragedă vârstă. Ea este calculată, încearcă să prevadă totul, își face planuri și muncește

cu sânguință la realizarea acestora. Mai mult decât atât, ea se supune schimbărilor pentru a-și atinge scopurile: „Că badea Gheorghe îi harnic, o știe toată lumea, dar de ce să te potrivești într-atâta lucrului – să te duci cu zorii, să vii cu amurgul și să fii oaspete la tine în sat? Zică lumea ce vrea, ea totuși îi fată harnică și după ce s-or lua, va munci din noapte până în noapte – de vreți să știți ea poate lucra și noaptea” [77, p. 309]. Deși nu este într-un totuș de acord cu dăruirea totală muncii pământului, pentru a fi compatibilă cu Gheorghe, e gata să-i urmeze modelul. E prima încercare de pliere a eului după necesitățile dictate de bărbatul iubit. Metamorfoza însă nu-i reușește, fiind în contradicție cu felul ei profund de a fi.

Semnificațiile simbolico-metaforice ale semănatului dovedesc ambiția cu care Rusanda își urmează planurile. Ea îl alege pe Gheorghe (cel mai harnic și gospodăros dintre flăcăi) și pentru a-l atrage în mrejele ei, decide să se întâlnească cu el pe deal, la semănat. Merge strategic la mătușa Frăsâna, mama lui Gheorghe, după sămânță de gherghine (află unde e băiatul și ce face), apoi cere de la ea un șervețel să-i coase niște clopoței (propulsează relația, încheie un „pact” cu viitoarea soacră) și, cu multă insistență, îl convinge pe tatăl său că e timpul să semene mazăre în Hârtoape. Când tatăl ei încearcă să o împiedice, ea devine obraznic de îndrăzneată, autoritară chiar: „Da ce te-ai legat mata de mine?! n-a mai putut răbda fata. Alaltăieri ziceai că-i devreme cu mazărea, azi te temi că-i târziu. O semăn eu, n-ai mata grijă. Mai bine ți-ai căuta ceva de lucru” [77, p. 340]. Pe deal, mânzul lui Gheorghe este cel care profită primul de descinderea fetei, iar flăcăul vine după mânz (un simbol al tinereții, avântului, neastâmpărului, zburdălniciei și dorinței). Rusanda își atrage alesul cu gustul celor două brândușe aduse în buzunărașul de la piept (o inocentă modalitate de seducție), se cere apoi „scoasă în lume” și își duce sistematic planurile la împlinire. Fremătarea celor două inimi neîncercate încă, așteptările înfrigate, întâlnirile pline de vrajă, visările ademenitoare, precum și momentele de neliniște, îndoială și amărăciune ce însoțesc de obicei o dragoste mare, sunt dezvăluite cu un lirism tulburător.

Treptat, Rusanda schimbă lumea lui Gheorghe: „Pășind alături, fragedă și puținică, Rusanda răspândea în jur un farmec pe care Gheorghe nu-l cunoscuse până atunci și toate drumurile, casele, gardurile, toate cele cunoscute și răscunoscute de el îi păreau acum proaspete, noi, căci le vedea prima oară împreună cu Rusanda” [77, p. 352]. Ea îi oferă siguranța relației lor: „Eu îs a ta de multă vreme și poți să mă iei când ți-o fi voia!” [77, p. 421] și garanția viitorului comun: „Purta în sine zodia tuturor odraslelor pe care avea să i le nască, copila ceea era casa lui de mâine, era viața lui de mâine și nu le rămânea să facă decât un singur pas!” [77, p. 382]. Rusanda obține ce-și dorește, deși transformarea într-o adevărată gospodină încă nu s-a produs.

De remarcat că imboldul principal al femeii spre depășirea sinelui, spre metamorfoză, dar și influența puternică pe care o exercită energia feminină asupra lumii, este stimulată de dragostea bărbatului. Mobilitatea, dinamismul și flexibilitatea feminină se manifestă cel mai pregnant atunci când femeia reușește să întrețină armonia dintre lumea sa și a bărbatului iubit. Și Catinca, și Artina, și Rusanda, și Domnica, ca și Vera, nevasta lui badea Vasile, își mobilizează energia spre a menține echilibrul afectiv al cuplului: „aleargă întruna din casă la plită și de la plită în casă, îi harnică, îmbujorată, fericită chiar și se vede cale de-o poștă că i s-a întors după o săptămână bărbatul acasă” [77, p. 393]. Lumea din Valea Răzeșilor pare armonioasă și echilibrată, în familiile care intră în vizorul naratorului relațiile dintre bărbat și femeie par a fi în consonanță. Rusanda va încerca din răspuțeri să se integreze acestei lumi, în pofida felului ei diferit de a fi.

Ea respectă orânduirea acestei lumi, lucrează să-și adune zestre bună, își alege, ca și mama, bunica și toate consătențele ei, un fiu de țăran, harnic și înțelept. Intuiția însă îi spune că relația, dintr-o oarecare cauză, nu va avea sorți de izbândă: „Cu mult înainte de a fi venit dragostea cea mare, Rusanda a și început a se teme că-l pierde pe Gheorghe. Era, pe semne, o frică moștenită de la mamă-sa, de la bunelele și răstrăbunelele sale. Își închipuia într-una dușmance care râvneau la dragostea ei, și erau acele dușmance mai frumoase, mai bine îmbrăcate, mai alese la vorbă” [77, p. 366]. Ea are soluții concrete pentru oricare gen de probleme: decide să se fotografieze cu Gheorghe, fapt care, pe acele vremuri, în sat, semnifică o pre-logodnă a tinerilor, o oficializare a relației. Dar Gheorghe înțelege prea bine care este prețul dragostei acestei fete: „Cu venirea ei pe pământul din Hârtoape, spicele, mânjii – toate se topeau în umbre, astfel încât nu-i rămânea decât să aleagă din două” [77, p. 389]. Așa că, până la urmă, lucrurile se așază la locul lor: Gheorghe se va autoexclue din lumea Rusandei, iar ea, renunțând la el, îi va găsi ușor alternativă.

Chiar dacă Rusanda alesese deja să urmeze calea lui Gheorghe, să devină gospodină la casa lui, soarta îi pregătește și o a doua opțiune, mai tentantă și mai aproape de felul ei de a fi. Când îi vine propunerea de a se face învățătoare, ea nu se grăbește cu răspunsul, dar nici nu refuză din start. Autorul transfigurează această situație printr-o scenă de incertitudine a fetei, nuanțată de gesturi: „La poartă sta un flăcău chipeș, purtând pe păru-i bogat un chipiu de licean. Copila ridicase mâna să-și așeze barizul, dar s-a oprit cu mâna ridicată – nu i-i de ajuns că place unuia? A spus oarecum rece: „Da, aici”. Și s-a așezat înapoi pe scăunaș, ca să nu se mai uite el atâta la barizul ei” [77, p. 413]. Răspunsul ei la propunere este tăcerea. Ea încearcă să împace și să așeze toate lucrurile în mintea ei: refuză să plece imediat la cursuri, deoarece avea să se

întâlnească cu Gheorghe, dar totuși mai târziu pleacă. Deci, Rusanda acceptă o nouă schimbare. Impresionant este „urmărirea eroului în chiar albia gândurilor, senzațiilor, frământărilor. Prozatorul înregistrează în mod aproape seismologic ce se petrece în sufletul eroilor, ce mișcări, modificări, tresăriri au loc acolo” [35, p.132].

Gheorghe este tipul țăranului dăruit în totalitate muncii pământului: „muncea cât trei – muncea zi și noapte, muncea pe vreme bună și pe ploaie, muncea vara și iarna, fiindcă visa și el să aibă o gospodărie în rând cu lumea, visa să nu mai vadă cum își conțin sâtenii pasul, trecând pe lângă casa lor oarbă de ochiul stâng” [77]. Secvența nu transpune un cult al muncii, ci o firească tendință a țăranului de a fi în rând cu lumea, concepție alimentată, ca și în proza rebreaniană, de mentalitatea autohtonă, în care gospodăria este oglinda sufletului – un indiciu al calităților morale și spirituale ale stăpânului ei. De aceea, el este conștient că Rusanda, imediat ce va aparține altei lumi, diferită de cea a țăranului, nu se va mai putea dăru numai lui și muncii la întemeierea căsniciei la care aspiră: „visa să ia în căsătorie o fiică de țăran, dar învățătoare? Pentru ce-i trebuie lui învățătoare la casă? Și cum poți face căsnicie cu ea – tu cu plugul, ea cu creionul? Și dacă face un borș care nu-ți place, cum îi spui?” [77]. Incompatibilitatea lor derivă nu din diferențele dintre un țăran și un intelectual, ci și din aspirațiile lor diferite. Un viitor comun devine greu de imaginat, chiar dacă Rusanda e foarte flexibilă și gata de a suporta consecințele coabitării cu persoana iubită la hotarul dintre două lumi diferite. Până la urmă, Gheorghe nu va rămâne fidel nici „glasului pământului”. Pământul constituie pentru el o atracție puternică, care îi oferă un sprijin interior sigur, spre deosebire de iubita nestatornică. Dar decizia de a pleca la armată presupune o renunțare, o evadare, o fugă de propria dragoste, de „glasul iubirii”, dar și de propriul destin de țăran.

Flexibilitatea în relație a Rusandei nu-i convine lui Gheorghe, care crede în fidelitate și dăruire totală, cu atât mai mult că noul anturaj o îndepărtează de el. Deși Rusanda încearcă a face față situațiilor de după investirea ei în noua funcție, dragostea lor își pierde treptat din intensitate: „Ca și mai înainte căuta el s-o prindă toată și se amăra când vedea că s-a ales numai cu mâna ei. Nu mai avea însă haz joaca ceea a lor. Ca și mai înainte ea își lipea obrazul de umărul lui, dar în locul dragostei sale găsea postavul hainei, erau multe rânduri de postav până la ceea ce se numea Gheorghe.” [77, p. 430]. Așa cum nu înțelegea afecțiunea lui Gheorghe față de munca pământului, Rusanda nu va înțelege nici orgoliul lui, sentimentul de lezare a demnității pe care i-l provoacă faptul de a nu mai fi acceptat de părinții fetei. Faptul că Gheorghe nu mai vine la ea, îl interpretează ca fiind o cauză a indifferenței, încetează a-l mai aștepta și apoi îi găsește un înlocuitor. Dacă nu-i Gheorghe, este Pânzaru.

Aceeași flexibilitate relațională o caracterizează și pe Domnica, prietena din copilărie a Rusandei. Domnica e o imagine feminină expresiv prezentată de narator în paralel și în antiteză cu imaginea Rusandei. Domnica e tipul femeii de la țară: la fel de dinamică, șmecheră, dar mai reținută în manifestările emoționale: „Când se întâmpla de-o băteau pe Rusanda acasă, fugea la bunică-sa și umbla trei zile cu ochii roșii, până venea tată-său s-o ia acasă; când o băteau pe Domnica, ea le înghițea ușor pe toate și se făcea de zece ori mai ascultătoare” [77, p. 321]. Supunerea ei în fața a toate câte se întâmplă, o fac rezistentă față de capriciile destinului.

Domnica este foarte implicată în relațiile ei cu lumea, mai ales în raport cu Rusanda: „Azi vine Rusanda – și trosnește ușurel mătura în mâinile ei, și vuieste focul în sobă, și umblă mîța prin casă, căutându-și un loc potrivit pentru a-și sfârși caierul, început aseară. Azi vine Rusanda – și dacă li-i sortit ferestrelor să fie curate, au să fie azi, și dacă n-a tot vrut gurarul de la sobă să se închidă, azi o să vrea, și dacă are de gând clampa de la ușă să lucească, nu mai are ce aștepta” [77, p. 320]. Ea modifică anturajul conform preferințelor Rusandei: „Și dacă a coborât ea busuiocul de la icoane și l-a pus după păretare, a făcut-o fiindcă Rusandei îi place busuiocul, și dacă a adunat toate fotografiile care erau prin casă, a făcut-o fiindcă Rusandei îi place să se uite la poze...” [idem]. Fiind dintr-o familie cu mulți copii, Domnica este mai chinută, mai modestă și mai resemnată în toate.

Rusanda este dornică de schimbări, de metamorfoze, de ascensiune. Domnica își reprimă multiplele porniri sufletești și ia numai ceea ce-i oferă soarta. De aceea, ea hotărăște să o rupă cu școala imediat după cele 4 clase obligatorii, devenindu-le sprijin părinților în gospodărie. Rusanda însă se împotrivește unei asemenea decizii a părinților și își alege propria cale, fiind receptivă la posibilități de afirmare care i se deschid în față. Sub aspectul particularităților moral-spirituale, Domnica este mult mai compatibilă cu Gheorghe. Ea însă nu opune rezistență, nu luptă pentru dragostea ei, nu încearcă să-l ademenească pe Gheorghe, așa cum face prietena ei, ci doar așteaptă. Iar când vede că așteptările sunt zadarnice, renunță la el: „Venea rîzînd că a scăpat de Verunea, mulțumită de felul cum i-a așezat Rusanda părul, dar stropi curați și fierbinți veneau din seninul cerului, i se scurgeau pe obraji, pe bărbie, i se prelingeau pe mâini. Acasă însă a venit senină, cu inima curată, și dacă cineva i-ar fi spus mai târziu că a avut ea cândva un vis pe care l-ar fi smuls chiar cu mâna sa, nu l-ar fi crezut în ruptul capului” [77, p. 373]. Dacă flexibilitatea Rusandei este un rezultat al ambiției acesteia, atunci flexibilitatea Domnicăi este condiționată de firea ei resemnată. Dacă nu-i Gheorghe, este Scridon:

„ – Îi frumos măcar – soldatul cela al tău?

– Frumos... seamănă cu Scridon.

– De unde ai mai scos-o că Scridon îi frumos?

Domnica a rămas zguduită:

– Sfinte Doamne! Dacă nici Scridon nu-ți place, atunci nu știu ce se cheamă la tine frumos!” [77, p. 370].

Pretențiile Rusandei i se par Domnicăi nejustificate, deși o acceptă pe aceasta așa cum este, fără însă a i se deschide total. Domnica tănuiește fapte și gânduri care ar putea părea Rusandei ridicole. Relația cu Scridon o inițiază singură, atunci când se ivește situația potrivită. Scridon dăruie gardul lor din neatenție, iar ea îl scoate din situație cu mult tact: „Scridon a zâmbit – ca să vezi ce simplu intri în belea pe lumea asta și ce ușor scapi când ai oameni vrednici în jur. Ar fi putut pleca, nimeni nu-i cerea despăgubire pentru gard, dar îi plăcuse fetița ce avea ochi atât de sprinteni și vroia să afle ce tot umblă ea prin ogradă cu o piatră în mână” [77, p. 359]. Ca și Rusanda, ea singură se cere „scoasă” la joc de flăcău, iar schimbările îi priesc: „Îmbujorată și amețită, Domnica simțea și ea cum, dansând cu Scridon, încetul cu încetul devine altă fată. Era mult mai mândră, mai frumoasă, de parcă ar fi coborât și ea din cine știe ce viță aleasă” [77, p. 375]. La propunerea stângace și foarte indiscretă a băiatului, ea se dovedește foarte directă, necomplexată:

„– Fa Domnică, știi ceva? Hai ș-o ibovnici.

Domnica a zâmbit.

– Hai” [idem].

Domnica învinge cu seninătate toate necazurile și suferințele tinerești. Scridon rămâne al ei, în ciuda încercării Verunei de a-l seduce, a încercării prietenilor de a-l uni cu Nastea, în ciuda interesului trezit față de instructorița de la raion (Katea) și în pofida antipatiei mamei lui față de Domnica. Ea rămâne o fire veselă și stenică. Râde de fățarnicia părinților Rusandei: „A trântit ușa tinzii cum nici pe-a ta nu te înduri s-o trântești, a stat câteva clipe și pe urmă a bătut. Era unul din fasoanele Domnicăi. În tot satul băteau la ușă numai învățătorii și s-o fi văzut pe Domnica, cum îi creștea inima când bătea la ușă și auzea cum încep a se șoșoti stăpânii casei. „Ia strânge mai repede hainele celea!” (...) Domnica mai bătea o dată și, după ce băga cum se cuvine boala în oameni, apărea în prag” [77, p. 368]. Istețimea, umorul, hărnicia, spiritul practic fac din Domnica un personaj memorabil, în pofida modestiei și resemnării ei, care, în aparență, o lasă în umbra personalității Rusandei.

Un alt personaj feminin care demonstrează o nemaipomenită capacitate de restructurare a gândirii în raport cu noile situații este mama lui Gheorghe. Mătușa Frăsâna, văduva evlavioasă, blândă și duioasă, e foarte atentă cu toată lumea și plină de sensibilitate. Gheorghe este unica și

cea mai mare mângâiere a sa, de aceea manifestă grijă și implicare excesivă în viața lui intimă: „apoi și-a mai adus aminte că ea, până a aduce o căldare cu apă de la fântână, se odihnește de câteva ori, că în fiecare seară își face câte două rugăciuni și se scoală de câteva ori pe noapte să vadă de nu s-a dezvelit... [77, 452]. Ea este cea care facilitează întâlnirile Rusandei cu Gheorghe, înțelege sentimentele fetei și o ajută să-l cucerească. Rusanda îi coase un șervet cu cele trei cocoare pe care le văzuse în primăvara când l-a întâlnit pe flăcău și mătușa îl etalează cu ostentație în văzul fiului.

De aceea, când află că planurile Rusandei se schimbă, ea imediat îi redirecționează viața fiului în conformitate cu aceste schimbări: „La câte m-am gândit, da iaca nu mi-a trecut niciodată prin cap că oi avea noră învățătoare. (...) Și să vezi ce bine ne-om așeza în casa asta – eu îs bătrână, mă scol dimineață și fac mâncare, vă hrănesc pe amândoi – unul la școală, altul la deal, da la anul te-ai duce și tu la Soroca, pentru că n-ai mai puțină carte decât dânsa – pământul l-om da când s-a face colhoz...” [77, p. 419]. Iar când își dă seama de incompatibilitatea dintre ei, de incertitudinea fiului în raport cu planurile sale de viitor, ea schimbă radical viziunile, încercând s-o excludă pe Rusanda din viața lor:

„– Ce zici tu, Gheorghe... să luăm șervetul ista cu primăvară de sub oglindă?

– De ce să-l luăm? (...)”

– Se colbăiește...

„Se mărită?!” [77, p. 448].

Mătușa Frăsâna este mama eternă, iubitoare și protectoarea fiului ei. Mereu este cu ochii pe el, îi citește fiecare mișcare, fiecare gest. Se roagă în locul lui și încearcă să-l ajute să depășească problemele, deși Gheorghe este o fire stabilă, oarecum rigidă, schimbările îi provoacă disconfort și nu știe cum să reacționeze în împrejurări neașteptate. Iată de ce, când simte că îl depășesc situațiile, el alege să se retragă, chiar dacă această opțiune va provoca suferințe mamei sale. Fiind crescut fără tată, fără modelul masculin, se accentuează infirmitatea masculinității sale, manifestată în dramatice fracturări interioare, reacții de incertitudine și retragere în sine.

Așa cum Mătușa Frăsâna încearcă să-i ghideze viața lui Gheorghe, și Lelea Catinca, mama Rusandei, își impune părerile fiicei și se implică activ în viața ei. Țărancă harnică și gospodăroasă, deprinsă de a-și spune cuvântul în casă, Catinca își face socotelile cu unica sa fiică. La început ea îi permite să se întrețină cu Gheorghe. Mai apoi oportunitățile ce i se deschid fiicei o fac să-și schimbe atitudinea: „Îndată ce i s-a întors fiica a prins a umbla în vârful degetelor și închidea cu multă grijă ușile în urma ei, crezând, pe semne, că liniștea îi pâinea de toate zilele a învățătorului. (...) Și dacă intra în casă, lelea Catinca îndată îi pune un scăunel, ca

să nu ostenească stând în picioare” [77, p. 429]. Astupa ferestrele să se poată odihni fata până mai târziu, hrănea porcul noaptea, ca să nu-i strice somnul dimineața odorului ei. Intimidată și stânjenită de comportamentul mamei sale, de privirile sceptice, nedumerite și de vorbele răutăcioase ale sătenilor, de ironia lui Gheorghe („Așa suntem noi, țărani...”), de distanțarea Dominicăi, Rusanda umbla „toată ziua, căutându-și locul acela, unde n-ar mai fi pentru nimenea străină, dar nu-l găsea, și când nu-ți găsești locul, nu te poți găsi pe tine însuși, iar când nu te mai poți regăsi pe tine, nimic nu te mai poate bucura” [ibidem]. Criza psihologică prin care trece protagonista este declanșată de metamorfoza statutului ei social. Schimbarea pe care a acceptat-o o face să se simtă străină nu numai în satul său, ci și în sine.

Mama Rusandei este însă unica persoană care își propune să o facă să înțeleagă importanța și valoarea noului ei statut social. Ea încearcă să înlăture piedicile care ar putea s-o abată de la calea ce i se deschide înaintea ei, ca, de exemplu, relația ei cu Gheorghe. Mama este aceea care grăbește metamorfoza fiicei. Cea mai concludentă dovadă este legată de simbolistica rochiței albastre, în care fata fusese la semănat mazăre și pe care fata o găsește într-o bună zi ruptă bucățele. În pofida încercărilor Rusandei de a reabilita relația ei cu Gheorghe, mama face tot posibilul pentru desfacerea cuplului, accentuând prin gestul ei că Rusanda trebuie să se împace cu schimbările survenite în viața ei: „N-a spus că unde s-a văzut să umble o învățătoare în așa rochie, dar Rusanda a înțeles-o. Și cum ar mai vrut ea să coase rochia ceea înapoi – un ceas întreg a stat cu clinurile în brațe, pusese chiar și ață în ac, dar simțea că nici cel mai mare croitor din lume n-ar fi fost în stare s-o coase întocmai așa cum a fost” [77, 430]. Catinca înțelege că Rusanda e incompatibilă cu Gheorghe, de aceea își impune punctul de vedere nu atât prin discuții (nu ar fi autentic pentru o țărancă), cât prin gesturi și acțiuni.

Până la urmă, Rusanda conștientizează valoarea oportunității de a fi învățătoare. Îndoielile și presimțirile care o macină, asumarea riscului de a-l pierde pe Gheorghe o fac să sufere. Deși are dubii în privința reacțiilor lui Gheorghe față de metamorfoza ei, ea are certitudinea că va reuși să le împace pe toate. Consecințele schimbării însă îi provoacă reacții neașteptate ei însăși.

Fiecare dintre personajele feminine urmărește să se impună și să impună propria ordine, propriile viziuni asupra lucrurilor. Metamorfozele pe care le suportă interioritatea lor se imprimă și anturajului lor existențial. Femeile sunt asemeni stihilor naturii, care cuprind totul în vertijul lor, distrug sau modifică. Cel mai dificil și imposibil este însă să supună transformării pe bărbați. Aceștia cedează greu voințelor feminine, în ciuda puterii și ambițiilor lor nemăsurate. Femeile dețin o anumită hegemonie asupra lumii în care trăiesc, dar nu conștientizează că manifestările lor autoritare asupra masculinității nu fac decât să afecteze echilibrul acestei lumi, consecințele

fiind îndreptate tot asupra lor. Pierderea echilibrului lumii exterioare este egală cu pierderea armoniei interioare. Acest fenomen este ilustrat de cazul Rusandei, metamorfoza căreia îi cauzează o fractură interioară, greu de restabilit. Celelalte eroine sunt în același mod dominate de spiritul schimbării, plierii, flexiunii. Domnica își schimbă perspectivele viitorului după fiecare dezamăgire, Frăsâna e gata să-și modifice viața sa și a fiului conform opțiunilor Rusandei, Catinca își modifică pretențiile, atitudinile, convingerile odată cu oportunitățile ce i se deschid fiicei. Flexibilitatea naturii feminine se manifestă fără impedimente, deși consecințele nu sunt întotdeauna favorabile.

În fine, personajele feminine druțiene reprezintă manifestarea esenței umane într-o succesiune de ipostaze, reflectând, prin natura lor, esența ființei în continuă metamorfoză. Energia feminină constituie indispensabilul *perpetuum mobile* în lumea „Frunzelor de dor”. Contradicțiile interioare, tensiunile, aspirațiile, calitățile și defectele femeii stau la baza ordinii lumii. Femeia, în viziunea autorului, este activă, flexibilă, energică, ambițioasă, dornică de transformare. Iar odată cu metamorfoza spirituală, ea încearcă să modifice exterioritatea, făcând din aceasta oglinda mișcărilor sale interioare.

2.4. Procedee de reliefare a portretelor feminine în proza lui Ion Druță

Proza lui Ion Druță cuprinde o galerie bogată de portrete literare, realizate prin diferite procedee și scoase în evidență, de obicei, prin intermediul unei soluții stilistice. Portretele feminine, cele mai savuroase din punct de vedere estetic, sunt create nu numai prin caracterizare directă (de care autorul se pare că face deseori abuz) dar și prezentare în paralel (ex. Domnica și Rusanda), în antiteză sau în contrast (cele două Ecaterine), în evoluție sau involuție (Rusanda, Jeannette), în context (istoric – Ecaterina cea Mare, social – Tincuța, Nuța) și relațional – Arghira, Maria Moscalu, Violeta Zamfir, Paraschița. Prozatorul are o predilecție pentru nuanțările simbolico-metaforice, dar face uz cu multă îndemânare și de hiperbolă, litotă, ironie, echivoc (Nastea, Verunea, Maria Moscalu ș.a.), fapt remarcat de Maria Șlehtițchi [160]. Atribuția personajelor feminine druțiene nu este numai de a se implica în desfășurarea acțiunii, ci e de natură estetică: imaginea lor creează o atmosferă, întrește/ conturează reliefurile unui cadru social, pune în lumină splendoarea altor portrete, stimulează participarea afectivă a lectorului în lumea textului, etc. De aceea autorul folosește procedee speciale în conturarea profilului lor fizic și spiritual.

Druță conferă o aură textelor sale prin imagini feminine de-o frumusețe ispititoare, majoritatea protagonistelor lui, dar și a personajelor feminine secundare, fiind înzestrate cu

trăsături fizice perfecte. Există cazuri în care aceste trăsături se modifică odată cu trecerea timpului, sau, mai exact, cu devenirea, cu maturizarea eroinelor. Ca și Rusanda din povestirea „Frunze de dor”, Jeannette din „Clopotnița” se transformă dintr-o ființă aproape nepământească, cu unduiri feerice, într-o femeie simplă, banală chiar, cu multe necazuri și probleme. Druță urmărește cu multă atenție procesul de metamorfozare a femeii, prezentând mai multe ipostaze ale portretului ei fizic și spiritual, în evoluție (sau involuție).

De cele mai dese ori, autorul prezintă imaginea unei femei din perspectiva unui bărbat. Acesta e și cazul portretului fizic al studentei Jeannette, din „Clopotnița”, realizat prin perspectiva naratorului, a lui Horia, a studenților, a profesorilor de la Facultate. Naratorul adoptă o viziune străină, pe care o dublează și o completează: „...La Facultatea de limbi străine a apărut o țigăncuță nemaipomenită de undeva de lângă Bălți. Un drac de fată, ziceau băieții, cum nu se mai află! Avea helgea ceea de la nord un farmec, un vino-ncoace, că te scotea din minți. Sprintenă, smolită, năltuță, sâni vârtoși, coapsă frumos împlinită, iar mersul ei încet, îngândurat, nu știu cum amintea legănarea vinului în pahar atunci când îl ridici de pe masă și te gândești cât de scurtă este viața și cât de bun este vinul... Ochii căprii-închiși, aproape negri gât fin, subțire, frumos cu mărgelă, frumos fără mărgelă, și peste tot o ușoară ispitire a păcatelor noastre cele grele” [79, p. 377]. Frumusețea îmbătătoare și „ochii de vrăjitoare” ai fetei o face pe cât de atractivă, pe atât de deconcertantă pentru Horia, care urmărește efectul ei asupra bărbatilor, dar mai ales instabilitatea ei relațională, nesațul, plăcerea demonică de a scoate bărbații din minți: „Fierbeau dracii într-însa. (...) Se lăsa ușor mângâiată. Era cuminte la îmbrățișări, darnică la sărutare, semănând speranțe și curaj în zeci de suflete modeste. (...) După ce prindea băiatul în laț, după ce făcea să i se înfioare și măduva oaselor, ea, deodată, așa din senin, îi luneca printre degete ca un pui de știucă...” [79, p. 378]. Jeannette părea accesibilă tuturor, însă acțiunile ei erotice erau doar un joc, o vânătoare, o stratagemă care a avut efect și asupra lui Horia.

Imaginea fetei este întregită de detalii comportamentale prin care aceasta pune stăpânire pe lumea din jur. Vocea ei este una din principalele arme de seducție: „Era totuși foarte capabilă. Avea talent la limbi străine (...) Vorbește o franceză că-ți lasă gura apă când o auzi” [ibidem]. Procedeele stilistice prin care naratorul reconstituie portretul în cele mai fine detalii, punând accent pe anumite elemente, sunt metafora, epitetul ornant, comparația ingenioasă, deseori cu efect-surpriză: „A început a ciripi ceva în franțuzește – își cânta vorbele sonor, molipsitor, ca o rândunică pe un fir de telegraf. (...) Folosea o mulțime de cuvinte arhaice, dar se pricepea să le rotunjească frumos, apoi avea o voce melodioasă, cu coborâșuri sunătoare și dulci” [ibidem]. Nu întâmplător, exegeții constată în această privință: „Prozatorul, dramaturgul, eseistul Ion Druță

este, înainte de toate, un mare poet. (...) Poet prin simțire și cugetare, prin viziunea asupra lumii și prin modul de interpretare artistică a realității, poet prin atitudine și efuziuni lirice, prin arta sugestiei și magia cuvântului frumos, poet prin stihia lingvistică a vorbirii populare și printr-o excepțională ritmicitate și muzicalitate a frazei” [70, p.29]. Fiecare detaliu aduce contribuția sa la completarea portretului fizic și moral-spiritual, semnificațiile simbolice încărcând imaginea cu o polivalență estetică inepuizabilă.

Jeanette se bucură de o libertate totală în acțiuni și în alegeri, este sigură de frumusețea ei covârșitoare și de dreptul ei de a-și conduce singură cursul vieții. Faptul că Horia nu se arată cucerit de farmecele ei, ba chiar o ignoră, o respinge, o face să insiste cu avansurile: „Acele mici intrigi amoroase – zâmbete, priviri galeșe, ușoare schițări de nedumerire, reproșuri, despărțiri dureroase și fericirea de a se fi regăsit – toate erau un fel de a-ți petrece tinerețea la Chișinău... (...) După ce-au tot demonstrat indiferență și supărare unul față de celălalt, a început să le pară rău la amândoi de cele întâmplate, dar cum să se împace nu știau. Horia aștepta să facă fata primul pas. Mai întâi că ea era vinovată de cele întâmplate. Apoi, a închipui o împăcare pentru dânsa era o nimica toată, pe când el s-ar fi căznit săptămâni întregi fără rost” [79, p. 390]. Orgoliul bărbătesc, dar și frica de a nu-i fi lezată demnitatea, de a nu fi respins sau pus în situații umilitoare, este una din trăsăturile care îl definesc pe Horia, dar și care o captează pe Jeannette. Ea este deschisă, activă, iar el – închis în sine, confuz, plin de nesiguranță. Dar atunci când face primul pas, Horia îi vine în întâmpinare, determinând-o să creadă că el este „prada” sau „trofeul” ei cel mai prețios. Alegerea o va duce la schimbări radicale, fiindcă Horia, răpit de comportamentul ei frivol, rămâne totuși statornic în principiile sale, o domină, obturându-i sangvinitatea și pornirile năstrușnice.

Cuplul, în aparență, este echilibrat – ea îi oferă din vivacitatea interioară, curaj și încredere în sine, iar el îi temperează apucăturile, o face o soție așezată. Totuși, incompatibilitatea caracterelor lor se va reactualiza și după mulți ani de căsnicie. Autorul prezintă evoluția spirituală a eroinei sale în cele mai accentuate culori, hotarul fiind căsnicia cu Horia și mutarea la sat. Până la căsnicie Jeannette e plină de energie, veselă, îndrăzneată, dornică de viață, iar după acesta – împlinirea profesională a lui Horia, strălucirea lui în cadrul comunității o lasă în umbră, îi anihilează personalitatea. Primul pas spre cedare a armelor este făcut la absolvirea facultății. În pofida resentimentelor față de viața la țară, Jeannette acceptă să se întoarcă la Căpriana și să lucreze ca profesoară: „Planurile viitoarei lui soții erau cam altele, dar cu toată diferența, Jeannette i-a declarat chiar în noaptea iubirii lor că mai bine să moară decât să pască oițe albe pe-un imăș negru” [79, 434]. Ea nu suporta viața de la țară cu oamenii ei: „Jeannette însă nu se

simțea bine în această șatră de fier plină de sudoare, de vorbe grele, crude, pipărate; firea ei delicată nu rezista la o întâlnire cu poporul din sânul căruia ieșise. Încetul cu încetul a prins a se vesteji, ajungând mică și neînsemnată. (...) Acolo, la Chișinău, Jeannette era numai ciripeală, dar aici i-a secat deodată izvorul” [79, p. 399]. Femeia trece dintr-un „acolo” promițător și favorabil pentru o multitudine de afirmări pentru ea, într-un „aici” avantajos pentru el.

Numai petrecerile de la sat o fac să-și revină, să se simtă în apele sale: „S-a dansat până la istovire, Jeannette fiind regina acelei nebunii. Era frumoasă, era vicleană, era fermecătoare și băieții o cereau, o furau, o rupeau unul de la altul. Era sprintenă, era drăgălașă, era hapsână cum nu mai văzuse Horia fată până atunci” [79, 423]. Horia este frapat de energia iubitei lui, dar și profund indignat de comportamentul ei: „stătea într-un ungher, lângă fereastră, căutând să-și ascundă marea tristețe. (...) Mai ales îl pune pe gânduri acea stranie patimă a Jeannettei de a-i chinui pe toți cei pe care-i știa îndrăgostiți de dânsa. Devenise pur și simplu o sadică” [idem]. Dar viața la țară nu este doar o infinită petrecere. Odată căsătorită cu Horia, fata își reprimă tot neastâmpărul. Din fulgerătoarea domnișoară rămâne doar o umbră vagă care se ține după el. Horia însă este atras nu numai de profesia sa, ci, mai ales, de istoria și de monumentul istoric al satului, Clopotnița.

Treptat, interesul cu care e tratată Jeannette de către Horia, este orientat cu totul în altă direcție. El este absorbit de lecții, de influența asupra tinerei generații. În viața lui apar alte imagini feminine, care încearcă să-l domine sau cel puțin să se impună în față: Maria Moscalu, Violeta Zamfir. Chiar dacă fetișcanele de 17 ani nu pot corupe sufletul profesorului, ele găsesc mijloace de a-i fura timpul, atenția, gândurile: „Violeta Zamfir, o fată frumoasă și zdravănă, ce se gândea la măritiș încă de prin clasa a opta, a chitit un loc liber în primul rând și a venit de s-a așezat chiar în fața lui. Să fie mai aproape. Era îndrăgostită de profesorul de istorie, îi tot vâra bilețele de dragoste prin cărți, prin caiete, bilețele pe care Horia i le întorcea cu aceeași regularitate, făcându-se că nu le-a citit. Acum, după o despărțire de două luni, ochii ei mari, verzui sărbătoreau. (...) Glasul ei frumos a umplut cu undiri melodice întreaga sală” [79, p. 536]. Horia nu este fustangiu, el respinge tacticos avansurile fetei, prefăcându-se insensibil la atențiile ei.

În portretizarea Violetei Zamfir se utilizează, în caracterizarea directă, epitetul dublu sau triplu, atrăgând atenție asupra două elemente care armonizează între ele: ochii și glasul. Aceleași elemente se pun în evidență și în portretul Mariei Moscalu: „Ochii albaștri, dar nu albastrul cerului de primăvară, ci albaștri de neamul albăstrelelor ce cresc vara prin grâu. (...) ...glasul cel divin, clopoțelul cea de argint, care îl trezise noaptea din somn iară a dispărut” [79, p. 543, 545].

Druță, așa cum observă exegeții, „manevrează reușit cu vraja poetică a discursului, selectarea și clătirea în apele sufletului a cuvintelor folosite, expresivitatea și muzicalitatea acestora, apelul frecvent la frazeologia și ideomatica populară, explorarea virtuților figurative, lirice și umoristice ale graiului matern” [70, p.46]. Cu foarte puține excepții, portretele feminine druțiene se conturează pe baza acestor două repere, culoarea ochilor având semnificații simbolice, iar timbrul vocii marcând efectele prezenței și manifestărilor femeii asupra celor cu care interacționează.

Dacă în raport cu Violeta, Horia menține ușor distanța, atunci în relațiile cu Maria Moscalu el însuși operează în sensul apropierii. Imaginea fetei este reflectată din perspectiva lui Horia. Iată de ce are o mare doză de ambiguitate, de incertitudine. Naratorul accentuează această apropiere printr-o repetiție (o subliniem): „*Maria stătea în pragul ușii, Horia lângă măsuță*. Se uitau tăcuți unul la altul și învățătorul se gândea: încaltea de-ar fi fost elevă eminentă, de-ar fi fost frumoasă, ca să poți zice – de, așa fată mai înțeleg și eu. Era micuță, modestă, și micile ei farmece păreau și ele adunate la întâmplare. (...) *Și tot stăteau – ea în prag, el lângă măsuță*” [79, p.543]. Scena de apropiere dintre ei este foarte neînțeleasă, autorul reflectând-o prin echivoc: „*A pornit încet spre glasul care l-a trezit din somn, spre glasul care l-a coborât din tren, spre glasul care îl purtase, fără să fi știut, în inima lui. S-a oprit în fața fetei, a cules în palmă cei doi obraji rotunzi și gingași. Ochii Mariei s-au aprins și albăstrelele se legănav valuri-valuri, de parcă s-ar fi ridicat soarele și ele se legănav cu grâu, cu spice, cu rouă cu tot.*

– Se poate să te sărut, Marie?” [79, p.545]. Intențiile bărbatului par inocente, gesturile, mișcările sale spirituale și fizice însă provoacă îndoială. Autorul folosește repetiția pentru a accentua sentimentele eroinei sau anumite detalii portretistice. Dinamizate prin reluare, metaforele și epitetele sale însă de fiecare dată își schimbă din formă, sunt plasate în noi contexte și devin, astfel, ca în tehnica bulgărelui de zăpadă, un întreg organic cu textul, cu portretul: „Copila stătea nemișcată, cumincioară, și numai genele au scăpătat puțin-puțin, strângând pe jumătate acel câmp de albăstrele” [idem]. Mișcările interioare ale eroinei sunt relevate prin metafora „câmpului de albăstrele”, care este repetată de mai multe ori, schimbându-și ipostaza de fiecare dată.

Jeannette îl pierde pe Horia definitiv. Și, odată cu pierderea bărbatului, se pierde și pe sine. Naratorul schițează metamorfoza ei treptat. Faptul că a fost nevoită să se întoarcă și să lucreze profesoară o face să se simtă neîmplinită, afectată profund: „De dormit dormea ea, dar prin somn tot încerca să ghicească ce-o fi zicând satul despre întoarcerea lor. Căpriana era singura putere pe lume de care se temea... (...) Jeannette, stând la masă, se legăna tristă, cu tot cu scaun, cu tot cu

pahar [79, p. 461]. La viitoarele comploturi ale soțului contra directorului, la dușmăniile cu profesorii, ea reacționează impulsiv, iar el stăpânit: „Jeannette a venit acasă plângând. Sărmanii ei părinți umblau plouați – ca să vezi cum dau necazurile peste om, și numai Horia s-a întors calm, mulțumit, de parcă toate se petreceau întocmai așa cum a vrut el” [79, p. 467]. În cele din urmă, Horia este împlinit: câștigând autoritate în sat, sufletele adolescentelor, respectul colegilor, el e absorbit în totalitate de activitatea sa. Iar Jeannette devine invizibilă parcă, absentă din viața satului și a lui, lipsită de strălucire: „Vorbea încet, domol, ca o sărmană femeie prostită de griji și de necazuri, undeva la o margine de sat. Horia o mai văzuse de vreo două ori transformându-se într-o sărmană vădană de la marginea satului, dar tocmai acum a înțeles de unde vine această sărmană vădană. Din frică, din groaznică împărăție a frigii venea, și Horia s-a uitat în jur să vadă ce i-o fi zguduit în așa măsură sufletul” [79, p. 498]. Ea îl urmează peste tot, dar încearcă fără nici un rezultat să-l abată de la pornirile lui contra vremurilor, a oamenilor, să-l întoarcă din inima satului care i l-a furat: „Jenea tot umblă ca o umbră după dânsul, dârdâie de frig. Îl roagă să meargă acasă...” [79, p. 504]. Pasiunea lui Horia pentru istorie se dovedește mult mai mare decât pentru femeie. Satul, având o istorie bogată, îl cucerește total. Iar cochetăria Jeannettei duce la cel mai jalnic sfârșit: faptul că a urcat în mașina directorului este înțeles de soțul ei ca o groaznică trădare. Jeannette, sclipitoarea tânără de care Horia se îndrăgostește la început, devine ursuză, tristă, ștearsă, ca o fotografie învechită.

O cu totul altă raportare a puterii frumuseții feminine la bărbat este ilustrată în „Biserica Albă” – prin relația cneazului Potiomkin cu favoritele sale: Sofia Witt și contesa Dolgorukaia. Prima este prezentată din perspectiva cneazului și a naratorului, aflate într-o unitate organică: „era celebra contesă, Sofia Witt, la Belle Phanariote, cum i se zicea peste tot. Frumoasa grecoaică ținea curtea strălucitului cneaz într-o continuă fierbere, căci prin numeroasele sale aventuri, ajunsese o figură legendară. Chiar și azi, la peste două sute de ani, viața acelei femei pare cu totul neverosimilă. (...) Frazele ei scurte și țepoase erau numai una și una. Tocmai pentru judecata ei echilibrată o și ținea lângă dânsul atunci când i se făcea urât [79, p. 130-131]. Potiomkin este fascinat de imaginea ei, îi recunoaște superioritatea și o păstrează ca pe o bijuterie, un obiect de lux în preajma sa, demonstrându-i respect și considerație. Frumusețea feminină este pentru el un motiv de orgoliu, satisfacție, plăcere, îi provoacă un sentiment de demnitate, de încredere în calitățile proprii.

În același tip de relație apare și contesa Dolgorukaia, doar că încăpățânarea ei îl pune într-o stare de inferioritate. Ea este un exemplu de grațiozitate, orgoliu, înfumurare, capriciu feminin: „Mă rog, regina frumuseții, dacă vreți, dar totuși regină... or stau reginele, amestecate prin

mulțime, așteptându-l pe rege?”. Portretul fizic al contesei este zugrăvit sculptural, ca al unei statui din marmură: „Părul bogat, negru-strălucitor, adunat fuior la ceafă, nasul șlefuit cu finețe completa profilul unei fiice a Romei, și apoi chiar că avea ea ceva din măreția unei fiice a Romei. Părul arunca umbre peste flacăra vișinie a mantiei – un cărbune negru în vârful unui rug, și apoi mantia nu era decât o stofă frumoasă, aruncată pe umeri, cu deschizături în lungul coapselor, așa încât din mers, se întrevedea costumul sumar și cenușiu al unei cadâne de harem” [79, p. 159]. Druță conturează un portret excepțional prin senzualitate feminină, erotism, provocare. Farmecul acestei femei aduce cneazul în pragul nebuniei, îl pune în situații ridicole în fața curții, îl face să reacționeze infantil, să facă lucruri nedemne pentru onoarea sa de bărbat. Înnebunit de frumusețea ei, Potiomkin îi îndeplinește cele mai absurde capricii în cele mai neașteptate moduri. Toate acestea însă, recunoaștem, „ar fi un amalgam absurd de evenimente, epoci istorice diferite, eroi, obiecte, dacă n-ar veni ingeniozitatea scriitoricească ce le-ar conferi vioiciune, palpitație, energie artistică” [96, p.257].

Portretele feminine sunt redată prin împletirea mai multor puncte de vedere. Așa, de exemplu, este creat portretul țitoarei lui Taica („Biserica Albă”). Este prezentată din perspectiva Ecaterinei, a naratorului și a satului. Este interesant și cum natura feminină este înțeleasă de o femeie (feminitatea în viziunea femeii o întâlnim și în interacțiunile dintre împărăteasa Ecaterina și sluga sa - Narâșkina). Naratorul expune câteva detalii, creând impresia unei viziuni obiective, deși prezintă realitatea prin ochii Ecaterinei: „Printr-o gaură de perete se auzea cum o tânără femeie cântă canoanele. O fi cântat prin biserici bogate, cu bolți aurite, căci avea un glas ca un clopot. Spre deosebire de multe cântărețe pe care le văzuse Ecaterina, ea nu se rușina de glasul său, nu cânta cu fruntea plecată, legănându-se a jale și amărăciune. Tânăra femeie cânta cu fruntea sus, cu ochii larg deschiși, cu mâinile desfăcute în lături, de parcă ar fi ținut albastrimea cerului în palmele sale” [79, p. 188]. Viziunea Ecaterinei este confruntată cu punctul de vedere al satului: „Era, pe semne, femeia adusă de Taica cine știe de pe unde, ca să-i fie țitoare. Ecaterina nu prea înțelegea cam ce-o fi însemnând „țitoare”, dar pentru că satul o bârfea pe cântăreață, scornind pe seama ei câte și mai câte, Ecaterina, ca orice femeie cucernică, atunci când auzea lucruri murdare, se făcea a nu auzi, a nu pricepe. Las’că și Ocolina e bună poamă!” [79, p. 189]. Ecaterina încearcă să lege prietenie cu ea, coace un colac și se pornește s-o angajeze să cânte în biserică, însă manifestările țitoarei o fac să-și schimbe radical impresiile: o aude șuiărând, apoi seducându-l pe Taica: „Jucatul șoldurilor are darul de a zădări bărbații și femeile cu obraz caută să nu-și prea vânture fusta. Obraz însă au cele de prin sate, care trăiesc în mijlocul lumii, pe când aici, sub pădure... «Maică precistă, oare să fie chiar adevărat că glas frumos au numai curvele?»”

[79, p. 191]. În impresia inițială a Ecaterinei, țiitoarea este de o frumusețe angelică, vocea ei accentuează delicatețea caracterului, ulterior ea capătă trăsăturile unei forțe demonice, înspăimântătoare, cu o aură negativă: „Răsfățată de mângâieri, tolănită în vârful carului, țiitoarea caută lung, în depărtare, cu ochii săi mici, întunecați, și acoperită de blănuri scumpe, pare și ea un soi de fiară ieșită să prade în faptul serii” [79, p. 210]. Portretul este complex, dinamic, creat prin alternarea unghiurilor de vedere și schimbarea radicală a viziunii.

În romanul „Biserica Albă”, Druță încearcă să schițeze chiar un portret feminin colectiv, al țăranelor din Ocolina, care se adună din fragmente prezente peste tot în text, cum e cel ce urmează: „De, așa-s femeile. Au bocit atunci când lepădaseră casele și au luat calea codrilor, acum sunt gata să bocească pentru că, iată, părăsesc codrii și se întorc înapoi la casele lor. Dar, pe de altă parte, cine știe...” [79, p. 94]. Naratorul face referire de mai multe ori la emotivitatea, sensibilitatea naturii feminine, la atașamentul față de locul unde trăiesc, față de oameni, chiar și de lucrurile de care se despart cu greu. Portretul colectiv se constituie nu numai din aprecierile generale ale naratorului asupra femeilor, ci și din ansamblul portretelor feminine din roman.

O altă ipostază a feminității în proza lui Druță este văduvia: în „Povara bunătății noastre” – Paraschița – prietena Nuței și Mătușa lui Onache; în „Frunze de dor” – mătușa Frăsâna, mama lui Gheorghe, ...; în „Clopotnița” – mătușa Arghira. Văduva este tipul femeii care, lipsită de propriul sens al vieții, conferă sens vieții altora. De aceea, văduvele, în viziunea autorului sunt ființele făcătoare de bine, răbdătoare, săritoare la nevoie. Într-o anumită măsură, toate văduvele din proza druțiană, se regăsesc în aceeași matrice spirituală. Acest profil matricial îl are și văduva din „Clopotnița”: „Figura cea mai importantă a școlii este, fără îndoială, mătușa Arghira. Femeie harnică și cuminte, atunci când nu i s-a întors de la război nici bărbatul, nici singurul fecior, ea nu s-a sfiit de cuvântul *uborșiță* și a venit într-o zi la școală, făcând-o să-i țină loc de familie. Fără să știe o buchie, mătușa se neliniștea pentru sporul copiilor la învățătură, pentru fiecă geam spart, pentru fiecare bancă, pentru fiecă învățător posomorât. Într-un anumit sens, ea era sufletul, simbolul vitalității școlii din Căpriană...” [79, p. 528]. Văduva oferă lumii din jur ceea ce are mai mult: curățenie și căldură.

Văduvia este ilustrată în „Poavara bunătății noastre” prin imaginea Paraschiței, prietena Nuței: „Paraschița ceea, fire veselă și setoasă de lume, sara, când satul se culca, cădea pradă unei groaznice singurătăți. (...) Și ca să scape de dânsa, bătrâna aprindea candela, se lăsa în genunchi, povestind unei iconițe vechi cazania lungii și încurcatei sale vieți” [78, p. 286]. Receptivă, altruistă, săritoare la nevoie, cu o intuiție și o empatie uluitoare, văduva e femeia care înțelege totul din priviri, din gesturi. Natura Paraschiței păstrează o aură de misticism, ea crede în

superstiții, în semnificația supranaturală a fenomenelor naturii, ca vestita Smarandă crengiană. Când Nuța rămâne fără mamă, ea aleargă la Paraschița în miez de noapte pentru a-i împărtași necazurile, durerile sau singurătatea și tăcerea. Paraschița e femeia care se bucură din suflet pentru bucuria Nuței, afectuoasă, devotată, ea o ajută fără ca aceasta să-i ceară ajutor ori să aștepte recompense. Dotată cu un rar simț al corectitudinii, blajină, absolut luminoasă, văzându-și rostul în a face bine celuilalt și simțind o bucurie extraordinară când îi reușește, văduva este unul din cele mai încântătoare personaje feminine ale lui Druță.

Pe lângă personajele feminine cu funcție actanțială, care dictează cursul acțiunilor, stabilind ordinea lumii artistice, mai există și imagini feminine cu funcție ornantă, care conferă lumii artistice varietate. Primul aparține Verunei, imaginea căreia reprezintă o adevărată unitate a contrariilor. Verunea, fată de la țară, are calități fizice care atrag privirile bărbaților și invidia prietenelor, dar și vicii care o fac de nesuportat în rândul lor: „Verunea venea de trei ori pe zi și îți stupeai sufletul până o vedeai dusă. (...) Tot bălăbănind din picioare a răsturnat o oală sub laiță, dar nu s-a stingherit deloc – s-a mutat mai înspre ușă, tot dându-se huța. (...) Purta în vârful genelor o dulce moțăială, care oarecum te enerva, pentru că nici nu se culca să se sature o dată de somn, nici nu cerca să-și scuture moțăiala. (...) [77, p. 371]. Este remarcabilă modalitatea prin care autorul o prezintă pe Verunea în viziunea fetelor și a flăcăilor, prin felul ei de a se comporta și de a vorbi. În acest mod, impresia pe care o lasă imaginea ei cititorului alternează pe măsură ce avansăm în lectură. Verunea ba crează efectul unei fete conștientă de frumusețea ei, ba e provocatoare și șmecheră, ba e o duduie neobrăzată, ba o fată proastă și nesimțită.

Fizicul Verunei este prezentat de narator cu o atenție și o poftă bărbătească, în detalii îndrăznețe: „Când au aprins focul și au pus cleștele, a apărut deodată Verunea, îmbrăcată într-o bluză albăstrie, cu două buzunărașe la piept, buzunărașe în care se muncește de dimineață să vâre ceva, dar nu poate, căci erau pline buzunarele, abia de mai puteau duce doi sâni mari și vârtoși” [ibidem]. Ea stârnește admirația colegelor: „Într-adevăr, era trupeșă, sprâncenată Verunea și umblau mulți după dânsa...” [ibidem], dar comportamentul ei le irită: „Rusanda a mai mutat de vreo trei ori purcelul, veneau copiii cu vacile de amiază, da Verunea ședea la locul ei, parcă era crescută în laiță. Domnica se tot învârtea, vroia s-o întrebe ceva pe Rusanda, da cum s-o întrebe când șade Verunea, cască și se uită la ele” [ibidem]. Verunea nu poate ține secrete, de aceea ea nu se încadrează în grupul lor. Ea pare a nu avea scrupule când încearcă să-l seducă pe Scridon, insistă chiar cu invitațiile atunci când el o refuză tacticos (de frică să nu ajungă vorbe la Domnica):

„ – Da fără șagă, măi Scridoane. Când vii la mine?

- Ce să îmbļu degeaba?!
- Da tu ce vrei, plată?
- Nu că plată, dar, de!
- Ei, spune.
- Să mă iubești măcar. Ce dracu! Aici a apucat-o pe Verunea un răs, de nu-i ajungea umărul lui Scridon să se sprijine – ajuns până la gât” [77, p. 425]. Și chiar dacă Scridon ține mult la Domnica și încearcă să evite pe cât e posibil grațiile Verunei, el afirmă la final: „Păcat că-i proastă Verunea asta. A doua zi te știe tot satul...”. Verunea este conștientă de trăsăturile sale fizice atractive, îi place să fie dorită și iubită, dar defectele ei morale o îndepărtează de bărbați. Chiar și așa, ea nu se dă bătută.

O imagine feminină prezentată caricatural, care amintește într-un fel de portretul fetei Irinucăi din „Amintirile...” lui Creangă, aparține Nastei, nepoata lui moș Tropoțel. Nastea e adusă din satul vecin, unde nu se poate mărita și flăcăii se foloseau de caz pentru distracții de tot felul: „Prin casă umblă o nămilă de fată că te prinde frica uitându-te la dânsa: când se așază pe laiță te temi că n-a ține-o, când se reazemă de sobă, te temi să n-o prăvălească” [77, p. 443]. Felul de a vorbi al fetei și nuanțările cu care vine naratorul sunt pline de haz:

„ – La noi n-asa se face cunoștință, a zis Nastea, încercând de nu i-or încăpea umerii între sobă și horn.

– Dar cum? S-a interesat Scridon.

– Altfel” [77, p. 444].

Autorul o portretizează prin hiperbolă și ironie. Ca și în cazul Verunei, îl alege pe Scridon pentru a da aprecierea finală în privința calităților fetei: „Scridon așa, de-o glumă, i-a pus o mână pe umăr și biata Nastea s-a lipit, a crescut în trupul lui, că și-a zis Scridon: „Aici, frate, îi de trai!”. Verunea are un farmec fizic de care se folosește în relație cu toată lumea, dar e impertinentă, necuviincioasă și lipsită de scrupule. Nastea este neîndemânatică, grosolană, lipsită de finețea, suplețea și discreția așteptată de la o femeie. În ciuda stupidității, lipsei de bun-simț și de delicatețe a fetelor, ele rămân personaje care stârnesc voie bună, chiar simpatie cititorului, prin figurile lor caraghioase și nostime în același timp.

Așadar, pe lângă procedeele tradiționale de caracterizare a personajelor literare, la zugrăvirea tiparelor feminine, Ion Druță dă preferință figurilor semantice (epitetul, metafora, comparația, hiperbola etc.), figurilor sintactice (enumerația, repetiția, anafora) și figurilor retorice (exclamația, interogația, invocația), liricizând generos portretele. Printre acestea, un loc aparte îl deține simbolul, prin care universul spiritual feminin este adus la nivelul percepțiilor

concrete cu o capacitate extraordinară de plasticizare. Complexitatea caracterelor este relevată prin implicarea mai multor viziuni, deseori contradictorii, imaginile feminine sunt prezentate, astfel, în paralel, în antiteză sau în contrast. Portretele protagonistelor sunt dinamice, își schimbă ușor nuanțele, modificările fiind evidențiate, de obicei, prin evoluția fenomenelor naturii. Portretele personajelor secundare fie că sunt reliefate prin raportare la context (social, istoric), la categoria masculinității sau a feminității, fie că sunt realizate ironic, caricatural și echivoc, având o valoare ornamentală în text.

2.5. Concluzii la capitolul 2:

1. Modelul antitetic al lumii propus de I. Druță în romanul „Biserica Albă” are în centru două personaje feminine, Ecaterina cea Mare și Ecaterina „cea Mică”, reprezentând două universuri de existență antitetice influențate și modelate de ambiția, puterea și autoritatea celor două femei. Tensiunea narativă a textului, determinată de contradicțiile interioare, tensiunile, aspirațiile, calitățile și defectele celor două femei, reprezintă un tot întreg cuprins între doi poli, curenții cărora mișcă existența în direcții divergente. Universul romanului, cuprins între Ecaterina cea Mare, figură care întruchipează erosul carnal, pământesc și iubirea de sine prin *celălalt* (amanții, supușii săi) și Ecaterina cea Mică, personaj exprimând afecțiunea, grija, și dăruirea ca ipostază a iubirii divine, absolute, a dragostei de Dumnezeu prin *celălalt* (copii, săteni, preotul Ioan), ilustrează două modele existențiale antitetice: unul perisabil, istoric, al puterii imperiale expansive și altul, bazat pe credință, al rezistenței și continuității în eternitate.
2. Matricea ființială comună a personajelor feminine din „Povara bunătații noastre”, determinate de identitatea ființei etnice, de tradițiile, legitățile și principiile seculare, reprezintă particularități temperamentale și vitale ale aceluiași arhetip, un mod specific de a primi loviturile destinului și de a reacționa la ele într-o ordine prestabilită. Amintind arhetipul etnic regăsit în folclorul național și în prozele de esență rurală ale lui Creangă, Sadoveanu, Slavici, Preda ș.a., în aceste figuri se oglindește imaginea femeii eterne, a mamei universale, a mioriticei Măicuțe Bătrâne.
3. Demonstrând o uimitoare mobilitate și o putere decizională și disponibilitate spre schimbări, personajele feminine din „Frunze de dor” provoacă și răspund la provocări, încearcă să facă față dificultăților, își modifică ușor cursul propriei vieți sau a celor din jur, adoptă sau renunță la anumite idei, văd problemele din unghiuri diferite și găsesc ușor alternativă. Flexibile în gândire și emoții, în acțiunile și în relațiile cu cei din jur, dominate de o putere a

plii și a metamorfozelor, ele se manifestă asemenea stihilor naturii, cuprinzând totul în vertijul lor, modificând sau distrugând, tinzând să imprime anturajului existențial prefacerile din propria lor interioritate.

4. Creația lui I. Druță atestă o artă deosebită a portretizării. Personajele feminine sunt prezentate plastic, aluziv, ludic și ironic uneori, în contrast sau în complementaritate cu trăsăturile bărbatului, detașându-se de previzibil și schematic prin autenticitate și particularități distinctive individuale.
5. Dincolo de caracterizările directe, modalitate de zugrăvire a tiparului feminin predominant în proză, I. Druță excelează prin arta prezentării femeii în context relațional cu alte personaje, în antiteză sau în contrast cu acestea, în evoluție sau involuție în funcție de contextul istoric, social, familial etc. Frumusețea lor ispititoare se reliefează din perspectiva unui personaj masculin sau din focusarea mai multor unghiuri de vedere, cu remarci diseminate în tot textul literar, conturându-se în final un portret feminin colectiv (al țărancei basarabene).
6. Pentru crearea tiparelor feminine dinamice, generos liricizate, I. Druță preferă nuanțările simbolico-metaforice, face uz cu multă îndemânare de o mare varietate de epitete, figuri morfosintactice (inversiunea, enumerația, repetiția, anafora), retorice (exclamația, interogația, invocația), și semantice (comparația, hiperbola, litota), folosind cu măiestrie și ironia, echivocul, caricatura sau procedeele paralelismului cu fenomene ale naturii.

3. IPOSTAZE ALE ETERNULUI FEMININ ÎN DRAMATURGIE

3.1. Doina – ultima voce a conștiinței

În opera lui Ion Druță feminitatea reflectă un spectru variat de semnificații sociale, psihologice, simbolice, ontologice, metafizice și etnice. Esența feminină reprezintă nu doar veșnicul proces al continuității umane, ci și perpetuarea tuturor reperelor etnice și identitare: memorie, origine, limbă, tradiție, credință, mentalitate, valori, etc. Femeia este cea care orânduiește lumea conform principiilor milenare, reinstaurând armonia ei cu universul, cu Dumnezeu, ridicându-și aproapele la o condiție umană superioară. În concepția lui I. Druță, spiritualitatea feminină poate depăși cadrul realității existențiale prin credință, statornicie, echilibru spiritual, rațiune și intuiție.

Drama „Doina” completează acest spectru cu o nouă viziune asupra naturii feminine, care se răsfrânge asupra lumii artistice a operei. Spre deosebire de toate celelalte personaje feminine druțiene, Doina este o făptură imaginară, creată de conștiința personajelor dramei, dar transfigurată în lumea lor și acceptată ca fiind un personaj real. Autorul gândește o modalitate artistică inedită, prin care o creație a folclorului național se transformă dintr-o melodie de suflet, într-o ființă din realitatea obiectivă. În acest mod, I. Druță creează imaginea celui mai complex și original personaj din dramaturgia sa.

Doina este un fenomen artistic autentic, un reflex al interiorității umane, prin care se exteriorizează vibrații spirituale în stare pură. Acestei expresii a intimității, Druță găsește de cuviință să-i imagineze un chip de femeie: „o simplă fată de la țară – fustișoară de cit, bluză de in brodată, basma albă. Stă vrăjită de fluierul ciobanului, zâmbind când o îndeamnă cântecul, întristându-se împreună cu el. Și tot ninge, ninge, iar împreună cu acea ninsoare se topește vedenia de basm” [80, p.68]. Apariția Doinei este expusă într-o modalitate metaforică, o unitate dintre expresia poetică și muzicală, așa cum e definitoriu și pentru specia cu acest nume. De altfel, ca modalitate artistică, „Doina” constituie o scriere prin excelență poetică, didascaliiile căreia includ digresiuni lirice cuprinzătoare, cu inserții versificate, având dimensiuni și conținut neobișnuit în raport cu specificul genului.

Din cauza substratului ideologic, drama „Doina”, care critică viciile umane și racilele sociale (beția, specula, mita) a avut de depășit unele impedimente cenzurale. Ea a fost respinsă de colegiul de redacție de la revista „Nistru”, condusă de Em. Bucov. Piesa e publicată în rusă, în revista „Teatr”, nr. 6, 1971, în același an cu montarea piesei „Păsările tinereții noastre” la Teatrul Central al Armatei Sovietice. Subiectul transpune câteva momente din viața lui Tudor Mocanu și

a familiei lui, care reprezintă o lume plină de stranieți. Ceea ce iese în evidență este relația confuză și nesănătoasă a tatălui cu fiii, dar și cea dintre el și soție. Veta, în raport cu fiii și soțul, pare o ființă umilă, neînsemnată, lipsită de culoare și caracter. În cuprinsul piesei, Veta aproape că nu se manifestă, nu ia parte la dialog decât în câteva secvențe. Faptul că este alienată și că a avut de suferit întreaga viață pentru că s-a opus voinței lui Tudor, cititorul află din dialogul eroului cu Doina. Veta este batjocorită, impusă să aleagă fasole interminabil pentru a scuti rudele de grija bolii ei mintale. Astfel, are loc reprimarea feminității, a maternității și a tot ce se subînțelege prin aceste noțiuni. Hegemonia abuzivă, autoritatea, orgoliul, agresivitatea și voința masculină duc la un declin al lumii, la o decădere și o distorsionare a percepției principiilor valorice: demnitate, onestitate, corectitudine și curățenie morală. Lumea în care vine, ca prin vis, Doina, e aflată într-un declin, e cuprinsă de viciu.

Existența familiei Mocanu se desfășoară banal și uniform până în momentul când Tudor aduce acasă un aparat de radio, din care, prin forța ficțiunii, în fața lor apare Doina. Lui Tudor și Vetei, ea le provoacă reacții diferite, legate de lumea lor interioară, de necesitățile spirituale. Doina îi stârnește Vetei o duioșie, un dor și o nostalgie tulburătoare, evocând amintirile tinereții ei frumoase: „A urmat de undeva, de departe, o melodie la care mătușa a împietrit. O fi fost, poate, cântecul ei de tinerețe, o fi fost cântecul de mai târziu, o fi fost cântecul ei de dincolo de toate...” [80, p. 67]. Doina vine să deschidă Vetei perspectiva altui tip de activitate decât cea pe care o face ea în fiecare zi:

Doina (ridicându-se): Leliță dragă, să lăsăm fasolele, că avem pe azi treburi mult mai mari și mult mai grele.

Veta (oarecum mirată): Da ce avem?

Doina: N-auzi mata cum se scutură floarea? Nu vezi cum plutesc petale în jur?

Veta: Apoi văd, numai că... ce le putem noi face?

Doina: O să trecem prin livezi cât nu s-a ridicat încă soarele, cât nu s-a stârnit încă vântul, ș-o să adunăm în coșuri floare de măr, floare de cireș...

Veta: Iaca, o viață am trăit, da floare de-aceea n-am cules. Și pe urmă ce facem cu coșurile pline?

Doina: o să le lăsăm la stână ciobanilor.

Veta: Și ciobanii?

Doina: Ciobanii vor pune fluierul să se hodinească noaptea în florile noastre, pentru ca pe urmă, ori de câte ori or fi dus ei fluierul la gură, să tot ningă cu flori albe de măr, cu flori trandafirii de cireș...” [80, p. 87]. Într-o modalitate simbolic-metaforică, se sugerează că Doina îi amintește Vetei de suflet, o scoate dincolo de cotidian, încearcă să o facă să perceapă adevăratele valori,

care merită să-i domine existența. Reprimată și stoarsă de orice putere existențială, de dorința de a trăi pentru niște valori ale sufletului, Veta rămâne a fi sensibilă la valorile estetice, ea primește chemarea vocii conștiinței etnice pe care o reprezintă esența Doinei.

Pentru Tudor, Doina însă va semnifica un cântec al durerii. Apariția ei îl sensibilizează, îi pătrunde în cele mai întunecate colțuri ale sufletului, îi sondează profunzimile interiorității, scoțând la iveală valorile morale, de existența cărora Tudor uitase cu desăvârșire în trecerea anilor. Treptat, Doina se manifestă ca o voce a conștiinței de sine a eroului, care îi solicită o reevaluare a faptelor sale în raport cu lumea. De la starea inițială în care se află Tudor, plin de îngâmfare și inconștient de consecințele vorbelor și acțiunilor sale, până la starea finală, când el este supus, la insistența Doinei, la un examen interior, este o deosebire enormă. Chiar dacă Tudor respinge, până la urmă, prezența Doinei, continuă să încalce normele etice, el este totuși pus față în față cu rezultatele acțiunilor și faptelor sale, e făcut să le conștientizeze, provocându-i grave muștrări de conștiință, inoculându-i un sentiment acut de vinovăție.

Lumea lui Tudor este lipsită de orice urmă de corectitudine morală. Ca un dominator autoritar al acesteia, el își manifestă mereu puterea și orgoliul în raport cu cei din jur. Iată, de pildă, cum explică el apariția Doinei în curtea sa: „Nu putea să nu ne aleagă, dată fiind situația, autoritatea de care mă bucur azi...” [80, p. 68]. El trăiește și acționează conform propriilor „legi”, care sunt tiranice și necinstite: „Cu cât slujba e mai mică, cu atât răspunderea e mai mare. Așa-i legea...” [80, p. 77]. Tot ce a realizat în viață a fost prin mijloace și modalități necinstite: pe blat, prin furt, corupție sau abuz: „Da nu mă tem eu deloc, pentru că am legături, am susținere peste tot! Mă duc mâine la raion și zic: Alekseici, dă-mi un vagon de zahăr, până-n amurg, fără hârtie, fără chitanță; vagonul cu zahăr o să-mi steie aici la poartă” [80, p. 81]. El manipulează conștient cu toată lumea, se autodefinește ca un stăpân deplin al vieții, ca unul care nu are frică de nimeni și de nimic.

Tudor încearcă să își atragă și feciorii în sistemul său de relații și afaceri. Drept urmare, unul dintre ei – Mihai – care devine poet, se distanțează de el, pleacă din familie și își ia numele de familie al Vetei. Fima este nevoit să respingă de fiecare dată cerințele și insistențele tatălui, iar Anton și Ionel sunt captați de modelul de viață al tatălui lor. Îndemnul lui Tudor de a-l convinge pe Fima să se ocupe de pregătirea pentru examenele de admitere la facultate a fetei pădurarului surprinde inițial. Până când el recunoaște adevăratul său scop:

„*Fima (enervat):* De câte ori te-am rugat, tată, să nu mă bagi în afaceri de felul ăsta! Sunt aspirant, tată, am curs la universitate! Pregătirea fetelor ca să reziste la admitere, nu e treaba mea, eu mă ocup de ele abia după ce au fost înscrise la învățătură.

Tudor (puțin rușinat): Dacă, îmi trebuie, măi, câțiva cubi de stejar... de nu mi-ar fi trebuit, poate că nici nu aduceam vorba...” [80, p. 85]. În concepția lui Tudor, nimic nu este posibil înafara intereselor, totul ce se face pentru a facilita reciprocitatea favorurilor. Tudor corupe tot, el crede că orice este posibil de cumpărat:

„*Tudor:* Pe săptămâna viitoare era vorba să trimitem o mașină la Chișinău pentru reparații. Ca să nu măie băiatul cela cu deșertul, am să pun vreo două tone de poamă în mașină pentru beciul cela și, cred eu, caietele tale, împreună cu poama s-or acoperi una pe alta, așa ca să fie tocmai bine...

Ionel: se poate întâmpla să ieie doctoratul...” [80, p. 108]. Fima este incert în raport cu ideile tatălui, uneori cade pradă convingerilor lui, alteori le respinge. Anton, ca și Ionel, este foarte obraznic, lipsit de bun simț și, spre deosebire de ceilalți frați, asimilează cel mai bine lecția tatălui: „Pe naiba... am aruncat zece blocuri în buruienile celea de lângă garaj, da sara, când m-am întors, gata, nu mai erau acolo. Se jeluie, fire-al naibii, de sănătate, îmblă pe la doctori, stau cu anii prin spitaluri, da când e vorba să pună laba pe ceva, să vezi cum ți-o îmfală! Parastasul și grijania...” [80, p. 88]. Pe lângă faptul că are un limbaj de deținut, Anton se comportă impertinent cu toată lumea, își însușește și viciul hoției. Ionel este cel mai răsfățat și mai egoist dintre ei. Chiar și tatălui său nu-i oferă nimic fără a cere ceva în schimb, iar în relație cu mama și sora arată o totală lipsă de cuviință, manifestându-se mai autoritar decât tatăl său.

Fiica lui Tudor, Maria, este exploatată, umilită și subapreciată ca și mama ei. În casa lui Tudor Mocanu ea are o singură funcție: de a întinde mese la comandă pentru acoliții lui: „Marie, măi Ioane! Caut-o iute pe Maria și spune-i cât ai zice pește să fie masa gata! (...) Măi, multă minte vă mai trebuie. Caut-o și spune-i să așeze masa cea mare, și pe masă să pună tot ce avem mai bun în casă – mâncare, băutură, dulceață! (...) Iaca ce înseamnă să ai un suflet de fată în casă. Zece măgari de-iștia i-aș da pe încă o fată ca Maria” [80, p. 76]. Pentru Tudor, fiica este eficientă și valoroasă în măsura în care este supusă și face față cerințelor lui. De la ea se așteaptă numai îndeplinirea ordinelor:

„*Tudor:* Stați, bre, că iară vă încăierăți! Ce Dumnezeu, în fiecare casă copiii se scoală ca copiii, și numai în casa mea se mănâncă de parcă ar fi dat turbul într-înșii. Hai să ne vedem de treburi cât nu ne-am luat de piept! Marie-e!

Maria (apare în prag): Peste o clipă, tuță, masa e gata.

Tudor: Dacă nu mai avem timp, Marie. Pune la răcoare tot ce ai pregătit și de-acum diseară, da-va Domnul...

Maria (cu lacrimi în ochi): Tăticule, dar totul e gata...

Tudor: Sănătate, Marie, sănătate. Hai, că te-așteaptă și pe tine norma.” Tatăl nu cruță deloc fiica, nu are milă de ea, nu apreciază sârguința ei. Din respect pentru el, Maria devine excesiv de obedientă, naivă chiar, și deseori nu observă cum este maltratată. La fel ca și tatăl, frații Mariei se comportă brutal și arogant cu ea. Maria, deși nespus de indulgentă, încearcă să le facă unele observații în privința comportamentului, dar opinia ei este desconsiderată mereu:

„Amurg târziu sub cortul verde. Sacii și butoiul sunt acoperiți cu niște țoale. Maria, ostenită, după o zi de muncă, așază masa. Cei trei frați, flămânzi și agresivi, stau prin unghere, așteptând când vor fi poftiți să ia cina. Aparatul de sub streășină tace și pentru a scăpa de tăcerea ce-o apasă, Maria îngână o melodie.

Fima: Taci, fa, că mă enervează!

Maria: Bade Fima, ce te-ai întors așa de supărat? Mi s-a părut chiar că nici n-ai dat bună sara când ai intrat.

Fima: Îs necăjit, Marie, o zi întreagă numai coșuri cu gogoșari! (...)

Maria: Bade Antoane, mi se pare că nici mata nu ne-ai dat bună sara când ai venit?

Anton: Șoferul, după ce cară o zi piatră, nu dă bună sara nimănui! (...)

Maria: Nu li-i de ajuns că au intrat și n-au dat bună sara la întoarcere, amu, iaca, mai încep și să suduie... (...) Nainte erau doi la noi în casă, care, de oriunde s-ar fi întors, nu uitau să deie bună sara – tata și Mihai. De cum a plecat Mihai, a rămas numai tata...

Anton: Las că uită și tata uneori...

Maria: Nu mi s-a întâmplat niciodată să-l văd venind fără bună sara.

Fima: Ce știi tu despre părintele nostru, Marie?.. Ești un copil.

Maria: Știu atât cât îmi trebuie ca să-mi cinstesc părintele, iar mai mult nici nu-mi trebuie” [80, p. 87-88]. Lecția de bună cuviință, de respect pentru părinți, de unitate în familie și de corectitudine, pe care încearcă Maria să o dea fraților nu este acceptată. Vocea ei răsună ca într-un pustiu. Când Maria încearcă să-l oprească pe Ionel să bea alcool dis-de-dimineață, este amenințată în cel mai agresiv mod:

Ionel: Sus fruntea, moldoveni!

Maria (răsare de undeva de după casă): Ce faci, măi drace? *Îi smulge paharul din mână, toarnă băutura înapoi în garafă.*

Ionel (oarecum jignit): Fa, Marie! Am să-ți aftonez două labe, c-ai să uiți din ce sat ești și cum te cheamă!” [80, p. 98]. În realitatea Mocanilor, în care supremația aparține masculinității autoritare, femeile nu numai că sunt în minoritate, dar și sunt înjosite. Vocea feminină este lipsită

de rezonanță. De păreri și ideile femeilor nu se ține cont. În discuțiile între bărbați, Maria și Veta aproape că nu îndrăznesc a se implica.

Maria este orbită de frica pe care i-a inoculat-o tatăl ei. Când, în ultimă instanță, Tudor îi cere să-i facă masă „clasa întâi”, ea nu permite, în zi de duminică, să se așeze nimeni la ea până la venirea musafirilor, ajungând chiar să-și alunge mama de la masă: „Da ce să fac eu, păcatele mele, dacă a zis tata: vă spânzur...” [80, p. 100]. Ea ajunge a se deda acestor petreceri și a fi umilită. Când Tudor apare cu un eventual Ivan Frankovici, căruia îi promisese un dans cu Doina, ca să-și poată aranja afacerile cu el, iar Doina nu apare, ea se propune:

Maria: Tuță, am eu o bluzuliță albă cu fustă roză...

Ionel: Îmbracă-te iute, proasto, ce stai cu gura căscată?!” [idem]. Imaginea inocentă și naivă a Mariei este profanată, pângărită și necinstită în cel mai josnic mod. În mijlocul lumii lui Tudor Mocanu, femeia este lipsită de respectul și prețuirea cuvenită, ea constituie doar o prezență infirmă și neputincioasă, manipulabilă și folosită pentru afaceri și blaturi. De altfel, femeile din lumea lui Mocanu descoperă o întreagă „etiologie a fricii” [6, p. 113] în raport cu autoritatea lui. Această lume pare a nu avea nicio posibilitate de salvare, prin fiecare manifestare a masculinității, degradând tot mai grav. Ultima șansă a trezirii conștiinței de sine a eroilor pare a fi Doina, care, deși respinsă în final, reușește să pătrundă în apele tulburi ale sufletelor lor.

La început, vocea Doinei provoacă în profunzimile spirituale ale lui Tudor, umbre de îndoieli, nesiguranță, neliniște, din niște cauze pe care încă nu le conștientizează: „Poate nu atât mata ai căutat, cât durerea cea mare, durerea care te macină de ani de zile și te face nopțile să te scoli din pat și să ieși aici, sub cortul ista” [80, p. 78]. Tudor nu vrea să recunoască lucrurile care îl frământă, să se analizeze, el nu este dispus să dea socoteală pentru faptele comise: „Care mare durere, că trag la cântar cât un președinte. Nu-i vorbă, obișnuiesc să ies nopțile pentru a lua un gât de aer curat – am și eu, mă rog, ciudățeniile mele” [idem]. Prima reacție a lui la insistențele Doinei, este de refulare a proceselor sale interioare, de mușamalizare a tuturor acțiunilor sale reprobabile, cărora încearcă mereu să le găsească o justificare.

Doina insistă permanent cu întrebări la care Tudor nu poate răspunde. „Și totuși, de-ar fi vorba de mata, parcă nici prost, nici risipitor, nici leneș nu ești, și totuși, noapte de noapte te zbați, te zbuciumi de nu-ți poți afla locul. Apoi, martor fiind la această caznă mare, de ce, adică, nu te-aș întreba de ești sau nu ești mulțumit de viață...?” [80, p. 89]. Până la urmă, vocea conștiinței sale îl face să recunoască faptul că există ceva care îl macină, care îl face să sufere și care îi depășește capacitatea de înțelegere: „Eu îs brigadier, fată dragă – și la noi, la brigadieri, paharul e unealta de lucru, e un fel de a te descurca dintr-o afacere veche și de-a înjgheba una

nouă. (...) Iaca vezi mata țicneală – cum mă îmbăt, nu mi-i a mă întoarce și pace. Mi se face, așa deodată, silă de casa asta, și pentru că mi se face silă, iară beau, și de ce beau, de ce nu m-aș mai întoarce. Și-o tot țin așa într-una, până mă aduc oamenii de mă descarcă cu lopata acasă. (*După o pauză lungă*) Aista e, dragul badei, necazul meu cel mare pe care n-am vrut să ți-l spun... ” [80, p. 90-92]. El înțelege că bea pentru că suferă, și suferă pentru că nu vrea să se întoarcă acasă. Casa, familia, soția sunt un chin pentru Tudor, toate îi provoacă amintirile unor acțiuni, ale unor fapte reprobabile.

Treptat, Doina scoate la suprafață adevărul, relația lui Tudor cu Veta este supusă unei analize, chiar de la începuturile ei, când Tudor iubește o altă femeie, dar o alege pe Veta pentru a se căsători: „Ai lepădat-o nu pentru că erai arțăgos, ci pentru că avea puțin pământ, biata fată. Și-ai tot fluierat serile pe la răscruci, ai tot ținut furcile ba uneia, ba alteia, până ai dat cu ochii de Veta” [80, p. 93]. Doina îi amintește, în toate detaliile, faptele sale incorecte în raport cu Veta: că a luat toate pământurile socrului și nu le-a dat până s-a făcut colhoz, iar mai târziu, când a aflat că ea se duce și pune semne la hotarele pământului tatălui său, a prins-o pe deal și a bătut-o: „...Și iaca după cele câteva palme a început s-o fure frica... Ș-o fură azi, o fură mâine. (...) Ca să vezi, se temea de toate. Se temea să nu ne deperteze, se temea să nu se întoarcă iară foametea, se nu înceapă război; se temea de sărăcie, se temea că nu vor avea ce îmbrăca copiii, atunci când va fi zi de sărbătoare...” [80, p. 95]. Atitudinea agresivă a lui Tudor bagă în inima Vetei frica. Aceasta are consecințe grave asupra modului ei de a fi, o închide în sine, îi anihilează individualitatea. Autorul punctează gradat procesul de distrugere a tot ce ține de identitatea și spiritualitatea feminină. În cadrul dialogului lui Tudor cu Doina, acesta recunoaște fapte din ce în ce mai teribile. Tudor o privează, încetul cu încetul, de valori, de credință, de tot ce avea femeia aproape de suflet. Vocea minunată a ei, care răsuna duminicile în biserică și pe care nu s-a dus niciodată să o asculte, a dispărut. El îi interzicea să se mai ducă la biserică, deoarece devenise o mare autoritate în sat și considera că acesta ar fi o rușine pentru familia lui. Culmea tuturor nedreptăților sale se regăsește în secvența, unde Tudor își pune fiii să ascundă icoanele mamei în poiată. Iar ziua în care Veta le găsește și atrage atenția vecinilor prin cântecele ei este, pentru el, „duminica rușinii, duminica durerii”: „Mă rog, icoanele, dacă au stat atâta vreme în poiată, sub pățulul găinilor... Le-o așezat Veta pe iarbă în felul în care stăteau ele în casa noastră, s-a lăsat în genunchi în fața lor, a ridicat brațele spre cer, așa cum face preotul în vremea rugăciunii, și a început să cânte: *Cu noi este Dumnezeu, / Auziți voi neamuri și vă plecați, / Căci cu noi este Dumnezeu...* O jumătate de sat s-a adunat atunci lângă ograda noastră. Ce-a fost mai pe urmă să nu mă întreb – nici n-am cuvinte, nici n-am putere să mă întorc o dată la vremea ceea...” [80, p.

96]. Insistența femeii, continua căutare și regăsirea, până la urmă, a icoanelor, semnifică neîncetata căutare a reperelor ei spirituale, lipsa cărora o fac slabă și neputincioasă în fața tuturor viciilor și nedreptăților care se comit în familia ei și în lumea în care trăiește.

Femeia este privată de pământurile strămoșești, îi este interzis să cânte, să frecventeze biserica, să manifeste orice formă de credință în Dumnezeu, îi sunt furate icoanele din propria casă de către proprii fii (semn al extirpării credinței din suflet). Este lipsită de dreptul la cuvânt, de a contribui la educația copiilor săi și, ca urmare, ea îi pierde pentru totdeauna. Tatăl lor, aflat de unul singur față în față cu dînșii, îi învață numai cum să corupă, să fure, să mintă și să denatureze totul. Tudor îi înăbușă Vetei orice pornire nobilă, orice intenție frumoasă, o împiedică să se manifeste plenar. Excepție face doar Maria, care, preluând modelul mamei, are numai de suferit din această cauză precum și Mihai Cosașu, fiul care se autoexclue din lumea lor haină. Lipsită de înțelegere în cadrul lumii în care trăiește, în cadrul familiei, ruptă de fundamentele sale interioare, Veta încearcă să se sinucidă – să aprindă casa, să se arunce în fântână, și devine, în viziunea soțului, a satului și a propriilor copii, o nebună, o bolnavă mintal. Pentru ei, despărțirea de valorile identitare și reperele spiritualității nu este un motiv de a părăsi această lume. Iată de ce Veta rămâne neînțeleasă, o „bolnavă”, amintind, prin destinul ei, de soarta creatorului, a artistului lipsit de libertatea de a crea, de a se manifesta, de a se identifica afectiv și spiritual, cu valorile neamului său.

Examenul de memorie și de conștiință, pe care îl incită Doina, scoate la suprafață și cazul dezgustător al adulterului. Tudor își înșeală soția cu „o tovarășă tânără și frumoasă”, care „l-a vârat în nomenclatura statului”, și pe care are tupeul s-o aducă acasă și s-o curteze chiar în fața copiilor și a soției: „Femeie deșteaptă, cu studii superioare, s-o purtat corect care nu se mai poate... Pe de altă parte, Veta și copii au primit-o și ei cum nu se mai poate de bine și toate ar fi fost la locul lor, de nu se amesteca prostul acela de Mihai” [80, p. 105]. Din acest conflict el își pierde pentru totdeauna fiul. Faptul că Mihai își ia numele mamei este o gravă umilință pentru el: „Ce ți-s Mocanii și ce ți-s Cosașii! Din neamul Mocanilor au fost și căpitani, și preoți, iar cosașii cel mai mult au fost lăsați să cânte în strană. El nu că pe mine, el tot neamul nostru l-a jignit! (...) Că eu am purtat în sat cușmă, nu femeia mea!” Tudor neagă și desconsideră neamul soției pe care a ales-o singur și-și urăște fiul, în ciuda îndemnului Doinei de a se împăca cu această situație: „Totuși e sângele matală și cartea cea veșnică zice: părinții să-și ierte copiii în ceasul cel greu al judecății” [idem]. Tudor nu poate ierta „trădarea” fiului. În concepția lui, Mihai este vinovat de toate, iar el însuși este corect: relația lui cu Mary Nikolaevna a fost un sprijin pentru a se ridica mai sus pe treptele conducerii. Doina încearcă să-l facă să conștientizeze vina ce o

poartă în toate aceste cazuri și, până la urmă, Tudor își recunoaște o parte din greșeli. Ea îi aduce aminte de Dumnezeu, de milă, de recunoștință, de cumpătare, de regret, de iertare, însă Tudor este total lipsit de capacitatea de a se raporta la cele sfinte. Pentru el, Dumnezeu este ca un „șef” de mai sus, pe care poți să-l câștigi prin înțelegeri și favoruri:

„*Doina*: Dar, sărmanul de matală, chiar să nu fi știut că la poarta Domnului nu se bate?

Tudor: Cum se face acolo?

Doina: Vii, te așezi în genunchi, zici – Doamne...

Tudor: Și?..

Doina: Atât. Rugă și așteptare.

Tudor: Bine, bine, dar cine-mi garantează...

Doina: Gata! Cum ai urcat la Domnul, uită de mândrie, uită de garanții, uită de toate... Smerenie, rugă și așteptare” [80, p. 107]. La îndemnul Doinei, Tudor acceptă să stabilească un contact cu Dumnezeu, să ceară iertare pentru toate păcatele sale, însă este absolut incapabil de a înțelege esența acestui contact, esența divinității, în genere. De aceea, el va alege să se retragă, să continue să fie așa cum este și să sufere singur consecințele acțiunilor pe care le-a săvârșit.

Pentru Tudor, Veta a fost de la început și rămâne a fi un chin, în primul rând, pentru că necesitățile ei interioare depășesc capacitatea lui de înțelegere, pentru că ea nu acceptă și nu urmează modul lui de a fi. El nu are încredere în ea. Deținând autoritatea în familie, găsește ușor o modalitate de a se elibera de grija ei – alesul fasolelor, lucru migălos și interminabil. Copiii acceptă tacit această modalitate. Niciunul dintre ei nu vrea să-și asume responsabilitatea grijei de ea. Deranjați de comportamentul Vetei, se arată intoleranți și insolenți față de ea: „Veta alege fasole. Pune cu mâna boaba în vas, ca să nu facă zgomot, dar mișcările ei ușoare oricum au trezit pe cineva.

Tudor (șoptește necăjit): Măi, Vetă, măi, de câte ori te-am rugat – dacă nu poți dormi singură, încăltea lasă-ne pe noi să ne împlinim somnul, că plătim, bre, picătura asta de hodină cum nu știu de cine să mai fie ea plătită. (...)

Fima (plângăreț): Tată, v-am spus că sufăr de insomnie, v-am rugat să mă lăsați măcar diminețile, că nopțile mă frământ ca un șarpe....” [80, p. 82, 85]. Absolut inofensivă, Veta totuși, este dojenită că strică somnul tuturor cu alesul fasolelor, iar când termină să le aleagă, Tudor nu ezită să le amestece din nou, fără milă, chiar în fața ei, făcându-i de lucru la infinit: „*Veta (cu lacrimi în ochi)*: Ce faci, Tudorașe?! Mă îngropi de vie, că să le mai aleg o dată nu mai pot. Uite la mânuțele mele, aproape că mi s-au uscat, mi-au înțepenit până la umeri și degetele mi-au murit toate zece. Vederea mi se stinge, scade așa, deodată, lumina zilei și caut fasola ceea, prin ceață

umblu și-o caut... *Tudor mestecă încet, gospodărește, iar „Hora fetelor” tot vine și desface domol, sub cortul verde, și tot ninge cu flori de măr, cu flori de vișin. (...) Închideți, bre, o dată rabla ceea, că-s sătul de atâtea cântece, de atâta zăpadă!*” Momentul de final este de un dramatism patetic. Melodiile mirifice se revarsă ca într-o lume de basm, iar în contradicție cu această atmosferă feerică, Tudor continuă, „gospodărește”, să-și bată joc de soția lui. Totuși, melodiile îl deranjează și, când vede că nu poate opri radioul, Tudor încearcă să-l sfarme de pământ. Doina îl oprește, ca să poată pleca. Apoi Doina pleacă, Tudor strică aparatul de radio și încearcă să o consoleze pe Veta, accentuând că „poate chiar mult lăudata viață nu e altceva decât alegerea unui butoi cu fasole. Alegi, alegi, până când ți se pare că ai dat de fund, ai scos-o la capăt, abia atunci vezi că trebuie să le iei pe toate de la început” [80, p. 112]. Astfel, el încearcă să-i impună soției concepția lui despre viață, în care nu contează nimic înafară de acțiunile automate, inconștiente, fără suflet, repetate în fiecare zi în care chemările superioare ale omului nu au nicio semnificație.

Impactul Doinei asupra celor două personaje urma să schimbe nu numai viziunile lor despre existență, dar și să modifice cursul vieții lor și a lumii în care trăiesc. Provocată de melodia specifică spiritualității etnice, vocea conștiinței lui Tudor încearcă să-l facă să înțeleagă gravitatea faptelor sale și să-l apropie de cele sfinte. Tudor nu acceptă muștrările de conștiință, pentru el adevărul și dreptatea continuă să fie doar ceea ce face singur. Sufletul lui Tudor, la fel ca și al fiilor lui, este imposibil de salvat. Personajul nu se deschide pentru șansa perfectibilității și nu se pretează schimbărilor, nu acceptă o altă viziune asupra lucrurilor.

Ultima speranță a acestei lumi în destrămare rămâne femeia. În pofida slăbiciunii și neputinței ei, Veta este deschisă la chemările Doinei. Textul dramei debutează cu un miracol și se încheie cu un miracol: „Rămânând singură, Veta se ridică de pe scăunaș, vine și culege de pe jos cioburile aparatului de radio, le ia în poală, se așează înapoi, le mângâie, le tot șoptește ceva, și deodată, culmea culmilor, iară prinde glas „Hora fetelor”, iară zboară fulgi curați și moi sub cortul verde” [80, p. 112]. Femeia este cea care are capacitatea de a salva lumea prin afectivitate, atenție, dragoste, milă, duioșie. De încercările și eforturile ei depinde perpetuarea tuturor celor sfinte, a valorilor de preț. Simbolistica petalelor și a fulgilor care se răspândesc în lumea și în sufletul femeii, semnifică purificarea, diseminarea frumuseții și curățeniei ei spirituale.

Așadar, lumea artistică a dramei „Doina” reprezintă o comunitate umană anemică, decăzută, în care elementul masculin este autoritar și abuziv, iar cel feminin - suprimat, iar odată cu el sunt profanate și valorile și principiile existențiale. Doina reprezintă ultimul ecou al vocii conștiinței de sine a unei colectivități bulversate, o manifestare a profunzimilor ei abisale,

prezența căreia amintește personajelor de absolut. Această voce provoacă în Tudor un examen de conștiință, declanșându-i, prin reacții contradictorii, sentimentul responsabilității morale față de propriul comportament. Vetei, Doina îi amintește de existența spirituală, sugerându-i posibilitatea salvării prin dragoste și iertare. Dacă Tudor evită influențele Doinei, o neglijează și, în ultimă instanță, o respinge, Veta rămâne sensibilă și deschisă față de sugestiile ei și față de tot ce este frumos și sfânt, oferind lumii posibilitatea salvării și a continuității.

3.2. Toposul casei ca univers spiritual feminin

Mai mult decât un motiv literar tradițional, *casa* reprezintă un topos omniprezent în textele artistice, purtător al multiplelor semnificații filosofice, arhetipale, ontologice, simbolice etc. și al unei diversități multiple de accepții hermeneutice. *Casa* este un edificiu al ființei, al existenței, al memoriei și identității, adică, o „structură” a acestor conținuturi. Semnificațiile estetice ale acestui topos în textele literare relevă viziunea artistică a scriitorului asupra omului și lumii.

Unul dintre exemplele cele mai memorabile, în acest sens, este casa părintească din „Amintirile...” crengiene, care presupune un *axis mundi* pentru protagonist, un spațiu al jocului, al copilăriei, al intimității și fericirii depline, al miticului și magicului, dar și un spațiu al amintirilor nostalgice, al trecutului fabulos. Interiorul casnic este protector, oferindu-i copilului libertatea de a-și orândui viața conform pornirilor spirituale, înafara constrângerilor eticii sociale. După Luigi Pareyson „Libertatea astfel înțeleasă e în același timp început și alegere: la fiecare nivel ea izvorăște cu deosebită vigoare și intensitate impetuos și se împarte dublu” [122, p. 267]. „Datorită libertății se ivește binele, dar tot datorită libertății se ivește răul, iar aceasta are loc din purul fapt că ea nu se afirmă decât în prezența unei forțe contrare care totuși ar putea fi preferată. O aceeași energie animă atât binele cât și răul, și tocmai de aceea, atât unul cât și celălalt au o vigoare atât de puternică și consecințe atât de incalculabile” [122, p. 274]. Cu atât mai mult pentru copil, libertatea este un factor primordial al ființării. Ca și la I. Creangă, la L. Blaga, în „Hronicul și cântecul vârstelor”, casa constituie lumea mirifică a copilului universal. *Casa* reliefează la nivel de imagine cele mai contradictorii semnificații. La M. Eliade, locuința austeră a Maitreyiei, de pildă, e un spațiu carceral. Casa, la V. Beșleagă, este un loc al terorii și amenințărilor, al frigului existențial, iar Casa de Zahăr (*Viața și moartea nefericitului Filimon...*) e spațiul eșecului conjugal. În majoritatea cazurilor, acestui topos îi este asociat un personaj feminin (Smaranda, Maitreyi, Cristina, Femeia ș.a.), care se manifestă în cadrul lui ca un *spiritus loci*.

La Druță întâlnim un spectru deosebit de semnificații ale toposului casei: casa neterminată a lui Gheorghe Doinaru (în care stăpână e Mătușa Frăsâna, văduva), e un simbol al neîmplinirilor existențiale, casa de pe dealul cel mic a lui Onache – o modalitate de poziționare și raportare a bărbatului față de lume (și a femeii totodată – amprente ei în casă îi păstrează memoria și după moarte, cel puțin pentru Nuța), casa nouă a Ecaterinei și a părintelui Ioan, construită lângă biserică – semnifică apropierea fizică și spirituală de Dumnezeu, în opoziție cu locuința intimă din palatul Ecaterinei celei Mari – spațiu al voluptății, satisfacției erotice și al hegemoniei feminine malefice. Casa-stână a ciobanului din „Toiagul păstoriei” e un spațiu al tradiției statornice, al identității etnice, iar casa-clopotniță a lui Horia (de-a cărei ordine îngrijește văduva Arghira) este un monument al memoriei istorice, al originii neamului etc. Marcată de sacralitate, *casa*, în viziunea lui Druță, este și un „loc comun” al părinților și copiilor, al generațiilor, al neamului. O conotație cu totul specială, inedită, toposului casei i se conferă în drama „Casa mare”, publicată în 1960 la Moscova, în revista „Družba narodov”, și montată pe scena Teatrului Central al Armatei Sovietice (pentru care în 1967 lui Druță i se acordă Premiul de Stat.

Casa este reprezentată de o încăpere tradițională, nelipsită din orice locuință țărănească, în care oamenii își sărbătoresc momentele cruciale ale existenței: naștere, botez, nuntă, înmormântare ș.a. Casa Mare, mereu curată, înfrumusețată cu prosoape și covoare lucrate de femeie sau primite drept moștenire (zestre) de la mamă/ bunică/ străbunică, cu icoane și fotografiile ale oamenilor dragi, cu busuioc prin colțuri, păstrată mereu într-o atmosferă sărbătorească de gospodina casei, e locul rugăciunilor și spovedaniei, al intimității. Casa mare este un loc prin excelență feminin. În toate obiectele prețioase, ornamentale pe care le conține și în ordinea acestora, este încifrat modul de a fi al stăpânei. Ea reprezintă oglinda interiorității feminine, reflecția spiritului ei în lucruri concrete. Sensibilitatea ei față de frumos, virtuțile, valorile, credințele ei, toate sunt proiectate în elementele Casei Mari.

În textele dramatice, Druță are predilecția didascaliei voluminoase, încărcate cu multe detalii simbolice. Înainte de a face cunoștință cu vocile textului, cititorul receptează elementele spațialității. În „Casa Mare”, remarcile autorului cu referire la indicii spațiali oferă un surplus de informații cu referire la personajul central, Vasiluța Cîmpoieș, casa fiind o proiecție a lumii interioare a acesteia: „O casă largă, așezată trainic, țărănește. În fund – două ferestre mari, prinse la braț de-o ușă cu sticlă, care, împreună cu ferestrele, frumos arcuite toate trei, ocupă mai tot peretele din față. În mijlocul odăii, o masă cu tacâmuri, cu scaune rânduie în jur. Pereții și tavanul, lucrați nu atât cu inima, cât cu sufletul. (...) Totul e proaspăt, curat, frumos rânduit. Ferestrele și ușa – larg deschise. (...) Odaia e pustie. Peste un timp apare de după masă și vine în

genunchi Vasiluța, stăpâna casei, îndreptând Țolișoarele pe jos. După ce le rânduiește bine, se ridică și caută ce-ar mai trebui de făcut. Dar, tot căutând în jur, rămâne ea singură răpită de atâta frumusețe. I se năzăresc musafiri.” [80, p. 6] Casa Mare este marcată de tendința femeii de a o singulariza, de a-i conferi trăsături unice, conforme universului său interior. Ferestrele și ușile arcuite nu sunt un simplu element arhitectural, preferința pentru formele rotunde, pentru arcade (ce creează impresia de boltă), în casa țărănească tradițională este o raritate. Geometria spațială definește o anumită latură a ființei umane: rotunjimile reprezintă perfecțiunea interioară, unitatea și mișcarea în cercul infinitului ciclic. Pe de altă parte, ferestrele și ușile mari, larg deschise, semnifică deschiderea femeii față de lume, pofta de comunicare și de viață. De altfel, Vasiluța este prezentată, în remarcile inițiale, drept „o tânără vădană”. Detaliul „odaia e pustie” anticipează, într-un mod aproape insesizabil, finalul dramei.

Eroina adresează invitații imaginare unor oaspeți iluzorii. De fapt, de aici începe dialogul Vasiluței cu lumea, cu cei dinafara „casei”, care se pregătesc să pășească pragul cu intenții de tot felul, chiar și răuvoitoare, față de care femeia manifestă o totală deschidere, căci „cine trăiește condus de rațiune se silește, cât poate, să răspundă prin iubire și generozitate la ura, mânia, disprețul pe care un altul le nutrește împotriva lui” [157, p. 213]. Prin această trăsătură, eroina se face un personaj remarcabil. În relevarea frumuseții Casei Mari a Vasiluței, autorul apelează la elementele limbajului nonverbal. Reacțiile Vasiluței, care „rămâne ea singură răpită de atâta frumusețe” și ale lui moș Ion, care venind „în mijlocul odăii, rămâne pe o clipă năucit, înțepenit, luminat, de parcă ar fi intrat în biserică”, accentuează nu atât aspectul casei, cât măiestria de gospodină a stăpânei.

Primul care pășește pragul în *Casa Mare* a femeii, este bătrânul ei tată – moș Ion. El îi aduce două păhăruțe fine, care Vasiluței i se par inutile. Moș Ion îi amintește mereu de anumite fundamente etice, credințe populare, superstiții, în legătură cu „în-ființarea” casei: „Când cineva își face casă mare, apoi se cheamă că trebuie neapărat să-i aduci și tu ceva într-însa. Casa îi ca un copil – orice i-ai aduce, o să se bucure, ș-o să te țină minte multă vreme” [80, p. 7]. El este cel care dezvăluie sensurile Casei Mari la români, din cele mai vechi timpuri („un colțișor pe care gospodina îl împodobește cu tot ce avea mai frumos”, căreia „abia-i pășești pragul și de-amu ți se pare și lumea mai dragă, și te vezi mai tânăr, mai voinic.”). Moș Ion realizează ritualul cu ceară la pragul casei (ca să nu „fugă” oaspeții). Tatăl Vasiluței este o voce a trecutului, care intră în spațiul spiritual al Vasiluței și îl consolidează prin credințele neamului. Totodată, el este cel care dă imbold năzuinței spre împlinire a fiicei: „Ar trebui un bărbat în casa asta, Vasiluță... când s-aude glas de bărbat, apoi casa se liniștește, prinde la voie bună și-i mai trainică, mai acătării...”

[80, p. 10]. Mai târziu, când fiica i se unește cu Păvălache, bătrânul se manifestă în contra hotărârii ei. Pildele biblice pe care le citește moș Ion femeilor adunate la Vasiluța, numite „psalmul femeilor”, vor releva zbuciumările ei interioare pe care ea nu le manifestă în fața lumii: „Psalmul lui David despre omul ajuns în zile grele. 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 de gâtlejul meu. Mai mulți sunt decât părul capului cei ce mă urăsc fără cuvânt. Căci râvna pentru casa ta m-a pierdut...” [80, p. 43-44]. Cititul din Biblie este întrerupt de mai multe ori de vocile femeilor care au venit să asculte. Fragmentele biblice alternează cu părerile lor, cu replicile care sunt în rezonanță cu pildele lui David: „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... (...) tu cunoști ocară mea, rușinea și defaima mea... și compătimire am așteptat, dacă n-am găsit, și mângâieri, și n-am aflat. De mâncare datu-mi-s-au fiere și în setea mea cu oțet m-au adăpat...” [80, p. 43-44]. Ultimul fragment reflectă lipsa de sprijin a Vasiluței, totala ei neajutorare în privința decăderii imaginii sale în ochii lumii. Implicația intertextuală a Psalmilor lui David este o punere în abis a esenței emotiv-afective a dramei.

Chiar și cu acest preț, Vasiluța va rămâne nestrămutată în decizia ei. Ea cere voie de la comunitate, de la prietenul apropiat al soțului, să-și realizeze dorința intimă. Petre o înțelege și chiar o susține în pornirile ei de împlinire afectivă, mințind că Andrei însuși ar fi sfătuit-o să-și aranjeze viața, dacă va fi să rămână singură. Foarte sugestivă este felul cum Vasiluța se pregătește să danseze perinița. Perinița (sau „jocul perinei”) este un dans tradițional de nuntă, în care mireasa își demonstrează zestrea și, prin ea, măiestria de gospodină. În trecut, în timpul jocului, „ginerele lua mireasa la dans, apoi îngenuncheau pe acea pernă decorativă și se sărutau, exemplul lor fiind urmat de ceilalți tineri prinși în horă, în ideea că, dacă fac la fel, și ei se vor căsători” [62]. Ulterior, perina este înlocuită de un ștergar sau o batistă, iar perinița devine un joc vesel, în care „o fată iese în centru ținând în mână batista, își alege un băiat cu care dansează, iar apoi îngenunchează amândoi pe această batistă și se sărută, urmând ca băiatul să-și aleagă altă fată, acțiunea petrecându-se în continuare în același fel” [idem]. Perinița este dansul dragostei și al împerecherii, la care aspiră Vasiluța, dans care va reiniția viața ei conjugală. Ea cere acordul tatălui ca să-și refacă viața: „Tată, crezi c-o să aibă odată și odată noroc casa asta, ori n-o să-l mai aibă...” [80, p. 11]. Prin cuvântul „casa” se presupune sufletul și destinul femeii. Tatăl, știind slăbiciunea ei față de Păvălache, o sfătuie să încuie *casa* și s-o păstreze curată până s-a întoarce

fiul ei de la armată, menționând că „...dacă n-ai avut, iaca, noroc... a trecut Andrei al tău prin tot războiul, dacă n-a ajuns la Berlin, a căzut, săracul și te-a lăsat vădană...” [ibidem]. Vasiluța insistă, tatăl însă o ține morțiș: „Și oamenii iștia s-au făcut așa de răi... stau ca lupii la pândă, și dacă o biată vădană s-a poticnit oleacă, îi zic de-amu altfel...” [ibidem]. Cu gândirea sa ancorată în etic, moral, în mentalitatea etnică și socială, bătrânul preferă s-o vadă singură și suferindă, decât fericită, dar încălcând normele sociale. A păstra casa „curată” este echivalent, în acest caz, cu a-și menține onoarea, demnitatea de femeie cumsecade.

O relație specială este între Vasiluța și Sofica, oaspete frecvent în *casa* ei. Înainte de a se îndrăgosti Vasiluța de Păvălache, fata își anunță nașa că se sinucide din cauza acestuia. Vasiluța face o asociere dintre aceste cuvinte ale Soficăi și visul ei: „Visasem eu asară că mi se risipise peretele din față, dar nu mă ajungea capul ce cumpănă mă așteaptă...” [80, p. 8]. Problema Soficăi este și problema ei, întrucât fata e orfană, iar nașa în viața copilului orfan este înlocuitoarea mamei. Prin urmare, simbolistica dărmării „peretelui din față” este asociată pierderii unei părți esențiale a sinelui. Vasiluța ține mult la Sofica, o liniștește, îi promite că-l cheme pe flăcău la ea la sărbătoare, pentru a-i împăca. La sărbătoare, însă, și Eleonora, și Tudosica, ca și Sofica, îl caută pe Păvălache. El apare cu două fete la braț, creând impresia unui fustangiu și desfrânat, iar când fetele pleacă, el devine grav: „Să-ți fie casa asta veșnic frumoasă și să placă tuturor cum îmi place ea mie...” [80, p.18]. Cuvintele flăcăului o provoacă pe femeie, deși ea nu-și permite decât să-l dojenească și să-l sfătuiască ca o mamă.

Discuțiile femeii cu flăcăul, totuși, sunt pline de ambiguități. Vasiluța observă simpatia Soficăi față de el, dar nu-l îndeamnă s-o curteze, nici nu-l împiedică. De aceea, pe la miezul nopții el se strecoară pe furiș în „casa” ei. După un sărut neașteptat, femeia se supără și îl alungă, el însă nu se grăbește:

„ – Să aprind lampa? Ori stăm așa prin întuneric și ne chiorâm unul la altul?

– N-o aprinde. În bătaia lunii căsuța asta îi frumoasă ca o poveste despre o Zână și un Făt-Frumos. (...) Abia am ieșit din casa asta și iar mi s-a făcut dor de dânsa... Mi s-a făcut dor de casă, mi s-a făcut dor de tine... (...) Am venit să mai văd o dată casa asta, am venit s-o prad, s-o iau cu mine...” [80, p. 21-22]. Este sesizabilă, în acest context, afinitatea acestei secvențe cu mitul Zburătorului, flăcăul (spirit malefic) intră în casa și în sufletul femeii singuratice (văduvei) cauzându-i neliniște, frământare, dor de viață. În mitologia românească, ca și în opera lui Druță, „Zburătorul personifică ființa iubită la care nu se poate ajunge” [87]. El apare în virtutea interdicției unei relații. În credința populară cele ce vindecă femeia de acest chin sunt babele, iar

la Druță, persoana protectoare și cel care o ghidează pe calea dreaptă e bătrânul ei tată (e concludent și motivul religios – citirea „psalmului femeilor”).

Păvălache este respins de nenumărate ori, simțindu-se în mare încurcătură, el o întreabă: „Vasiluță, poate vine altul în casa asta, poate v-ați înțeleș de-amu? Dacă-i așa să-mi spui...” [80, p.22]. Toate replicile de stabilire a relației între cei doi se adresează foarte sfios, indirect, prin intermediul metaforizării simple a *casei* (ca în textele populare). Femeia, înșirându-i povestea casei sale (care a rămas „vădană”), relatează, de fapt, destinul său, destăinuie mișcările interioare, trăirile, neliniștile sufletului ei nenorocit. Relatarea la persoana a treia pe care o face este, de fapt, o mărturisire, povestea casei fiind povestea proprie. Acest act confesiv îi unește pe cei doi.

Vasiluța organizează sărbătoarea la care a râvnit deja fiind în cuplu cu Păvălache. Însă un mic detaliu complică toate lucrurile: ea visa, jucând perinița, să-i fie Casa Mare plină de oaspeți. Participarea comunității la împlinirea ei maritală este însă imposibilă. Comunitatea nu acceptă însoțirea unei văduve, trecută de vârsta împerecherilor, cu un tânăr de-o vârstă cu fiul ei. Numai încep a juca proaspăt căsătorii perinița, că e și întreruptă de zgomotul unui geam spart și de urletele mamei lui Păvălache, Gafița: „Spurcăciune! Curvă ce ești! (...) Am strigat și am să strig până s-a aduna tot satul să ucidem cu pietre muierea asta! (...) Am să dau foc la casă și am să arunc cenușa pe vânt!” [80, p.26]. Mama flăcăului se opune cu violență față de alegerea fiului, dar mai ales față de femeia care, crede ea, i l-a pervertit. Tatăl lui Păvălache, badea Nistor, vine să repare geamul spart de soție, dar îl avertizează pe fiu: „Te-ai gândit tu că prea te-ai deprins cu petrecerile, da casa asta a fost una din cele mai mândre din tot satul, și dacă rămâi, a trebui să-i porți cinstea?” [80, p.28]. Păvălache își asumă toate responsabilitățile și rămâne în *casa* Vasiluței.

După aceea, *casa* ei se schimbă, devine și mai frumoasă, încât stârnește invidia vecinelor: „Ia uitați-vă cum își ține Vasiluța casa.... de parcă ar fi una tinerică, după nuntă...” [80, p. 31]. Vecinele analizează din dublă perspectivă (optimistă și pesimistă: vecina binevoitoare și vecina răuvoitoare) și discută pe rând fiecare obiect din casă, care a apărut după ce s-a mutat Păvălache la Vasiluța, fiecare lucru ce s-a schimbat în urma venirii lui. Sofica aude bârfele și îi spune stăpânei. De altfel, lumea dramei „Casa Mare” este o lume a femeilor. Cu excepția lui Păvălache, bărbații par a fi prezențe aproape neînsemnate. Alături de Vasiluța, replicile eroinelor (Eleonora, Sofica, vecinele, Gafița) promovează „un adevărat tezaur de valori caracteristice trăirilor de pe acest picior de plai, probleme și frământări de suflet, colizii și sentimente înalte, în stare să miște

și să țină încordată seară de seară, pe parcursul a circa trei decenii atenția spectatorilor de teatru” [96, p. 242].

Între Vasiluța și Sofica raporturile se schimbă, fata se maturizează și realizează importanța Vasiluței pentru maturizarea iubitului său. Deși îndrăgostită de Păvălache, îl cedează ușor nașei: „Nici nu știu cum să-ți mulțumesc nășică... amu m-am liniștit și eu... atâta vreme cât a umblat prin petreceri, nu-mi puteam afla locul... (după o pauză) Nășică, cum ai gătit mata casa asta?” [80, p. 34]. Sofica înțelege influența pozitivă a femeii așezate față de flăcăul vânturatic. Vasiluța se oferă s-o învețe a coase, a broda, s-o ajute să-și ungă și să-și împodobească casa, când va fi gospodină. Ba mai mult, și soț gospodar și cumpătat, până la final, o să-i ofere. Vasiluța înțelege, la rândul ei, că oricât de bună gospodină și frumoasă ar fi, vârsta nu-i va permite să-l mențină pe Păvălache. Sofica e foarte cuminte și atunci când prin sat apar vorbe că petrece nopțile în livadă cu Păvălache, Vasiluța nu crede, este de partea fetei, manifestând o atitudine maternă, protectoare și înțelegătoare.

Deși mai frumoasă și mai luminată, *casa* Vasiluței rămâne tristă și singură și după venirea lui Păvălache, pentru că înafară de cele două vecine și Sofica, nimeni nu-i calcă pragul. Stăpâna însă nu se pierde cu firea. Păvălache însuși observă că femeia alături de el dă dovadă de o mare bărbăție: „Păcat de Vasiluța asta că s-a născut femeie... O pierdere mai mare n-au avut bărbății de la facerea lumii încoace...” [80, p. 46]. Ea tânjește după lume, amintind, prin aceasta, de Tincuța lui Onache, care trăia pe deal, departe de sat. Tânărul soț însă nu o poate ajuta cu nimic, singurătatea ei este rezultatul propriei alegeri.

Bărbăția Vasiluței se dovedește nu numai prin rezistență, prin puterea de a înfrunta izolarea, de a suporta să fie ignorată de lumea din sat, dar, mai ales, atunci când, înțelegând lipsa de perspectivă a relației sale cu Păvălache, ea se desparte de el. Femeia decide să modifice cursul vieții sale. Schimbarea începe, evident, cu des-ființarea ordinii vechi în *Casa Mare*: „Aceeși casă. Ferestrele sunt larg deschise. Pe vârful tufelor de liliac se stinge lumina unui soare ce a dat spre asfințit. În odaie e mare dezordine. Au dispărut masa, lampa, patul, a dispărut covorul cu portretul lui Păvălache. Într-un ungher stau rezemate niște sape; în celălalt ungher, o căldare cu var. Țolișoarele de pe jos, adunate vălătuc lângă pereți. Vasiluța umblă descumpănită prin odaie – ba adună perdeluțele de la fereastră, ba le prinde înapoi” [80, p. 53]. Dorința Vasiluței de a fi fericită este firească, dar ea conștientizează că și fericirea derivă din împlinirea unei „rânduiei” preexistente, care e măsura absolută a lucrurilor și a faptelor umane. Vasiluța înțelege că a luat o hotărâre negândită. Modificarea ordinii în casă o va pregăti moral/ spiritual pentru corecțiile destinului, pentru o cotitură a evenimentelor.

Păvălache, așa cum a fost și la început, rămâne descumpănit și lipsit de inițiativă. El a știut cum să intre în *casa* Vasiluței, dar nu va ști să fie ferm și să facă tot posibilul ca să rămână în ea. Femeia nu mai acceptă ca altcineva să decidă în locul ei cum este corect. Argumentele sunt cât se poate de concludente: „Te țin din răspuțeri, dar te-alungă atâția din casa asta, că, mă tem, până la urmă, n-am să te mai pot ține... (...) Te-alungă tinerețea, Păvălache... tu nu te dai, că ești voinic și cuminte cum n-a mai fost altul... dar tinerețea te tot duce, te depărtează de mine. (...) Din prima sară. Cum ai rămas tu aici, s-au pus anii între noi și m-au tot canonit și au răs, și-au bătut joc de mine (...) Păvălache, eu n-am să pot fi și mamă și bunică în aceeași vreme... este o rânduială pe pământ și dacă încalc eu și rânduiala asta, ce-mi mai rămâne? (...) Din pricina mea, copiii tăi au rămas să se nască cu un an mai târziu – păcatul ista îi cel mai mare din viața mea... e vremea să ne despărțim...” [80, p. 56-57]. Aceste replici ale Vasiluței relevă adevărata ei natură.

Marea majoritate a exegezelor dramei conchid că principalul aspect conflictual al dramei este al femeii cu societatea, al aspirațiilor ei în contradicție cu etica socială. Cu rol de instanță moralizatoare, satul vine cu nenumărate acuzații, Vasiluța devenind obiectul bârfelor. Statutul de văduvă, nu-i permite femeii niciun fel de „poticniri”. În opoziție cu dorința de împlinire conjugală a protagonistei este diferența de vârstă dintre ea și Păvălache, este memoria soțului Andrei, ostilitatea fiului Arion, deranjat că alesul mamei sale e de aceeași vârstă cu el, toate reflectându-se cu multă vervă în „gura satului”. Supralicitarea acestui punct de vedere, duce la ideea eronată că în sufletul femeii, în final, „biruie sentimentul datoriei de nevastă a lui Andrei, care nu s-a întors de pe front, pe care-l așteaptă cu nerăbdare, biruie demnitatea ei de văduvă modestă” [96, p. 245]. În realitate, nimic din toate acestea nu o macină mai mult decât imposibilitatea de a oferi omului iubit toate șansele de a se realiza ca părinte, de a asigura perpetuarea seminției lui. Lupta se dă nu între protagonistă și lume, nici între conștiința datoriei și dreptul legitim la fericire intimă, ci între hotărârea de moment (dictată de o nevoie de împlinire umană prin dragoste) și o hotărâre definitivă, conformă naturii firești a lucrurilor. Vasiluța luptă cu ea însăși, în câmpul conștiinței nefiind acceptat nimic din afară, în această luptă rămâne doar ea cu propriile frământări. Bunul simț și conștiința necesității respectării legilor naturii și existenței umane, pun, în cele din urmă, stăpânire pe universul spiritual al femeii.

Fire complexă, înzestrată cu calități deosebite, eroina posedă și darul discernământului. Autorul preferă să dezvolte alegerea Vasiluței printr-un chinuitor proces de meditații și incertitudini: „Nu te chinui, Păvălache... Toate au fost gândite și răzgândite... Le-am gândit bine, le-am gândit în fel și chip, că vroiam să rămâi măcar o lună, măcar o săptămână, dacă nu mai este chip...” [80, p.57]. Ea ajunge la vârsta înțelepciunii și alege să-și creeze o fericire imaginară,

iluzorie, chiar și în absența iubitului. Dacă el va fi împlinit ca bărbat (va deveni tată, bunel), Vasiluța jertfește dragostea ei pentru binele lui: îl cedează altei femei, care ar putea să-i ofere această posibilitate. Mai mult, ea îi alege și perechea potrivită, făcând mereu aluzii la Sofica.

Schimbarea din viața Vasiluței se reflectă în noua ordine în *casa* ei: „Aceeși casă. Zi de toamnă. Ferestrele și ușa sunt larg deschise, iar casa e curată și împodobită cum n-a mai fost” [80, p. 59]. Tatăl, dar și vecinele ei apreciază acest fapt: „Ia uitați-vă ce-a mai gătit ea casa asta... mama tot mamă rămâne... când aude glasul copilului i se topește inima, oricum ar fi inima ceea...” [80, p. 60]. Reamenajarea casei mari presupune un moment de mare încărcătură simbolică, reflectând un proces care a făcut-o pe Vasiluța să se autodepășească. Ordonând-o („îmbrăcând-o”) în concordanță cu virtutea curățeniei sufletești, face ca acest lăcaș să devină un obiect de admirație și respect pentru cei din jur. Casa gătită capătă semnificația unui spațiu al moralului revigorat, al revenirii în albia firescului existențial. Universul material (Casa Mare) și universul spiritual al femeii sunt într-o deplină armonie, reflectându-se mereu unul în celălalt.

Ultimele ispite care vin să o facă pe Vasiluța să-și schimbe poziția, nu-i stârnesc decât oroare, făcând-o să se manifeste agresiv. Deși e chinuită de muzica periniței pe care așa și n-a reușit s-o joace, când vine Păvălache să-și ia rămas bun, ea îl respinge: „Păvălache, tu n-ai suflet în tine, măi băiete... Tu ai venit să-mi iei tot ce a mai rămas în casa asta, dar ai venit degeaba... n-ai să iei nimica... Un fir de ață, dacă-ai să iei, n-ai să-l poți lua până nu mi-i lua și zilele...”. Apărându-și casa de acest „zburător”, eroina lui Ion Druță își apără demnitatea. Ea are „conștiința unei lumi reale și semnificative” (M. Eliade), reflectată printr-o încăpere care „cuprinde, îngrădește și apără sacralul” [85, p.188]. Cercetătoarea Tamara Cristei surprinde în trăirile protagonistei din piesa „Casa Mare”, rezonanțe ale mitului Penelopei, cea care, în așteptarea lui Odiseu, îl crește singură pe fiul lor Telemac, iar casa o păstrează neîntinată. Povara Vasiluței este însă mult mai mare, pentru că ea știe că soțul nu i se va întoarce niciodată., dar și al conformării cu toate câte se întâmplă, manieră în care gândește și Vasiluța.

Drama se încheie prin ritualul de rămas bun între cei doi, femeia dăruindu-i, totuși, din *casa* ei, o sticlă de busuioc. Acest act al dăruirii unui fir de busuioc oferă o dublă posibilitate de interpretare. Simbolistica busuiocului în credințele populare este bogată. Pe de o parte, busuiocul este o „plantă protectoare, cu attribute purificatoare, prin care se descântă, se desfac farmece, se alungă spiritele rele” [90, p.95-96]. E un simbol al iubirii împătimate, al relației statornice (de busuioc sunt legate toate ritualurile populare prin care se urmărește împlinirea prin dragoste și obținerea căsătoriei), iar în cazul cuplului din „Casa mare” devine simbolul amintirii. Pe de altă

parte, busuiocul dăruit flăcăului este un mijloc de atracție a altei femei (planta are proprietăți afrodisiace). Oricum ar fi, stibla de busuioc anunță încheierea frumoasă a unei relații.

Deci, la Ion Druță *Casa Mare* este purtătoare a unei energii spirituale de esență feminină, este un spațiu sacru, în care sufletul păstrează o ordine etică în strânsă legătură cu lumea din afară. Lumina sufletului acestei case îi vrăjește pe toți: pe tatăl Vasiluței, pe oaspeți și chiar pe Păvălache, care, de dor de frumos, se îndrăgostește de „sufletul” casei și al stăpânei ei. Pentru Vasiluța însă *Casa Mare* nu este o simplă încăpere, ci e „arhitectonica” ei morală raportată la construcția lumii. Casa Mare e oglinda sufletului Vasiluței, a universului ei tănuț, pe care eroina îl poate regândi și restabili. Modificarea ordinii interioare a Casei Mari, de fiecare dată, desemnează o reabilitare și o fortificare sufletească a eroinei. Prin raportul simbolic-metaforic la destinul protagonistei din drama lui Ion Druță, *Casa Mare* este o proiecție a feminității, a dragostei de viață, a dorurilor, a aspirației firești spre împlinire, dar și spre frumusețe și curățenie spirituală. Drama Vasiluței și a Casei Mari reflectă esența eternă a sufletului uman, care există doar prin transsubstanțializarea lumii spirituale în lumea exterioară, adică, a universului sacral, creat de Dumnezeu în universul frumosului, creat de om.

3.3. Mătușa Ruța și taina memoriei ancestrale

Una din cele mai vechi prezențe în comunitățile românești este bătrâna versată în știința plantelor, a remediilor naturiste, experimentată în tainele magiei populare. Ea reprezintă un tip uman specific spațiului rural, care exercită o influență puternică asupra vieții fizice și spirituale a satului. Făptură stranie și neînțeleasă, ea locuiește oarecum izolată (e văduvă ori singuratică), de obicei, mai aproape de munte sau de pădure, provocând frica și respectul consătenilor nu numai prin firea retrasă, ci și prin misticismul și înțelepciunea ei.

Bătrâna se implică în rezolvarea conflictelor, în armonizarea relațiilor sociale și intime, în orânduirea lumii în care trăiește. E medic și moașă, oferă consiliere psihologică, „trage” cărțile și află lucruri necunoscute, ghicește viitorul, descântă, face și desface farmece, scoate blesteme și binecuvântează, îndeplinește rituri mistice care provoacă fenomenele naturii sau care salvează vieți. Secole de-a rândul au schimbat lumea, însă bătrâna continuă să existe, fiind ultima speranță pentru cei aflați în pragul disperării sau pe patul morții.

Așa cum specifică sursele științifice, arta vindecării la poporul român „are o vechime milenară, putând fi considerată un dar strămoșesc. Fondul său inalienabil, comun tuturor regiunilor locuite de români, permite identificarea unui tezaur original, arhaic al acestui meșteșug care, după anumite indicii istorice, arheologice, antropologice, geoclimatice, poate fi

atribuit sacerdoților geto-daci” [4] . De aceea, bătrâna care posedă acest meșteșug, reprezintă o dovadă evidentă a legăturii dintre generații, a conexiunii cu ființa ancestrală, de la care a moștenit tainele medicinei magice. Ea este nu numai cea care poartă informația genetică a neamului, dar și care deține memoria etnică.

Evident, acest tip uman nu putea să nu pătrundă și în literatură. În textele folclorice și mitologice, baba este un personaj literar nelipsit. Basmelor și legendele îi conferă o aură fabuloasă, transformând-o în Hârcă, Cloanță malefică, sau în Sfântă Vineri/ Miercure/ Duminică – cu puteri supranaturale benefice. În raport cu personajele centrale, bătrânele pot avea influență fastă sau nefastă, dar, în mod sigur, modifică cursul vieții acestora. Puterea incontestabilă a bătrânei asupra destinului comunității a făcut-o să pătrundă și în textele literare culte. În nuvelele, povestirile, romanele ruraliste aceasta este, de cele mai dese ori, salvatoare a vieții unui om, cea care oferă șansa perpetuării neamului (secretul fertilizării), având grijă și de spiritualitatea comunității.

În literatura cultă de inspirație folclorică sau în textele care implică teme și motive populare, bătrâna apare în legătură cu necesitatea de a salva un personaj de necazuri, impedimente sau de pe patul morții. În aceeași ipostază o întâlnim și la Ion Druță, în drama „Păsările tinereții noastre”, doar că autorul face din acest arhetip un personaj central – mătușa Ruța, și îi conferă o gamă amplă de semnificații etice, morale, sociale, etnice, ideologice, etc. Prezentată inițial drept „o sărmană bătrână”, Ruța demonstrează ulterior un caracter feminin puternic, o gândire rece și un temperament viu, impulsiv, mobilizator.

Prima apariție a mătușii Ruța în text o fixează într-o ambianță mistică: în timpul rugăciunii de seară, în liniște totală, semiîntuneric, solitudine. Îngenuncheată într-un ungher, ea este absorbită total de oficierea actului religios, devine invizibilă, ca un duh. Liniștea îi este întreruptă însă, în mod barbar, de Andron. Andron e fratele mai mic al lui Pavel Rusu, președintele aflat pe patul de moarte, care vine după ajutor la babă. El nu sesizează prezența bătrânei în semiîntuneric și intră dând cu piciorul în ușă. Mătușa se comportă rece, vorbindu-i moralizator:

„Andron (cât se poate de mirat): Cum adică, ești acasă?!”

Ruța (ridicându-se de jos și așezându-se pe scăunăș): Ce te miri așa de tare?

Andron: Păi, am bătut pe la ferestre de mi-am belit toate degetele, iaca și ușa ceea ți-am smintit-o din loc. Oi trimite mâine pe cineva să ți-o așeze.

Ruța: Las’, nu-mi mai trimite pe nimeni. O tocnesc eu și singură, după ce trec păgânii. Că de-ai fi crescut și tu la o casă de gospodari, ai fi stat oleacă afară să aștepți. Nu era numaidecât să dai cu ’ciorul într-însa.

Andron: S-aștept? Și până când mă rog, s-aștept? Pân' a da tizicul cela în pară?" [80, p. 115]

Impertinența bărbatului și lipsa de respect pentru spațiul și intimitatea bătrânei denotă trăsăturile generației din care face parte. Mătușa Ruța îi reproșează la fiecare pas aroganța pe care o manifestă Andron, afișând, la rândul-i, prin propriul model comportamental, valori general-umane ca: iubirea pentru aproapele tău, bunătatea sufletească, credința în Dumnezeu, grija pentru semeni, demnitatea umană, bunul simț ș.a. Andron însă este irecuperabil, o ia în derâdere la fiecare pas, manifestându-se ca un bădăran.

Discrepanța dintre modul bărbatului și al bătrânei de a înțelege lumea și lucrurile dovedește, de fapt, discrepanța dintre două generații între care e o distanță imensă (la nivel de mentalitate, etică și spiritualitate). Când Andron o acuză pe Ruța de indiferență, de faptul că evită a-și vizita propriul nepot, că refuză să-i ofere ajutorul în clipe dificile, ea răspunde: „De, satul îi mare. Mai în fiecare zi dă câte-un blestem ba peste unul, ba peste altul. Dacă aș tot umbla cu oblojeli și descântece de la o casă la alta, aș uita cu totul de Dumnezeu” [80, p. 116]. Calmul cu care vorbește femeia provoacă în Andron o reacție violentă de nervozitate. Cea mai acută dintre problemele pe care le reflectă poziția Ruței în raport cu Andron și, mai apoi, cu Pavel, constă în „desolidarizarea de sacru sau refuzul lui conștient exprimă, după Ruța, drama lumii contemporane, dezolarea ei morală” [34, p. 32].

Andron încearcă s-o convingă pe Ruța că nu procedează corect, dar nu face decât să-i resuscite anumite amintiri neplăcute: cearta ei cu nepotul, supărarea cu fratele ei (tatăl lui Pavel), care la împărțirea pământului a bătut-o cu cruzime, lăsând-o infirmă pentru tot restul vieții: „O fost ca și cum m-ar fi ucis cu totul, că după bătaia ceea nici nu m-am putut mărita, nici copii n-am putut naște” [80, p. 116]. Ea evocă faptele în detalii, demonstrând o memorie ireproșabilă. De fapt, memoria bătrânei este una din cele mai remarcabile calități, or acesta este resortul fundamental al tuturor valorilor morale, etice, spirituale, a cunoștințelor pe care le-a moștenit.

Andron se folosește de anumite fapte din trecutul lor, pentru a-i demonstra că în toate conflictele vina este a ei, prezentând faptele dintr-o singură perspectivă, cea care îi convine. Pentru a o determina să vină în ajutor nepotului, Andron încearcă (amintind, prin aceasta, de metodele de persuasiune ale regimului comunist) să-i provoace sentimentul vinovăției (o acuză că și-a lăsat fratele să moară de foame). Ea însă are argumente pentru toate acțiunile sale, fiind foarte îngăduitoare: „Atunci când pâinea se numește viață, atunci nu te gândești la cei care și-au trăit ce-a fost al lor, da la cei care abie își caută loc în lume” [80, p. 117]. În situația mătușii Ruța (de a alege pe cine să scape de moarte, toți fiindu-i scumpi) s-a aflat o mare parte din basarabeni, de aceea, figura și destinul ei sunt foarte reprezentative, trimit intertextual la trecutul istoric,

formând un nou substrat hermeneutic al dramei. Iar, în profilul moral al femeii, memoria și experiența trecutului teribil dovedesc un caracter puternic și o capacitate superioară de înțelegere și discernământ.

Portretul interior al Ruței se conturează prin intersectarea mai multor unghiuri de vedere – cel al replicilor lui Andron, care evocă anumite situații și conflicte, și al eroinei însăși, care, la fel, povestește anumite fapte din trecut, justifică sau neagă corectitudinea celor spuse de nepot: „Dar să-mi spui mata, mătușă, cum vine asta – atunci când eram flămânzi și prăpădiți, mata ne dădeai de mâncare, cu toate că ai fi putut cumpăra o jumătate de sat cu fărâmiturile celea, da amu, când toate-s bune și frumoase, mata scotocești câte o julitură mai veche și umbli cu dânsa prin sat, o faci pe supărata...” [80, p. 118]. Deși Ruța își motivează, ca în fața unei instanțe de judecată, toate acțiunile, demonstrându-și corectitudinea, pentru el oricum comportamentul ei rămâne de neînțeles.

Pe de altă parte, discuția dintre Andron și mătușa Ruța reliefează întreg contextul relațional al acesteia cu rudele: „D-apoi că eu n-am leacuri pentru cel care n-a vrut să-mi vadă umbra trecând pragul casei lui” [ibidem]. Ruptura dintre rudele de sânge are cauze de un alt ordin, reflectate în vocea lui Andron, care consună cu cea a lui Pavel, ambele reliefând raportul prezentului totalitarist (al Basarabiei postbelice), ostil sau nepăsător față de valorile trecutului: „Unde s-a văzut, tovarăși, tot satul – opt sute treizeci și cinci de case s-au ridicat de iznoavă și numai a opt sute treizeci și șasea, casa mătușii noastre, cum a fost sclipuită pe vremuri așa și stă” [ibidem]. Sunt două elemente evidente în replicile lui Andron, prin care el se manifestă ca reprezentant al ideologiei politice: reproșul că mătușa nu a acceptat reconstrucția casei de către colhoz și derâderea încăpățânării femeii de a continua să umple satul cu „putoare de foc de tizic”, când toți ceilalți au trecut la alt tip de combustibil. Andron și Ruța reprezintă nu numai două generații diferite, două caractere opuse, ci și două viziuni socio-politice antitetice. Substratul ideologic al dramei este evident.

De altfel, în abordarea dramei unica perspectivă de interpretare s-a axat pe opoziția vechi – nou, iar opera a fost percepută ca o proiecție artistică a unui „proces de dezvoltare a satului moldovenesc postbelic ce tinde să intre în epoca nouă, socialistă, cu oameni generoși, harnici, dotați cu spiritul jertfirii de sine în numele poporului, cu tradiții și obiceiuri frumoase, dar și cu unele superstiții, credințe, deprinderi ce trebuiau să rămână în domeniul trecutului.” [98, p. 301-302]. În acest sens, s-a ajuns la ideea că Ruța întruchipează trecutul „întunecos”, iar Andron – prezentul „luminos” (două concepte operaționale ale ideologiei politice).

Deși majoritatea cercetătorilor elogiază „pledoaria pentru tradițiile viabile ale poporului moldovenesc, care, curățate de unele elemente patriarhale perimate, trebuie să intre în zestrea spirituală a contemporaneității” [5, p.123], totuși nimic nu pare condamnat în comportamentul și viziunile protagonistei. Iar perspectiva ideologică (comparativ cu cea metaforico-simbolică, mitologică, religioasă, ș.a.) pare a fi una din modalitățile de suprafață de abordare a operei. Într-o altă perspectivă, insistența eroinei de a-și păstra intactă locuința a fost justificată în felul următor: „casa Ruței nu se vrea schimbată ca să nu-și piardă amintirile. Memoria afectivă păstrează intactă imaginea părinților, visul ce i-a încălzit anii tineri, cocostârcii în rotocoale lungi deasupra casei – sunt lucruri de care nu vrea să se despartă” [20, p. 153]. Pentru mătușa Ruța casa presupune un izvor de putere, o fortăreață a credinței, a spiritului, nu o modalitate de a-și manifesta opoziția ideologică.

Practicile cotidiene și viața spirituală a țăranului sunt în interdependență. În legătură cu dorința de a-și păstra intactă casa, Ruța motivează și obiceiul de a da foc cu tizic. Iar această deprindere ține de speranța că se vor întoarce la cuiburile lor cocorii: „Atunci când trăiau cucostârci pe la casele noastre, erau și ei suflet din sufletul nostru, și când venea toamna, îi petreceam, ne duceam și noi cu sufletul până cât departe, prin țările calde. Iarna tânjeam fără dâșii, spre primăvară începea a ne suga ochii depărtările și când se întorceau era o mare sărbătoare, pentru că împreună cu dâșii se întorceau și sufletele noastre zbuciumate. Fără acele despărțiri de toamnă târzie, fără acele primăveri de bucurii, o să înțepenim, o să împietrim, o să uităm ce înseamnă dragoste pentru pământ, dragoste pentru om, pentru viață” [80, p. 119]. Atitudinea Ruței față de cocori reflectă sensibilitatea omului pământului în relație cu natura, necesitatea comunicării și a contactului spiritual permanent cu ea.

Modificarea așezării satului, făcută sub comandamentele lui Pavel Rusu și ale fratelui său, au întrerupt acest contact, cucoarele nu s-au mai întors în satul care poartă denumirea Valea Cucoarelor. Acesta este un fapt inacceptabil pentru Ruța, fiindcă periclitează grav identitatea spirituală a locului: „Iaca nu pot fără dâșii și pace. Că sute de ani satul se chema Valea Cucoarelor – și adevărat era, da amu tot Valea Cucoarelor se cheamă, dacă nu mai este adevărat” [80, p. 165]. În viziunea bătrânei, numele este echivalent cu realitatea, cu adevărul despre obiectul care-l poartă și trimite nemijlocit la originea lui – principiu elementar care stă la baza denominării lingvistice a obiectelor, ființelor și fenomenelor. Iată de ce, într-o explicație rudimentară, bătrâna afirmă că este important ca denumirea satului să reflecte adevărul profund al locului.

Ruța face focul cu tizic nu numai din obișnuință: „Pe casă la tătuca, dacă ții tu minte, stătea pe-o roată de car un cuiabar de cucostârci. Vara întreagă ședeau ei acolo lângă hodgeag – tătuca zicea că șed și amiroase fumul de tizic, pentru că, zicea, le place grozav cucostârcilor fumul de tizic. (...) Nici cu vreascuri, nici cu cărbuni, nici cu coajă de răsărită n-ai să ridici un sul de fum așa ca să se vadă departe” [80, p. 125, 152]. Ea continuă să viseze că vreodată, oricum, cocorii se vor întoarce, dacă vor simți mirosul acesta: „Îi aștept, pentru că și eu, și ei, și tizicul – noi cu toții suntem dintr-o lume veche, de demult, care aproape că s-a trecut cu totul, aproape că nu mai este... Și dacă e să trăim, trăim cu toții, iar dacă e să ne ducem, ne ducem cu toții” [80, p. 152]. Bătrâna resimte unitatea ei spirituală cu tot ce aparține secolului în care a trăit, unitatea naturii sale cu natura lucrurilor.

Sătenii interpretează diferit principiile bătrânei Ruța. Uneori acestea sunt luate drept niște ciudățenii, străine omului de la țară obișnuit cu ocupații și gânduri legate mai mult de viața cotidiană. Elocventă, în acest sens, este replica Artinei cu referire la cocostârci: „Elei, Doamne, ca să vezi cu ce-și împle ea capul! Să nu crezi, prostiile estea ți-or fi venit în minte, pentru că nu ți-ai luat normă la tutun. Că noi, cei care avem normă, ne gândim la câte în lună și în stele, numai la cocostârci nu ne duce gândul” [80, p. 125]. Contradicția dintre bătrână și săteni ține de mentalitatea diferitor generații. Cei tineri, implicați în activitățile sociale colective, uită să-și îngrijească sufletul. Iar sufletul, în concepția Ruței, este cel de care, în primul rând, trebuie să se preocupe omul, pentru că „sufletul e ca și cum ar fi un pământ oarecare și pe pământul acela nu va crește nimic mai bun până n-ai să ari și n-ai să semeni și n-ai să îngrijești semănătura ceea cu brațele tale...” [80, p.167]. Deși Ruța trăiește după legile ei, ea se integrează organic în colectivitate, fiind strâns legată de lume prin multiple și puternice fibre invizibile.

Bunătatea Ruței este mai puternică decât orice supărare. Ea observă, cu intuiția de vrăciuitoare, chiar și în figura lui Andron, simptomele unei suferințe („Ș-apoi asudatul ista al tău, ce fel de bărbat îi acela care șede așa pe scaun și asudă fără a face nimica”). Înainte de a găsi leacuri pentru Pavel, îi propune și lui Andron o băutură „dospită cu ierburi rare”. Până la urmă, recunoaște că „a slăbit la inimă” când a aflat de căderea lui Pavel și că slăbiciunea n-a lăsat-o până n-a gustat și ea din leacuri. Substanțele pe care le gătește Ruța din ierburi rare au puteri miraculoase.

Mătușa lecuiește și se lecuiește, de fapt, prin două modalități: prin ierburi și rugăciuni. Credința în Dumnezeu și în proprietățile terapeutice ale naturii, cunoștințele străvechi pe care le posedă cu privire la utilizarea plantelor în scopuri curative, o fac o persoană solicitată. Totuși, femeile din sat vin la bătrână și cu alt gen de probleme. Artina, bunăoară, trece pe la ea și-o

roagă să-i tragă cărțile: „Mai ghicește-mi o dată, chiar te rog, că nu știu ce m-o apucat la inimă zilele iestea, încât nu-mi pot afla loc” [80, p. 125]. Durerea Artinei e cauzată de grija față de fata ei, Dochița, care a fost logodită, după părerea ei, cu un flăcău nedemn. Dar Ruța o determină foarte tacticos să recunoască adevărul amar. Artina nu vrea să dea fata fiindcă își așteaptă în continuare soțul de la război, care dacă se va întoarce, așa cum i-a ghicit mereu Ruța, o să-i reproșeze că a făcut patru nunți fără el. Artina are nevoie de consolare: „Ultima oară pune-le să ghicească și scapă-mă de chinul ista, că uneori mi se pare că încă o zi, încă o picătură și, gata, am să pic și-am să mă topesc de atâta amar...”[idem]. Ruța vrea să refuze cerința femeii, dar nu poate și se jalește singură: „Odată și odată or să se adune cele ce le-am ghicit eu în cărți și, de n-au să deie foc bojdeucii iestea, nu-mi ziceți mie pe nume”[idem]. Arderea casei și a vrăjitoarelor este un ritual străvechi, executat în cadrul comunităților creștine, care considerau femeile posesoare a tainelor mistice, drept forțe diabolice. Replica mătușii se trage din această credință veche, dar și din frica de a nu fi dat greș în prezicerile/ presupunerile sale.

Artina vine la babă cu „adevărul” ei, gata de a accepta că soțul nu se va mai întoarce și, atunci când Ruța îi citește în cărți povestea detaliată a întoarcerii lui, ea nu vrea s-o admită: „Ruță dragă, teme-te de Dumnezeu, nu mă dărâma chiar cu totul. (...) Spune-mi sfântul adevăr și slăbește-mă odată de durerea asta. (...) Ruță-hăi, tu, psene, vrei să crape inima asta în mine. ...Mai bine nu veneam, iaca, la tine, mai bine nu te găseam acasă” [80, p. 132-133]. Ruța însă vrea să-i reînnoiască femeii speranțele, de aceea, ea nu numai că îi spune ce se va întâmpla, dar îi reconstituie întâlnirea la nivel de dialog: „...și-ai să-i spui – intră, pentru că și casa asta e a noastră, și tot ce e în casă e al nostru, iar noi rămânem pururea legați ca două vițe de vie – și în fața lumii, și în fața lui Dumnezeu...” [idem]. Deși pentru Artina a trăi cu speranța, cu așteptarea este un chin insuportabil, ea totuși o crede. Dincolo de cunoștințele sale oculte, Ruța sădește credința în sufletele celor care vin să se „lecuiască” la ea, aceasta fiind cea mai eficientă metodă de a le duce visurile și dorințele la împlinire.

Bătrâna cunoaște lucruri misterioase, în viziunea sătenilor, despre diferite fenomene naturale și umane. Ea își petrece nopțile prin lutărie, ca să poată lua „apă neîncepută” de la izvoare: „A mai rămas pe-acolo un izvoraș, da izvoarele din care curge apa șuvoi pe la miezul nopții se opresc de parcă le-ar fi pus cineva dop. Pe urmă, după ce cântă cucoșii miezul nopții, șuvoiul iar începe a curge. Apoi, ceea ce o curs până a se domoli șuvoiul era apă de ziua trecută, iar ceea ce vine pe urmă e apă neîncepută. Pentru asta apele neîncepute și poartă numele zilelor din care au venit – este apă neîncepută de marți, apă neîncepută de vineri” [80, p. 137]. Relația simbolică a bătrânei cu izvoarele este relevată insistent de către autor. Ruța este, de fapt, cea care

„redescoperă” izvoarele: „Sfinte Dumnezeule, d-apoi când atunci când eram eu copilă, acolo nu era lutărie, era vale. De sub deal curgeau trei izvoare frumoase ca trei surori. (...) Ei, dacă pe urmă dealul acela a prins a veni la vale, a înghițit izvoarele... Dar odată, scormonind la talpa dealului, că îmi trebuia și mie oleacă de lut, am dat de-o dungă de pământ mai jilavă, și ce-mi vine-n cap – ia să înfibg eu un băț așa la întâmplare. L-am înfipt, câteva zile se tot jilăvea bățul acela, da pe urmă o prins a lăcrăma” [80, p. 161]. Regăsirea izvoarelor este un act cu o semnificație simbolică excepțională. Izvoarele simbolizează apele vii, neprihănite, sacrale ale universului. Izvorul este un simbol al fecundității, maternității, originii. „La descendenții triburilor maya, este interzis să se pescuiască în izvoare și să se taie crengile copacilor din preajma izvoarelor. Izvoarele erau, la gali, zeități ce știau să tămăduiască rănilile și să-i reînsuflească pe războinicii morți. (...) Plin de sunete și transparență, izvorul reflectă orizontul interior, acela al începuturilor” [90, p.79]. La Druță, ca și la ceilalți scriitori basarabeni postbelici (V. Romanciuc, I. Druță, D. Matcovschi ș.a.) izvorul e simbolul conștiinței de sine, al trecerii, al originii neamului, e „un leagăn permanent al spiritului” [ibidem]. Întoarcerea Ruței la izvoare, descoperirea izvoarelor, este echivalentă cu drumul spiritual spre origine, spre esențe, spre adevăr, spre unitatea primordială. De remarcat că Ruța nu adună apa izvoarelor redescoperite pentru sine, ci o oferă drept „leac” celor suferinzi. Apă „neîncepută” de la izvoare ea îi va duce și lui Pavel.

După apă „neîncepută de sâmbătă” vine Paulina, soția lui Andron, care o roagă pe babă și să-i „facă” de dragoste. Fiindcă Ruța nu înțelege de la bun început care este, de fapt, problema femeii, și o alungă, Paulina o imploră: „Mătușică, te rog de-a mă crede că înainte de-a fi venit încoace m-am frământat și m-am căznit cum nu știu om să se fi frământat și căznit atâta. (...) Iar dacă până la urmă am venit, am făcut-o fiindcă nu mai pot, nu mai am viață în casa mea. (...) Casă avem frumoasă și în casă am adunat de toate, da copiii nu vin și pace” [80, p. 138, 140]. Femeia ascunde un păcat din tinerețe, pe care, mătușa Ruța, fosta moașă a satului, îl intuiește. Ruța îi oferă până la urmă Paulinei ceva ca să devină din nou fertilă, însă o previne: „...am să-ți fac niște băutură și ai s-o bei patruzeci de zile la rând, câte o linguriță în zori de zi. Atâta cât ai să bei leacurile mele o să te poftască bărbații pe-un cap, au să umble cu turma în urma ta, dar mai întâi să mi te juri că ai să fii cuminte și n-ai să strici casa alteia...” [80, p. 140]. Odată cu băutura, bătrâna îi oferă femeii și credința, siguranța că va avea copii. Ca și Artina, Paulina nu vine, de fapt, pentru farmececele mătușii Ruța, ci pentru magia cuvântului consolator, pentru sfatul omului sfătos și înțelept, capabil să împărtășească o durere, pentru vorba aducătoare de voie bună și încredere. Și ierburile de leac, și apa neîncepută sunt mai curând întruchiparea bunăvoinței și a

intenției de a fericii, a liniști, a salva. Nu există sentiment mai plăcut decât a simți recunoștința și afecțiunea celor din jur, bunăvoința și încrederea acestora. De aceea, Ruța e deschisă permanent către lume, gata de a oferi oricând ajutor.

Retrasă între pereții unei case bătrânești, lipsită de sentimentul confortului, Mătușa Ruța posedă o mare bogăție spirituală. Modestia, simplitatea și faptul că își disimulează cu abilitate inteligența, manifestându-se ca o femeie simplă și neștiutoare, amintește de Vitoria Lipan, din „Baltagul” lui M. Sadoveanu. Ambele par țărance și nu se delimitează cu nimic de săteni, dar posedă o logică și o inteligență deosebită. O altă trăsătură specifică ambelor personaje feminine este misticismul și credințele lor. Vitoria la fel crede în visuri, în semnele naturii, percepe coincidențele ca pe niște semne trimise de Sus: „Nu vine, zice iarăși, aprig, Vitoria. Cucoșul dă semn de plecare!” [143, p.17]. Aceste femei provoacă lumea la trăiri intense, practică diferite modalități de a convinge sau de a scoate adevărul la suprafață, orânduiesc cu dibăcie ceremonialurile și riturile vieții țărănești.

Prin misticismul său, Ruța amintește și de Smaranda din „Amintirile...” lui I. Creangă, care posedă o cultură a magicului, expusă, jucată, reprezentată. Ea apare ca ființă cu puteri supranaturale, care stăpânește universul. Minunata Smarandă crengiană putea să alunge norii cei negri de deasupra satului și să abată grindina în alte părți, înfigând toporul în pământ afară în fața ușii; „închega apa numai cu două picioare de vacă, de se încrucea lumea de mirare...” [58, p.181]. Magia în care crede Vitoria, Smaranda, Ruța conține o filosofie implicită, trăită, încorporată în viață și legată de credințele cu cele mai adânci rădăcini în trecutul mitic al neamului.

Ca și Vitoria lui Sadoveanu, mătușa Ruța este cea care cunoaște obiceiurile, care ghidează comunitatea în rânduielile sărbătorilor, ale momentelor cruciale din viața consătenilor. I. Druță însă prezintă abilitatea eroinei sale de a orândui ceremoniile ca manifestarea unui fenomen, a unei forțe superioare, aflată deasupra lumii pe care o pune în mișcare: „O babă stă și urmărește rânduiala oalelor, alta pune pe foc, vreo cinci-șase femei fac sarmale, iar peste tot iarmarocul și învâlmășeala asta domnește mătușa Ruța, șezând pe un butoiș gol, răsturnat cu fundul în sus. Îmbrăcată ca de duminică, ea e singura care nu se grăbește, nu se miră și, în genere, nicio grijă nu cearcă să întunece viața ei. Toate-s bune și frumoase. Mătușa ține undeva ascunsă în sinea ei rânduiala întregii nunți și odată ce stă ea liniștită pe butoiș, înseamnă că toate merg cum au fost și puse la cale” [80, p. 141]. Bătrâna cunoaște mai multe secrete culinare („D-apoi că fără hrean putem rămâne cu bucatele pe masă...”; „tu ridică-le pe două cărămizi și depărtează-le oleacă de para focului, așa ca de fiert să nu fiarbă, ci să se coacă mai mult...”), îmbie vorniceii, încurajează

mireasa și pe mama ei, găsește cine să-i fie însoțitor Artinei la ritualul Iertăciunii, apoi provoacă lăutarii să cânte din răspuțeri și cu mare patimă („Taci din gură, că te faci de râs. Găbulică venea la nuntă și cânta de unul singur Iertarea, când începea el a dezghioaca valuri de durere din sufletul omului, sate întregi stăteau și plângeau lângă arcușul lui.”). Vivacitatea mătușii Ruța scoate din inerție toată lumea adunată în jurul ei, o face să trăiască cu intensitate clipele.

După ce o mărită pe Dochița, Ruța continuă să o trateze cu grijă și atenție părintească. Observă că fata nu este fericită și găsește și pentru ea o iarbă de leac:

„Mătușa Ruța: Ia stai tu oleacă. *(s-a aplecat, a scotocit ceva prin desaga cu buruieni.)* Am găsit, iaca, azi o bunătate de rădăcină și vreau să ți-o dau.

Dochița: Vă mulțumesc frumos, dar mmmmm... pentru ce poate fi ea bună?

Mătușa Ruța: I-i, draga mătușii, nici n-am cuvinte să-ți spun. Tu s-o usuci la umbră, pe urmă s-o tai mărunțel, s-o macini așa până s-a face colb și patru grămăjoare din colb de acela să le coși în cele patru colțuri ale pernei pe care dormi.

Dochița: Hm... Și ce-o să fie după asta?

Mătușa Ruța: N-o să fie nimica.

Dochița: Vreau să zic – ce se schimbă în viața omului care doarme pe-o pernă cu praf din rădăcina asta?

Mătușa Ruța: Să zic așa cu toată gura, n-aș zice, dar mămuca spunea că rădăcina asta poate aduce noroc unei femei măritate” [80, p. 154]. Baba citește în ochii Dochiței necazul ei și îi oferă remediu fără ca ea să îl fi cerut, iar cuvintele ei sunt leac pentru suflet. Bătrâna trăiește cu grija viitorului consătenilor toată viața. Fiind privată de posibilitatea de a fi mamă, ea se manifestă ca o mamă a tuturor: „A veni o iarnă amarnică, cu frig și omăt, că n-a putea ieși omul din casă. De focul, cât mai este pe la oameni, s-a topi și să vezi cum o să-mi alergați cu toții să vă încălziți lângă sireaca mea vatră...” [80, p. 152]. Respectând tradiția strămoșilor sub toate aspectele, bătrâna crede că anume practicile, credințele și tradițiile străvechi vor salva neamul de cele mai grele nenorociri. De aceea, nici pe Pavel ea nu-l va lăsa de unul singur la greutate.

Păcatele lui Pavel sunt foarte grele: el nu numai că privează satul de esența denumirii lui, de originea lui, de specificul spiritual, dar și își trădează prietenii, colegii de oaste, prima lui iubire, uită de mama sa și de Dumnezeu. El rememorează fiecare persoană în fața căreia a greșit, printr-o revizie a conștiinței, imaginează dialoguri cu ei. Cei „cu care dialoghează Pavel Rusu sunt niște personaje imaginare și doar Ruța este ființa reală, vie, care se încadrează în același registru de judecatori ai lui. Este semnificativă această singularizare a Ruței printre spiritele celor trecuți în veșnicie” [96, p. 251]. Timpul este marele dușman al femeii, prin cele două

particularități fundamentale: „prima – imprevizibilitatea, cea de-a doua – irevocabilitatea” [122, p. 33]

Suferințele lui Pavel nu se manifestă doar fizic, ci și moral. Dându-și seama că nu are scăpare, Pavel nu-i cere leacuri bătrânei, ci un strop de apă. Pe el însă Ruța știe de la bun început că nu-l va putea ajuta, fiindcă „ficatul ista, când nu-l ai, apoi nici Dumnezeu nu ți-l dă”. Totuși, ea vine și veghează la patul nepotului pe moarte. La cântatul cocoșilor, Pavel o recunoaște pe Ruța care a stat noaptea de veghe la capul lui și prima asociație care-i vine în legătură cu imaginea ei, este obișnuința bătrânei de a face foc cu tizic. Ea se comportă cu multă indulgență față de bolnav, evocă niște momente din copilărie pentru a-i provoca amintiri plăcute. Amintește despre multașteptații cocori și, în cele din urmă, ajunge la un „loc comun” cu nepotul său, care-i va fi motiv de împăcare:

„Ruța: Doamne, măcar un singur pui de cucostârc să văd în valea satului, să închid ochii și să mor.

Pavel: S-or întoarce, cu toate că, odată ce-a venit vorba, mie mai dragi îmi sânt ciocârliile. Ce mai pasăre, sfinte Dumnezeule! Câmp arat, semănături proaspete, zare largă, cer senin, atâta-i trebuie ciocârliei. Se suie, tovarășe, sus, până se topește mai cu totul și de acolo de sus o zi întreagă cântă și seamănă, și ară împreună cu țăranul...

Ruța: Să tot stai și să te miri.

Pavel: Ce-i aici de mirare?

Ruța: Să te miri că eu, vorbind de cucostârci, mă gândesc la semănături proaspete, la cer senin, la zare, iar tu, vorbind de ciocârlie, la acelaș cer senin, la aceeaș zare...

Pavel: Nimic de mirare. În tinerețe toți vor să zboare, toți își aleg câte o pasăre care le este mai dragă. Noi fiind oameni feluriți, ne-am ales și păsări felurite, dar dragostea noastră la rădăcină e una și aceeaș - arături, semănături, zare...” [80, p. 163].

Ca în basmele populare, bătrâna îi aduce două sticle: una cu apă „vie” și cealaltă cu apă „moartă”. Apa din prima sticlă este apă „neîncepută” din izvorul descoperit de bătrână. Cu ea îi potolește lui Pavel „setea” (iarăși – un simbol), iar băutura din cea de-a doua sticlă îl face pe Pavel să închidă ochii într-o stare plină de căldură și seninătate. Ea îl petrece, printr-o practică mistică, în trecerea pe cealaltă lume: „Amu’ boala o să te slăbească... a început a se lumina de zi, și cum începe a se naște o lumină nouă, toate bolile câte sunt îl lasă pe omul suferind să răsuflă un pic. Demonul suferințelor se depărtează și îngerul păzitor se apleacă cu ochii în lacrimi deasupra ta...” [80, p.164]. După ce Pavel moare, ea este cea care inițiază ritualul înmormântării: „Murea os din osul ei, murea neam din neamul ei. Un suspin, un răcnet a cutremurat casa, după

care mătușa și-a revenit, a coborât cu grijă scările, a ieșit în drum și chiar la poarta nepotului a prins a boci. Știa a boci frumos, cu rime, cum nimeni altul...” [80, p. 165]. Bocetul este primul semnal de înștiințare a comunității despre tristul eveniment.

Reconstituind marele ciclu etern, în drama „Păsările tinereții noastre”, viața stinsă a lui Pavel face loc unei alte vieți. Ruța este anunțată de Paulina că va avea un copil: „De-amu și în zori de zi, și drept sub inimă, dacă atunci când ești însărcinată trebuie să-ți mai tacă gura – așa-i că nu știi? (A venit alături, i-a netezit brațele. S-a uitat lung în lumina ochilor ei) Vezi de crește un om bun la suflet. Chit că bogat neamul nostru n-a fost, și nici putere cine știe n-a avut, dar pe lângă sufletul nostru se întâmplă să se încălzească o lume întreagă” [80. p. 166]. La frica femeii de coincidențele destinului, Ruța explică simplu, prin fenomenele naturii ciclicitatea vieții: „Iaca mai nu demult mă întorceam de la pădure printr-o miriște, că mă rătăcisem, și deodată mă opresc locului a mare mirare. Să vezi tu, n-a dovedit coasa să taie paiul cu spic cu tot și din același grâu, din aceeași sămânță, printre paieile tăiate, răzbate de-amu altă sămănătură verde – așa o fost de când lumea și așa va fi, aista ne e necazul și asta ne e bucuria” [80. p. 167]. Ca o instanță superioară, Ruța primește aparițiile oamenilor pe pământ, îi petrece în lumea cealaltă și reflectă asupra tuturor câte se întâmplă între naștere și moarte.

În drama „Păsările tinereții noastre”, feminitatea capătă semnificații mistice. Ruța este unica ce deține memoria lumii ancestrale din care se trage neamul său, mentalitatea, filosofia și tainele existenței ei. Bătrâna poartă grija trupului și a sufletului comunității sale, pune duhurile sfinte și spiritele, puterea tămăduitoare a naturii, în slujba stării de bine, a frumosului și adevărului. Prin adâncă ei spiritualitate, Ruța capătă esența unei forțe superioare, care leagă prezentul de trecut, urmașii de strămoși, oferind, astfel, neamului său siguranța perpetuării.

3.4. Reflectarea feminității în conștiința *celuilalt*

În majoritatea operelor dramatice ale lui Ion Druță, imaginea femeii este zugrăvită în mai multe ipostaze, fie că acestea reprezintă trepte ale devenirii ei fizice și spirituale, fie că sunt doar niște modificări în percepția apropiaților. Feminitatea este reprezentată din diverse unghiuri de vedere și, în fiecare caz, ea deține un rol aparte în existența *celuilalt*. În conștiința umană, imaginea femeii este reflectată în funcție de necesitățile spirituale, de aspirațiile și valorile existențiale. Or, femeia este sursa și reperul lor primordial.

Una dintre operele druțiene în care ipostazele feminității se reflectă în dimensiuni existențiale distincte în conștiința eroilor, este drama „Frumos și sfânt”, care, de altfel, avuse un succes uimitor la data apariției. Piesa este pusă în scenă la Teatrul din cartierul d’Ivry, Paris, în

1981 (în franceză: „La chose sacrée”). În renumitele ziare pariziene „Le Monde”, „Le Figaro”, „L’Umanite” ș.a. apar recenzii elogioase semnate de Ewa Lewinson, Antoine Vitez, Pierre Marcabru, Michel Cournot. Druță e declarat un autentic „poet dramatic”. Antoine Vitez menționa despre deschiderea cu care trebuie tratată literatura din Basarabia în spațiul romanic: „E pentru prima dată când Druță e jucat la noi, deși el a ajuns celebru la sine în țară, în toată Uniunea Sovietică, precum și în multe alte țări. În genere, noi știm prea puțin despre moldoveni și nu ne prea dăm seama că idiomul lor e înfrățit cu al nostru; ei vorbesc „latina” ca și noi, iar patria lor e unul din teritoriile de limbă română. Să-l primim, deci binevoitor pe Ion Druță, a cărui aproape întreaga operă mărturisește în favoarea pământului natal, precum și a Marii Istории care l-a traversat de nenumăratele ori cu tulburările ei” [172, p. 404].

În centrul dramei este Maria, o orfană singură și neajutorată, capătă prietenia și protecția altor doi copii încă de la o vârstă fragedă. Pe parcursul vieții, la depărtarea anilor, rolurile dintre ei se modifică de mai multe ori. Ea le este celor doi bărbați, consecutiv și simultan, și prietenă, și iubită, și logodnică, și fiică, și soră, și mamă. Complexitatea relațiilor dintre ei determină conturarea, în substraturile operei, a mai multor viziuni asupra maternității și feminității.

Acțiunea dramei se desfășoară pe linia relației dintre cei doi prieteni din copilărie, Mihai Gruia și Călin Ababii, care au stataturi sociale diferite și care se manifestă diferit în raport cu lumea: unul, fiind la un post de guvern, deseori favorizează nedreptatea, altul – om simplu de la țară – încearcă a se lupta cu ea, pledând pentru tot ce este *frumos și sfânt*. Între ei există Maria, față de care și-au asumat o anumită responsabilitate. În copilărie s-au jucat împreună sub aceeași salcie, în tinerețe ambii au iubit-o și au curtat-o, Gruia a reușit să se logodească cu ea, dar a părăsit-o după război, fiindcă nu l-ar fi așteptat. Iar Călin îi rămâne Mariei fidel pentru tot restul vieții, manifestă o grijă părintească față de ea și față de copiii ei. Deși Gruia încearcă să o dea uitării, scutindu-se de legământul ce i-a unit în copilărie, Călin nu-i permite acest lucru:

„*Gruia*: Care Marie?

Călin: Hai că-i bună! Amu el mă și întreabă despre care Marie e vorba! D-apoi că aceeași Marie, măi dragă tovarășe Gruia, cu care mățălușă te-ai logodit înainte de a ne fi dus noi la război și de care n-ai mai vrut să știi atunci când a dat Domnul să ne întoarcem...

Gruia (după o lungă pauză): Parcă am fost înțeleși să nu mai aduci vorba de logodnica ceea a mea. *(după o altă pauză)* Din păcate, prea multă armată a trecut atunci prin satul nostru și atunci când noi săpam tranșee în Slovacia, Maria cocea plăcinte pentru ofițerii cantonați la vecini...” [80, p. 239]. Gruia încearcă să evite contactul cu lumea copilăriei sale, să uite vechea responsabilitate, însă Călin insistă că legământul făcut în copilărie este sfânt pentru toată viața și,

până la urmă, îl convinge pe prieten să-i ofere Mariei, care se îmbolnăvise și, pe timp de foamete, nu avea niciun ajutor, o jumătate de pâine. Călin îi duce pâinea Mariei și, în loc să-i spună cât de neprimitor a fost cu el Gruia, el îi povestește lucrurile cu totul invers. În pofida faptului că Maria a ales să se mărite cu Gruia, Călin continuă să o iubească și îi oferă tot sprijinul de care are nevoie, toată viața rămânându-i dedicat.

În momentul în care Maria hotărăște să se căsătorească, Călin vine la Gruia să-l anunțe despre aceasta. Aflat în dificultate, el vrea să-i ceară un sfat prietenesc. În ultimă instanță, însă îi cere ajutor să organizeze o nuntă cum nu s-a mai pomenit în sat:

Gruia: De ce n-o iei de nevastă, dacă după atâta vreme e tot tânără, voinică, frumoasă?

Călin: Hai că-i bună și asta... Ce fel de mire e acela care, de cum s-a întors de la război, tot în manta și în ciubote? (...)

Gruia: Și ai ajuns tu, măi Căline, să-ți pierzi nopțile prin gara Chișinăului atunci când Maria se gătește de nuntă? Tu, care o viață întreagă i-ai fost și frate, și părinte, și apărător, tocmai tu s-o părăsești?!

Călin: Dacă n-am părăsit-o, ea m-a părăsit, pentru că atunci când a început a nu mă auzi, când se uita la mine râzând...

Gruia: Și totuși, de dragul vacilor pe cale le-am păscut împreună, de dragul salciei de pe malul Răutului, ar fi trebuit să treci peste râsul, peste cântările celea ale ei...

Călin: Am trecut! Și-am iertat-o! Că iaca, până-n ziua de azi ea rămâne singura, unica femeie... Ochii mei, inima mea nici că vor să știe altă femeie..." [80, p. 250-251].

Călin depășește durerea de a ceda femeia iubită unui bărbat care nu o merită, dar încearcă totuși să respecte decizia Mariei și vine, așa cum a făcut-o mereu, cu o mână de ajutor. Din partea lui Gruia, Călin așteaptă o altă atitudine decât cea pe care o manifestă, însă sesizând că el nu înțelege profunzimea și gravitatea problemei sale, renunță să lupte.

Drama se desfășoară în două planuri paralele. Pe primul plan sunt reprezentate vizitele lui Călin sau ale Mariei la Gruia. Pe al doilea plan, introdus, fragmentar, în cadrul fiecărui act, apare câte un fragment ficționalizat, în care vocile eroilor se reîntorc sub salcia de pe malul Răutului, unde au copilărit, și discută/ dezbat unele comportamente și lucruri pe care nu au reușit sau nu au avut curajul să și le spună în față. Acest plan supraficțional scoate în lumină trăirile adevărate ale celor trei personaje, punând accentul pe elementele semnificative. Astfel, în discuțiile dintre cele două voci ale prietenilor de pe malul Răutului, Glasul lui Călin destăinuie că el venise atunci pentru a fi îndrumat de Gruia cum să o câștige pe Maria, nu ajutat să o piardă.

Călin rămâne oricum mereu aproape de Maria. El își reface viața conform necesităților ei, este singur și dedicat dreptății, cinstei, demnității, frumosului și adevărului. Din cauza acesta, are de suferit foarte mult. De aceea, a treia vizită la Gruia nu o mai face Călin, ci Maria, „o femeie ce a fost odată tânără, trupeșă, frumoasă, ostenită, necăjită, cu desagile pe umeri...” [80, p. 256]. Ea vine la Casa Guvernului, în audiență la Gruia, și se prezintă ca iubita lui, îl roagă să-l elibereze din detenție pe Călin, care a tras cu pușca în caii de la fermă. Fiind unica apropiată al lui Călin, Maria este receptivă și săritoare la nevoie. Ea are o atitudine maternă față de Călin, tratându-l cu aceeași grijă și atenție cu care a fost tratată ea însăși. Aflați înafara oricărei relații conjugale, Maria și Călin continuă să-și poarte o afecțiune reciprocă. El devine pentru ea nu numai prieten, ci și părinte, așa cum ea, din femeie iubită se transformă în mamă.

Motivul maternității este dezvoltată și printr-o altă secvență, cea în care Călin interacționează cu soțul Mariei, care trimite la abator vaci cu vițeluși nefățați, pentru a trage mai mult la cântar. Călin îi povestește lui Gruia cazul: „Ca să predăm mai multă carne la stat. Câștigă colhozul, câștigi și tu. Zic: despre care câștig poate fi vorba atunci când se calcă în picioare ceea ce e mai frumos și mai sfânt pe lume – maternitatea?! Zice: maternitate au numai fumeile, iar vacile nu au nici un fel de maternitate. (...) Tu, Căline, în loc de a face atâta colb cu gura, ai găsi acolo o proastă să ajungi și tu părinte, pentru că discuți despre lucruri pe care nu le cunoști în adâncime...” [80, p. 270]. Opoziția clară dintre viziunile celor doi bărbați asupra maternității conturează, de fapt, diferența dintre două tipuri umane. Fire slabă, femeia cade sub influența meschină a soțului ei și în momentul când acesta îl ia în derâdere pe Călin, făcând referire la singurătatea lui, râde și ea de el. Călin însă îl expulzează pe rival din viața Mariei și ea nu se opune, rămâne singură cu doi copii.

Interesul deosebit, afecțiunea dintre Călin și Maria se va manifesta în continuare prin intermediul lui Gruia. Călin cere ajutorul prietenului pentru a găsi o școală pentru fiul Mariei, încercând, prin urmare, să-i înlocuiască tatăl copiilor: „Zic, poate să-l aranjăm cumva pe băiatul Mariei. Că Maria a rămas cu doi băieți. De cel mic am să iau eu singur grijă, pe micul îl iau pe sama mea, da pe aista, că de-amu-i mărișor, ar trebui cumva să-l ajutăm împreună, e datoria noastră. O datorie sfântă” [80, p. 267]. Statornicia lui Călin, fidelitatea, respectul pentru ființa pe care o iubește din copilărie, reliefează nu numai virtuțile lui individuale, dar și viziunea sa despre femeie, pe care o împărtășește și tovarășul său: „*Glasul lui Gruia*: Maria nu poate fi pusă la socoteală. Ne-am înțeles doar că orice i s-ar fi întâmplat, nici nu o vom dojeni, nici nu o vom vorbi de rău. De ajuns prin câte a trecut, ce să ne mai supărăm pe dânsa” [80, p. 273]. Maria, în conștiința eroilor, reprezintă feminitatea în mai multe ipostaze: a prietenei, iubitei, sorei, soției și

mamei, în toate însă, ea este percepută ca o ființă firavă și sensibilă, care trebuie tratată cu atenție și respect, iertându-i-se greșelile, oferindu-i-se sprijinul de care are nevoie.

Dramatismul piesei derivă din deznodământ, prin care se face sesizabilă o legătură intertextuală cu mitul transumanței. La finele vieții Călin devine cioban, părăsește lumea și revine în mijlocul naturii, de unde a pornit în copilărie, ca până la urmă, în acest mod, să se reîntoarcă în circuitul universal. După o perioadă îndelungată petrecută la stâna din munți, Călin îl trimite acasă pe fiul cel mic al Mariei să o anunțe că, în sfârșit, s-a decis să se însoare cu ea. Alegoria „moarte-nuntă”, capătă în drama „Frumos și sfânt” alte semnificații ontologice și simbolice, întrucât persoana care trebuie anunțată în mit este măicuța bătrână, iar în drama lui Druță, e însăși iubita ciobanului, ce întrunește toate ipostazele feminității.

Fiul o anunță pe Maria să gătească căldări și ștergare pentru nuntă și ea își dă seama, conform tradiției, că mesajul lui Călin se referă la înmormântare. Druță reia creativ o bună parte a motivelor mioritice, unde moartea baciului se săvârșește în singurătatea munților, alături de turma sa: „Toate cele două sute de oițe ședeau cumincioare pe o frunte de munte, ședeau miță lângă miță, cap lângă cap. (...) Credeau că doarme, se odihnește, ș-au tot stat și așteptat când se va trezi și le va duce la păscut, la adăpat, iară el, sărmanul, de-acum era negru la față...” [80, p. 293]. Femeia, iubită și mamă, caută cu disperare ciobănașul, dar îi găsește, în final, doar trupul neînsuflețit. Elementul mitologic în construcția personajului feminin este revelatoriu.

Legătura dintre femeie și bărbat capătă din nou contur în final, când Gruia comandă o cruce pentru mormântul lui Călin, iar Maria cere și ea să fie îngropată acolo: „Ba se poate, pentru că născuți în aceeași zodie, crescuți sub aceeași salcie, cu gândul o viață întreagă unul la altul, să nu ajungem, măcar după moarte a fi împreună?! Că, vede Dumnezeu, și el mi-a fost drag, și eu i-am fost dragă...” [80, p. 294]. Astfel, dragostea prietenească, filială, părintească, afecțiunea umană care s-au realizat în cadrul existenței lui Călin și a Mariei, urmează să fie împlinită prin dragostea dintre bărbat și femeie în viața de apoi, prin unitatea lor fizică și spirituală pentru veșnicie.

O altă dramă a lui Ion Druță, cu un conținut tematic și cu o esență hermeneutică diferită de cea interpretată mai sus, dar cu o viziune similară asupra esenței feminității în percepția *celuilalt*, este „Cervus divinus”. Aceasta este transpusă în imaginea personajului secundar Odochia, femeia sărmană, colhoznică, invitată la interogatoriu cu privire la un valoros cerb dispărut. Prima apariție a Odochiei în text nu o delimitează cu nimic de celelalte personaje ale dramei: „Necăjită, ostenită, caraghioasă, femeia intră, făcându-și din mers semnul crucii, apoi, dându-și seama că e ceva dubios, începe a da cu spinarea înapoi” [80, p. 307]. Deși e o femeie simplă de la țară,

umilă și modestă, Odochia dă dovadă de spirit critic de la bun început, înțelege prea bine propria condiție și raportul ei cu lumea cu care vine în contact: „Uitați-vă bine la 'neavoastră, apoi uitați-vă la mine. Parcă am fi venit din două lumi felurite – una bogată și fericită, alta amărâtă ca vai de dânsa... (...) Vă bateți, pe semne, joc de mine... Cine zboară cu iroplanul la o babă după sfaturi?” [80, p. 307]. Odochia, spre deosebire de ceilalți interogați, opune rezistență, critică, își deplânge situația sa și a lumii în care trăiește.

În vocea eroinei se aud ecourile unei categorii de probleme ale timpului, pe care ea le aduce la suprafață și le pune în discuție. Spre exemplu, soarta amărâtă a femeilor de la țară, care au fost transformate în mecanisme de lucrat pământul: „Ne coborâm noi, vreo patruzeci-cinzeci de gospodine tinerele, frumoșele – numai una și una! Stăm noi așa cu sapele, ne uităm jur-împrejur și ne împlăm de tristețe, de jale... (...) ... Aista e Odochie, nu e atât pământul tău, cât soarta ta. Și nu mai scapi tu de soarta asta cum nu scapă copacul de umbra lui... (...) Și când te gândești că pe lume sunt atâtea lucruri frumoase, atâtea bucurii și numai noi, sărmănuțele, rupte în două de oboseală, putrezim pe dealurile celea... (Plânge)” [80, p. 309]. Statutul jalnic al femeii în comunism, limitarea experienței ei și privarea de simpla libertate de a-și alege modul de trai și ocupația, sunt probleme care se regăsesc în mai multe din operele drușiene. Ceea ce este inedit în „Cervus divinus” e problema limbii, pusă tot în „gura” personajului feminin, care relatează cazul nepotului ei, suferind de o boală stranie:

“*Odochia*: Se teme să le rostească. Le tot sucește, le potrivește, și drege în sinea lui, dar când e să le rostească, parcă i s-ar fi oprit în gât. Scoate două-trei vorbe și pe urmă parcă s-ar rușina, parcă s-ar înspăimânta de cele ce are de spus. Se ascunde într-un ungheraș, prinde a tremura și tremură de se rupe inima din mine. (*Lăcrimează*)

Secretara: Ce zic doctorii?

Odochia: E grav bolnav.

Secretara: Asta se putea bănuși și fără dânsii, dar cum zic ei că se numește boala copilului?

Odochia: Groază față de limba mamei” [80, p. 310-311].

Odochia afirmă că aceasta boală este una ereditară, că este o maladie a generației noi, care s-a întâmplat să nu mai aibă cu ce vorbi, pentru că „o parte din cuvinte sunt românești, celelalte mâine-poimâine pot fi declarate ca fiind streine...”. Manifestările bolii sunt sistemice: „îmblam zile întregi ca mușii. Mai mult făceam semne. Cu mâna, cu ochiul, cu sprânceana, care și cum putea...”. Despre copiii ei, care studiau filologia, femeia spune că „îmblau, săracii, înflați, roșii la față de atâtea cuvinte nespuse, dar nu îndrăzneau nici măcar să crâcnească. Și tot chinându-se ei în fel și chip, de unde până unde, trece fiică-mea într-un rând pe acasă, frumușică, plinuță la trup,

și-mi umple casa cu friguri de-acelea de la Chișinău” [ibidem]. Abordată în contextul socio-politic și istoric, această secvență dezvăluie viziunea autorului asupra problemei lingvistice din perioada totalitară.

Boala nepotului, frica de cuvinte este accentuată, în viziunea femeii, și de imaginea lumii în care s-a născut micuțul: „Apoi că pe lume mai mult urâtenii decât lucruri frumoase... urâtenia întunecă sufletul copilului sănătos, iar nepoțelul ista al meu...” [80, p. 312]. În legătură cu acesta, Odochia refuză, foarte tacticos, să recunoască în imaginea lui Cervus divinus o adevărată valoare estetică, așa cum vor cei care o chestionează: „Se poate să fi fost o curată minune pe păretele ista, numai că noi cei de la tutun, cam suferim cu sănătatea. Mai ales vederea ne dă de sminteală (...). Poate că din pricina cețurilor, nu știu cum, da încă data trecută mi s-o părut că pe păretele ista nici vorbă de cela, cum îi ziceți 'neavoastră... ia colo o rablă neno...'” [80, p. 319]. Conștiința valorii cu care este dotată eroina lui Druță și refuzul canoanelor și a valorilor impuse, o asociază personajului masculin Ghiță, care se comportă cu anchetatorii comisiei de la centru în același mod.

Ambii, Ghiță și Odochia, posedă o gândire critică și un simț lucid al realității, ei împărtășesc aceleași viziuni asupra vieții: „Iaca, măi Ghițișor, mi-au zis ochii femeii, până unde am ajuns... iară ni se pune în față o gloabă de cal și iară ni se cere s-o recunoaștem ca fiind cerb de-o frumusețe rară. Și iară noi, femeile, suntem primele puse la bătaie, pentru că suntem mai slabe, nu ne putem apăra. Să fi pierit toți bărbații de pe fața acestui pământ? (...) Suntem doi care nu vor să recunoască gloaba asta de cal...” [80, p. 341-342]. În cadrul lumii dramei „Cervus divinus”, dispersată în interior, Odochia și Ghiță formează o unitate de viziune.

Dar nu numai această unitate este ceea ce îi apropie. Punctul de vedere al lui Ghiță întregeste imaginea Odochiei în dramă: „Femeia asta, ca să nu spun minciuni, o fi cu vreo patru-cinci ani mai a mare decât mine. Când ne-am ridicat și noi băietani, Odochia era de-amu pe măritate. Mi se rupea inima, zău, când trecea pe drum, căci o asemenea fată vede satul la o sută de ani. Frumoasă, sprintenă, isteată, cu sufletul și cu chipul veșnic senin. Pe lângă toate, mai avea și un glas ca un clopot” [80, p. 340]. Odochia este prezentată din dublă perspectivă: a prezentului și a trecutului, a modului în care se manifestă la moment și a felului în care o vedea bărbatul în tinerețe. Neașteptată însă este mărturisirea lui Ghiță despre dragostea lui față de Odochia. La fel, și femeia ascunde sentimente tănuite pentru el.

Dar împlinirea acestor sentimente este imposibilă. Ca și în cazul lui Călin Ababii și al Mariei, din drama „Frumos și sfânt”, Ghiță și Odochia își poartă unul față de altul, o viață întreagă, o dragoste refulată, nerealizată. Aici însă sentimentul lor platonice are o altă explicație:

„Închipuie-ți dumneata că, iaca, mă întorc eu sara de la piatră, ea vine de la tutun (...). Demnitatea nu ne lasă să ne vedem într-un asemenea hal, și, flămânzi, osteniți, ne facem și noi a nu ne vedea. Ne ducem fiecare cu drumul lui cu gândul că las', veni-va ea ziua când ne vom întâlni...". Imposibilitatea de a fi împreună nu împiedică personajele să consimtă anumite realități, să se înțeleagă din priviri și să se susțină reciproc. Dincolo de orice manifestare fizică, dragostea dintre cele două cupluri de eroi se realizează printr-o eternă unitate sufletească.

În conștiința lui Ghiță, ființa intangibilă a Odochiei, a devenit o imagine obsesivă, ideală, care l-a urmărit pe tot parcursul vieții sale. Schimbările din viața bărbatului modifică viziunile asupra femeii, iar ea umple mereu golurile interiorului său. În conștiința lui Ghiță, Odochia este nu numai iubită:

„*Ghiță*: De la o vreme, eu fiind un mucos și ea fată mare, mă pomenesc gândindu-mă la dânsa ca și cum te-ai gândi la mireasa ta...

Adjunctul: Se întâmplă.

Ghiță: Așa e, se întâmplă, dar mai trece o vreme și eu, neavând nici soră, început a mă uita la dânsa cu ochi de frate...

Adjunctul: Și așa poate fi.

Ghiță: În sfârșit, rămas orfan de mamă, în clipele cruciale ale vieții, o așezam pe Odochia acolo unde de obicei sunt așezate maicile noastre... (...) Ba chiar mai mult decât atâta. Până în ziua de azi, când aud un cântec despre mult încercata noastră Moldovă, parcă o văd pe Odochia în floare vârstei, trecând pe un lan de grâu și spicele se leagănă ușor, a mirare, în urma ei..." [idem]. În interioritatea masculină, femeia nu are o funcție și un statut fix. Ea nu reprezintă doar ipostaza împlinirii prin eros ori posibilitatea continuității genetice, dar este și soră, și mamă (prin protecția, grija și dragostea necondiționată, dezinteresată pe care o manifestă). În viziunea bărbatului, femeia iubită este asociată maternului, plaiului natal, casei și vetrei părintești, Patriei. Femininul ține de elementul spiritual, de aceea se raportează mereu la tot ce e sacru. Iar „reapariția sacrului îl integrează pe om într-un ansamblu selectiv și transactual. Revenirea la sacru ne face să căpătăm un autentic sentiment al valorilor care se desprind de nevoi particulare, pentru a se transforma în universalitate și perenitate" [119, p.18].

Prin urmare, în dramaturgia lui Ion Druță, imaginea feminină este reflectată și ca obiect al reprezentării ei în conștiința masculină. Femeia nu este atât o ființă contextualizată social și istoric, cât un destin, o esență umană, constituind, pentru *celălalt*, reperul fundamental al vieții spirituale. Druță reușește să ridice tiparul personajelor sale feminine sale la dimensiunile femeii

eternă, prin intermediul căreia are loc unitatea și continuitatea spirituală a neamului, dar și sfidarea principiilor nocive ale unei dezumanizări progresive.

Cercetând dimensiunile estetice ale personajului feminin în proza drușiană, analizând proiecțiile lumii între cele două Ecaterine din romanul „Biserica Albă”, sondând arhetipul etnic al personajului feminin din „Povara bunătații noastre”, urmărind reflectările metamorfozei feminine din „Frunze de dor”, examinând de reliefare a portretelor feminine în proză și ipostazele eternului feminin în dramaturgie, studiind semnificațiile personajelor feminine ca voce a conștiinței, punând în lumină toposul casei ca univers spiritual feminin și reflecțiile feminității în conștiința *celuilalt*, am încercat în cadrul tezei de față să *reevaluăm semnificațiile estetice și ontologice ale operei lui I. Druță din perspectiva personajelor sale feminine în contextul unui univers identitar și socio-cultural marcat, pe de o parte, de constantele valorice ale tradiției și, pe de altă parte, de agresiunea unor fundamente de viață și relații interumane alienante*. Considerăm că aceasta este problema științifică importantă soluționată în lucrarea noastră.

3.5. Concluzii la capitolul 3:

1. Personajul cel mai complex și cel mai original din dramaturgia drușiană este Doina din piesa cu același titlu. Făptură imaginară, voce a spiritualității naționale autohtone, creată de conștiința paroxistică a eroilor dramei și transfigurată în lumea lor ca personaj real, ea le modifică viziunea despre existență, le schimbă cursul vieții. Astfel, ea trezește în conștiința viciată a lui Tudor Mocanu un examen interior necrușător, iar Vetei, femeia cu individualitatea anihilată de o supremație malefică masculină, îi sugerează calea salvării prin dragoste, iertare, atenție, milă, duioșie, frumusețe și curățenie spirituală.
2. În relevarea esenței feminității, I. Druță manifestă o preferință deosebită pentru simbol. În drama „Casa Mare” însă simbolul central este și un leitmotiv, un topos purtător al multiplelor semnificații filosofice, arhetipale, ontologice. *Casa* este un sălaș al ființei, al existenței, al memoriei și identității, o modalitate de poziționare și raportare a omului față de lume; ea reprezintă spațiul tradiției, al identității etnice, al memoriei istorice etc. Loc sacral, *casa* e spațiul care adună și ține grămadă părinții, copiii, rudele, vecinii, neamul.
3. Purtătoare a unei energii spirituale de esență feminină, casa încifrează, în obiectele ei ornamentale și în ordinea acestora modul de a fi al stăpânei. *Casa Mare* este oglinda interiorității feminine, în ea se reflectă sensibilitatea, virtuțile, credințele femeii. Fiind universul *locuit*, ea e și lumea intimă tănuită, cu care eul feminin dialoghează, în care se regăsește, pe care o regândește.

În această transsubstanțializare a lumii spirituale în lumea materială se răsfrânge esența eternă a sufletului uman.

4. În universul dominat de puterea valorilor materiale, marcat de schimbări degradante, mătușa Ruța, protagonista din piesa „Păsările tinereții noastre”, este personajul feminin care deține memoria lumii ancestrale din care se trage întregul ei neam. Prin ea viziunea feminității cunoaște un salt în misterele vieții, acolo unde grija trupului și a sufletului comunității, preocuparea pentru perpetuarea frumosului și adevărului se regăsesc și se rezolvă în tainele tămăduitoare ale naturii. Același personaj se poziționează, la nivelul marelui ciclu etern al vieții regăsit în piesă, în rol de contemplator suprem al lumii. Ea asistă nașterile oamenilor, are grijă de orânduiala vieții lor, ghidându-le calea spre ideal și spiritual, și îi petrece conform tradițiilor în lumea cealaltă, reflectând asupra a toate câte se întâmplă între naștere și moarte. Prin aceste calități emblematice, Ruța capătă esența unei forțe ancestrale superioare, care leagă prezentul de trecut, urmașii de strămoși, oferind, astfel, neamului ei permanență.

5. Dramele lui I. Druță surprind femeia în ipostaze care marchează anumite trepte ale devenirii ei fizice și spirituale sau sunt simple modificări ale rolului și esenței feminității în percepția *celuilalt*, în funcție de necesitățile spirituale ale acestuia. Complexitatea relațiilor dintre Maria și cei doi prieteni ai ei din drama „Frumos și sfânt” intercalează o multitudine de unghiuri de vedere asupra feminității și maternității, personajul feminin fiind pentru cei doi bărbați prietenă, iubită, logodnică, soră, mamă. Dramatismul piesei transcende prin legătură intertextuală cu mitul transhumanței și al reîntoarcerii ființei umane în circuitul universal din final, unde viziunea asupra erosului se deschide în funcție de rolul pe care îl are femeia în viața spirituală a bărbatului.

6. Personaj cu o identitate indestructibilă, dar și obiect al reprezentării în conștiința masculină, în percepția *celuilalt*, Odochia din drama „Cervus divinus” este prezentată din dublă perspectivă: a prezentului și a trecutului, a modului în care se manifestă ea în prezent și a felului în care o vedea Giță, bărbatul care o iubește, în trecut. O dragoste refulată, ca și în cazul dramei „Frumos și sfânt” spiritualizează la maximum relațiile dintre cei doi, deschide asupra feminității perspectivele unor sensuri simbolice și ontologice largi. În conștiința lui Ghiță, ființa intangibilă a Odochiei a devenit o imagine ideală, care l-a urmărit pe tot parcursul existenței. Ea umple toate golurile interiorului său, fiind percepută, pe rând, în funcție de împrejurări, nu numai iubită, ci și soră, mamă, asociindu-se în ultimă instanță cu plaiul, casa și vatra părintească, cu Patria, raportându-se mereu la o nevoie permanentă a omului de sacralitate.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

1. Modalitatea de reprezentare artistică a personajelor feminine și a feminității în genere e ancorată la I. Druță într-un tradiționalism viguros. Lirismul, poeticitatea, baladescul, sacrul și valorile ancestrale marchează atât percepțiile asupra existenței, cât și profilul lor afectiv și spiritual. Femeia, în viziunea autorului, constituie o parte fundamentală a echilibrului lumii în care există. La cercetarea dosarului critic al creației druțiene constatăm însă că personajului feminin i se acordă atenție numai în cazul în care se află în rol central, fiind perceput doar prin relaționare cu personajul masculin, prin raportare la un anumit sistem de valori, la comunitate/societate, la preceptele ideologice reflectate în operă, la problema adaptării/ inadaptării etc. Viziunii asupra feminității ca esență umană, ca expresie a psihologiei și ontologiei identitare arhetipale i s-a oferit mai puțină atenție, lacună pe care încearcă s-o suplinească studiul de față. Analizate preponderent contextual, prin prisma schimbărilor sociale, a prezentului vs trecutului istoric, a ideologiei politice, a eticului și instructivului, preferându-se, de obicei, importanța în text a procedeelor tehnice și stilistice de individualizare a personajelor, de conturare a fondului lor spiritual și a lumii lor, criticii i-a scăpat din vedere latura ce ține de profunzimile abisale ale lumii personajelor feminine [142].

2. Reflectând două modele existențiale opuse, orânduindu-și existența și lumea în care trăiesc conform unor sisteme de valori și principii antitetice, cele două personaje feminine din romanul „Biserica Albă”, Ecaterina cea Mare și Ecaterina cea Mică, formează un cuplu într-un univers general al luptei eterne, al contradicțiilor ireconciliabile, al credinței. Istoria se întâlnește cu sacrul, formând un tot întreg al unei lumi cu doi poli, cu două identități feminine divergente, împărțite autoritară, rece, calculată, egoistă și desfrânată și țărâna din Ocolina, ipostază feminină a lui *homo religiosus*, sensibilă, miloasă, cu o nestrămutată credință în Dumnezeu și în perfectibilitatea oamenilor [136, 137].

3. Și personajele feminine din romanul „Povara bunătății noastre” sunt construite conform aceluiasi tipar arhetipal, modelat în albia istoriei, geografiei, psihologiei identitare naționale. Psihologia feminină a Tincuței, Nuței, mătușii Ileana, Paraschiței, bătrânei, mătușii lui Onache ș.a se fundamentează pe tradiția și etica seculară, pe legitățile și principiile imemorabile ale neamului. În profilul lor se oglindește tiparul femeii eterne: al soției iubitoare și credincioase, al mamei universale, al mioriticei Măicuțe Bătrâne. Particularitățile general-umane ale personajelor feminine din „Povara bunătății noastre” amintesc de arhetipul etnic pe care îl regăsim în folclorul național și în prozele de esență rurală ale lui Creangă, Sadoveanu, Slavici, Preda ș.a., caracterizat prin calități bine definite, statornice [138, 140].

4. Din contra, o altă categorie de personaje feminine ilustrează mobilitatea, dinamismul, o continuă devenire și schimbare interioară. Eroinele din „Frunze de dor” (Rusanda, Domnica, mătușa Frăsâna, lelea Catina ș.a.) provoacă și răspund la provocări, își modifică ușor cursul propriei vieți sau a vieții celor din jur, adoptă sau renunță la anumite gânduri, păreri, văd problemele din unghiuri diferite și găsesc ușor alternativă, demonstrând o uimitoare flexibilitate față de ofertele realității. Dominate de spiritul schimbării, plierii, flexiunii, ele își schimbă principiile, convingerile, acțiunile, manifestându-se în relațiile cu cei din jur asemeni stihilor naturii care cuprind totul în vertijul lor, distrug sau modifică, tinzând să impună și anturajului lor existențial metamorfozele interiorității lor năvalnice [135].

5. O viziune cu totul deosebită asupra naturii feminine o atestă drama „Doina”, în care personajul central e o creație arheală a memoriei ancestrale, impusă de conștiința bulversată a personajelor și percepută în contextul piesei la două niveluri: ca prezență empirică și ca reflex al conștiinței etnice. Doina reprezintă o ultimă rezonanță a vocii spiritualității ancestrale, care răscolește conștiința lui Tudor Mocanu și interioritatea soției acestuia, Veta, încercând să modifice viziunile lor viciate sau deraiate asupra lumii, să corecteze erorile lor din percepție. Viziunile fulgurante ale Doinei îi provoacă în final lui Tudor Mocanu un examen de conștiință, încercând să declanșeze în el un sentiment al vinei și al responsabilității morale față de propriile fapte. Veta, care rămâne fidelă valorilor umane, devotată celor sfinte, primește chemarea Doinei și pare a fi, într-un final dramatic prin incertitudinea și inconștiența eroilor, unica posibilitate de salvare a lumii [138].

6. Expresie a feminității, Casa Mare din piesa omonimă reflectă raportul omului cu valorile spirituale, morale tradiționale. Purtătoare a unei energii vitale și morale de esență feminină, ea conține în obiectele, ornamentele și în ordinea acestora individualitatea stăpânei, universul intim al Vasiluței, regândit și restabilit de nenumărate ori. Tumultul, schimbările din sufletul Vasiluței sunt imprimate în anturajul ei existențial, elementele casei devin reflecții ale sensibilității ei pentru frumos, pentru virtuțile umane, pentru valorile și credințele strămoșești [140].

7. Drama „Păsările tinereții noastre” îmbogățește concepția drușiană asupra feminității cu semnificații inedite. Creată după modelul arhetipal al Măicuței Bătrâne, Mătușa Ruța trăiește într-o lume dominată de puterea valorilor materiale perisabile, o lume a schimbărilor și a memoriei extirpate. În mijlocul acestui univers amnezic, ea rămâne statornică și fidelă tradiției, ca unică deținătoare a memoriei ancestrale, a tainelor existenței. Considerată drept o ființă cu puteri magice, Ruța apare în fața colectivității ca autoritate neformală, impune acesteia ordinea și

principiile tradiției seculare, devenind o protectoare a identității etnice, un simbol a perpetuării rezistenței neamului în fața primejdiilor dezumanizării și degradării [139, 141, 142].

8. În dramele „Frumos și sfânt” și „Cervus divinus”, feminitatea este conturată complex în conexiune cu ideea maternității dar și cu formele și ipostazele feminității reflectate în conștiința bărbatului. Simultan sau succesiv, femeia devine pentru bărbat prietenă, iubită, logodnică, soră, mamă. E o consecință a eșecurilor sentimentale ale perechilor de personaje (Călin Ababii și Maria, din drama „Frumos și sfânt”, Ghiță și Odochia din „Cervus divinus”), care își poartă o dragoste refulată pe tot parcursul vieții. E un echivoc, care face ca femeia intangibilă să se identifice cu maternul, dar și cu plaiul natal, cu vatra strămoșească, cu Patria, ridicându-se la valoarea de energie vitală protectoare cu rol de menținere a echilibrului vieții, a continuității ființei naționale, de axiologie care se impune conștiinței *celuilalt* [140].

9. Personajele feminine druțene prezintă caractere autentice, detașate de comun și tipic, de previzibil și schematic, posedă caracteristici individualizate și definite prin diferite strategii stilistice, reliefate plastic, aluziv, simbolic, ludic și ironic uneori. Imaginile feminine sunt create atât prin nuanțări directe (individual sau în paralel, în antiteză, în contrast, în evoluție sau involuție, în context (istoric, social, familial, relațional etc.), cât și indirect: prin reacțiile lor mentale specifice, prin modul de a se manifesta și de a percepe lumea. I. Druță utilizează în portretizările feminine diverse mijloace lirice: o mare varietate de figuri morfosintactice (inversiunea, enumerația, repetiția, anafora), retorice (exclamația, interogația, invocația) și semantice (metafora, simbolul, epitetul, comparația, hiperbola, litota) [138].

Problema științifică soluționată rezidă în reevaluarea critico-teoretică a semnificațiilor estetice și ontologice și a perspectivelor artistice impuse de personajele feminine druțene în contextul unui univers identitar și socio-cultural marcat, pe de o parte, de constantele valorice ale tradiției și, pe de altă parte, de agresiunea unor noi fundamente de viață și relații interumane, fapt care a dus la descoperirea viziunii ontologice și cea identitar-etnică, mai aproape de viziunea de ansamblu a autorului și a oferit o optică adecvată asupra creației druțene.

Recomandări. Teza „Personaje feminine în creația lui Ion Druță” reprezintă o cercetare sistematică și complexă a personajului feminin, axată pe anumite modele conceptuale și metode de analiză, pe interpretarea și aprecierea critică a câtorva categorii de texte literare: povestirea, nuvela, romanul și drama. Rezultatele cercetării pot fi fructificate atât în studii de istorie, critică, teorie literară, cât și la elaborarea unor teze de licență, master sau doctor care se concentrează pe tematica prozei și dramaturgiei basarabene. Cu același succes, lucrarea poate fi utilizată la elaborarea fundamentului teoretic și/ sau practic al cursurilor universitare din domeniul literaturii

contemporane. Studiul sintetizator, argumentat și exemplificat al celor mai reprezentative modalități de abordare critică a operei druțiene de la debut până astăzi, conturează evoluția fenomenului literar basarabean în perioada comunismului totalitar, fapt care poate constitui un suport util pentru istoricii literari ai epocii date. De asemenea, lucrarea propune o grilă aplicativă de analiză și interpretare a sistemului de personaje în general și a individualității feminine în particular, urmărind relevarea imaginii artistice a omului și lumii artistice a lui Ion Druță, servind drept model teoretico-practic pentru teoreticienii literari.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Agache, Catinca. Ion Druță și matricea stilistică românească. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p.136-142.
2. Albérès, R-M. Istoria romanului modern. Paris: Editura pentru Literatură Universală, tradus de Leonid Dimov, 1968. 180 p.
3. Andronescu, Șerban C. Structuri în spiritualitate. În: Destin românesc, 1994, nr.1, p. 97-109.
4. Arta vindecării în tradițiile poporului român, 2008. www.ecolife.ro (vizitat: 30.06.16).
5. Badiu, V. Versiuni scenice ale dramaturgiei druțiene. În: Aspecte ale creației lui Ion Druță. Chișinău: Știința, 1990. p. 119-137.
6. Bantoș, Ana. Deschidere spre universalism. Chișinău: Casa limbii române Nichita Stănescu, 2010. 344 p.
7. Barbu, M. Spațiul rural într-o mitologie lirică. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău. S.n., 2008. p. 262-267.
8. Battaglia, S. Mitografia personajului. Traducător Alexandru George, București: Univers, 1976. 448 p.
9. Bărboi, Constanța. Dicționar de personaje literare. Chișinău: Univers, 1993. 287 p.
10. Beșleagă, Vl. Druță e mai mult decât un nume sonor. În: Flux, 1998, nr.154, septembrie, p. 6.
11. Biblia. Sfântă scriptura a vechiului și noului testament. Soc. Biblică Interconfesională, 1994. 1224 p..
12. Bilețchi, N. Considerări și reconsiderări literare. Chișinău: Editura Literatura Artistică, 1983. 252 p.
13. Bilețchi, N. Debutul lui Ion Druță și impactul său asupra literaturii. În: Philologia, 2011, nr. 5-6, p. 30-50.
14. Bilețchi, N. Scriitorul și curentul literar: [despre Ion Druță]. În: Revista de lingvistică și știință literară, 1998, nr.1, p. 93-97.
15. Bilețchi, N. Timpul și spațiul în viziunea artistică a lui Ion Druță. În: Analize și sinteze critice. Chișinău: Elan Poligraf, 2007. p. 81-108.
16. Bilețchi, N. Vigoarea gestului dramatic. În: Literatura și arta, 1987, nr. 35, 31, august, p.4.
17. Bodi, A. ș.a. Dicționar de personaje literare. Pitești: Paralela, 1999. 292 p.

18. Botezatu, Eliza. Al nostru și al tuturor. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008. p. 294-296.
19. Botezatu, Eliza. Ion Druță – al meu și al vostru. În: Moldova Suverană, 1998, nr. 168-169, septembrie, p. 3.
20. Botezatu, Eliza. Valențele simbolice ale spațialității la Ion Druță: Casa. În: Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic. Vol. II. Chișinău: CEP USM, 2004. p. 143-163.
21. Bruchis, M. Scrierile lui Ion Druță în contextul social-politic al epocii. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008. p.74-79.
22. Burlacu, A. Ion Druță între Cervus Divinus și mârțoagă. În: Contrafort, 2010, nr. 1-2, ianuarie-februarie, p. 181-182.
23. Burlacu, A. Reacții în clepsidră (eseuri). Iași: TipoMoldova, 2013. 366 p.
24. Burlacu, A. Suplimentar-esențial, interviu cu I. Ciocanu. Chișinău, 2016. <http://literaturasiarta.md/printpress.php> (vizitat: 10.12.15)
25. Burlacu, A. Existențe, vol. II. Chișinău: Acad. Moldova, 2008. 232 p.
26. Butnaru, Tatiana. Opera lui Ion Druță sub semnul mitologiei autohtone. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008. p. 268-275.
27. Călinescu, Gh. Istoria literaturii române de la origini până în prezent. București: Minerva, 1982. 1033 p.
28. Cenușă Felicia. Modalități de structurare a materialului narativ în romanul basarabean postbelic. În: Revista de lingvistică și știință literară, 1998, nr. 2(176), p. 130-136.
29. Cernov, Alexandrina. Istorie și mit în romanul „Biserica Albă” de Ion Druță. În: Glasul Bucovinei, 2009, nr.2, p. 68-87.
30. Chira, G. Note pe marginea povestirilor lui I. Druță. În: Limba și literatura moldovenească, 1964, nr. 1, p. 14-23.
31. Cicero Marcus Tullius. Despre destin. Iași: Polirom, traducere de Mihaela Paraschiv, 2000. 182 p.
32. Cimpoi, M. Basarabia sub steaua exilului. București: Fenomenul Basarabean, 1994. 224 p.
33. Cimpoi, M., Dolgan, M. Curriculum vitae: Ion Druță. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 17-52.
34. Cimpoi, M. Generația Druță față cu ”teroarea istoriei” - reabilitarea eticului și a sacrului. În: Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic. Vol. I. Chișinău: CEP USM, 2004. p.30-35.

35. Cimpoi, M. Marginalii la poetica drușiană. În: Opera lui Ion Drușă: univers artistic, spiritual, filozofic. Vol. II. Chișinău: CEP USM, 2004. p. 129-136.
36. Cimpoi, M. Meritele artistice ale lui Ion Drușă n-ar trebui confundate cu gravele lui rătăcirii. În: Flux, 1998, nr.154, septembrie, p. 6.
37. Cimpoi, M. O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. Chișinău: Arc, 1996. 397 p.
38. Cimpoi, M. Opera lui Ion Drușă în perspectivă estetică. În: Fenomenul artistic Ion Drușă. Chișinău: S.n., 2008. p. 58-63.
39. Cimpoi, M. Spațiul sacru. În: Aspecte ale creației lui Ion Drușă. Chișinău: Știința, 1990. p. 14-28.
40. Cimpoi, M. Univers artistic. În: Nistru, 1965, nr. 6, p. 105-116.
41. Ciobanu, V. Aspecte ale prozei. În: Cultura, 1965, 23 octombrie, p. 7.
42. Ciocanu, I. Ion Drușă: Prozatorul. Literatura română contemporană din Republica Moldova: Articole de prezentare generală a procesului literar și portrete de creație. Chișinău: Litera 1998, 440 p.
43. Ciocanu, I. Literatura română contemporană din Republica Moldova. Chișinău: Litera, 1998, 440 p.
44. Ciocanu, I. O-pere-ne: Despre creația lui Ion Drușă. În: Săptămâna, 1998, august, p. 18.
45. Ciocârlie, Corina. Pragmatica personalului. București: Minerva, 1992. 205 p.
46. Codreanu, Th. Ion Drușă și memoria arheală. În: Fenomenul artistic Ion Drușă. Chișinău: S.n., 2008, p. 119-125.
47. Constantin, A. Un spectacol care se cere audiat în repetate rânduri. În: Moldova Suverană, 1998, nr. 168-169, p. 3.
48. Corbu, H. Ion Drușă: supremația demnității și istoria. În: Fenomenul artistic Ion Drușă. Chișinău: S.n., 2008, p. 86-101.
49. Corbu, H. Osânda și răsplata cuvântului. În: Aspecte ale creației lui Ion Drușă. Chișinău: Știința, 1990, p. 5-13.
50. Corbu, H. Paradigma vieții în creația lui Ion Drușă. În: Săptămâna, 2000, mai, p. 14-15.
51. Corcinschi, Nina. Ion Drușă, problematici actuale vs strategii de manipulare. În: Destin Românesc, 2015, nr. 4(94), p. 112-118.

52. Corcinschi N. Ion Druță: problematici actuale vs strategii de manipulare. În: Metaliteratura.net, 2014. <http://www.metaliteratura.net/ion-druta-problematici-actuale-vs-strategii-de-manipulare> (vizitat: 10.03.16)
53. Corcodel, Rodica. Reanimarea istoriei în romanul *Biserica albă*. Tehnici narative. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 150-159.
54. Coroban, V. Miracol poetic și eroi exponențiali în nuvelistica și romanele lui Ion Druță. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 230-238.
55. Corobca, Liliana. Personajul în romanul românesc interbelic. București: Editura Universității din București, 2003. 214 p.
56. Cosma, A. Omul și personajul lui Ion Druță. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 251-256.
57. Crainic N. Nostalgia paradisului. București: Cugetarea, 1942. 416 p.
58. Creangă, I. Amintiri din copilărie. București-Chișinău: Litera, 2002. 310 p.
59. Creangă, I. Opere. Ediție critică. Iași: Princeps, 2006. 484 p.
60. Cristea, V. Un sat mai puternic decât istoria: Ciutura. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 108-111.
61. Cuciureanu, Sonia. Romancierul și eroinele sale. Craiova: Scrisul Românesc, 1994. 184 p.
62. Dansul dragostei, Perinița - din satul prahovean Bătrâni, în marile orașe ale lumii. În: Destinație: România, 2014. <http://www.agerpres.ro> (vizitat: 22.06.16).
63. Dedkov. I. Poezia adevărilor simple și tămăduitoare. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău. S.n. 2008, p. 176-183.
64. Delavrancea, A. Despre Ion Druță în limbile lumii. În: Moldova: serie nouă, 2004, nr. 9-10, p. 66-67.
65. Dicționar de motive. <http://dictionardemotive.blogspot.md/2015/01/busuioc.htm> (vizitat: 19.05.16).
66. Dicționar explicativ al limbii române. www.dexonline.ro (vizitat: 14.03.16)
67. Dobrogeanu-Gherea C. Studii critice. Vol. I. București: Minerva, 1976. 376 p.
68. Dolgan, M. Adevărurile artistice ale lui Ion Druță – adevărurile neamului. În: Literatura și arta, 2004, 18 octombrie, p. 4-5.
69. Dolgan, M. Eminescienc, Druțiene, Vierene. Chișinău: CEP USM, 2008. 416 p.
70. Dolgan, M. Farmecul lirismului druțian. În: Aspecte ale creației lui Ion Druță. Chișinău: Știința, 1990. p. 29-49.
71. Dolgan, M. Fenomenul artistic Ion Druță în date necunoscute (partea I). În: Akademos, 2008, nr. 4(11), p. 32-36.

72. Dolgan, M. Ion Druță, poetul sau semnificația baladelor lui creștine. În: Literatura și arta, 2012, 30 august, p. 11.
73. Dolgan, M. Înălțare a sufletului prin filozofare lirică : [Ion Druță]. În: Făclia, 2008, 8 noiembrie, p. 4.
74. Dolgan, M. Opera lui Ion Druță în viziunea hermeneutică a filologilor contemporani. În: Revista de lingvistică și știință literară, 2004, nr. 4-6, p. 15-20.
75. Dolgan, M. Refuzul canoanelor (reflecții despre plăsmuirea eroilor druțieni). În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 257-261.
76. Dolgan, M. Sursele lirismului druțian: stilistica discursului. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău; S.n., 2008, p. 215-229.
77. Druță, I. Scrieri. Vol.1. Chișinău: Literatura artistică, 1989. 534 p.
78. Druță, I. Scrieri. Vol.2. Chișinău: Literatura artistică, 1989. 516 p.
79. Druță, I. Scrieri. Vol.3. Chișinău: Hyperion, 1990. 552 p.
80. Druță, I. Scrieri. Vol.4. Chișinău: Hyperion, 1990. 477 p.
81. Druță, I. Ursitoarea. Amintiri din alt mileniu. În: Moldova, 2012, nr. 1, p. 7-17.
82. Druțiana. Secvențe de la manifestările prilejuite de festivalul republican. Druță și teatrul contemporan. Chișinău: Literatura artistică, 1990. 344 p.
83. Duca, Gheorghe. Academicianul Ion Druță – scriitorul care ne reprezintă neamul. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 5-8.
84. Eliade, M. Destinul culturii românești. În: Basarabia, 1992, nr.2, p. 186-192.
85. Eliade, M. Nostalgia originilor: Istorie și semnificație în religie. București: Humanitas, 1994. 272 p.
86. Eliade, M. Sacrul și profanul. București: Humanitas, 1992. 104 p.
87. Enciclopedia României. <http://enciclopediaromaniei.ro/wik> (vizitat: 02.10.16).
88. Erizanu, G. Incomodul Druță, 2013. <http://erizanu.cartier.md/incomodul-druta-6402.html> (vizitat: 18.06.16)
89. Evdochimov, P. Vârstele vieții spirituale. București: Cristiana, 1993. 221 p.
90. Evseev, I. Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale. Timișoara: Amarcord, 1994. 120 p.
91. Gavrilov, A. Măiestria sugestiei psihologice la Ion Druță. În: Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic. Vol. II. Chișinău: CEP USM, 2004, p. 85-199;
92. Ghilaș, Ana. Romanul anilor '60: modelul bonus pastor. Chișinău: CEP USM, 2006. 120 p.
93. Ghilaș, Ana. Starea de rugăciune în romanul „Biserica Albă”. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 304-316.

94. Grati, Aliona. Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc. Chișinău: Profesional Service, 2011. 335 p.
95. Gusev, V. Valorile umane în lumea etern schimbătoare. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 126-135.
96. Hropotinschi, A. Dramaturgia druțiană: probleme, destine, soluții estetice. În: Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filosofic. Vol. I. Chișinău: CEP USM, 2004, p. 242-281.
97. Hropotinschi, A. Literatura moldovenească în context unional. În: Literatura și arta, 1987, 24 septembrie, p. 4.
98. Hropotinschi, A. Problema vieții și a creației. Chișinău: Litera, 1988. 342 p.
99. Hropotinschi, A. Reflecții critice. Chișinău: Literatura artistică, 1986. 283 p.
100. Liiceanu, G. Despre limită. București: Humanitas, 1994. 120 p.
101. Lintvelt, J. Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere, teorie și analiză. București: Univers, traducere Marcela Martin, 1994. 113 p.
102. Manolescu, N. Arca lui Noe, eseu despre romanul românesc. București: 1001 GRAMAR, 1998. 342 p.
103. Marcu, G. Ilinca, Rodica. Dicționarul personalităților feminine din România. București: Meronia, 2009. 344 p.
104. Marian, V. Bahtin: discursul dialogic. Istoria unei mari idei. București: Atos, 2001. 143 p.
105. Marin, Mihaela, Nedelcu, Carmen. Dicționar de termeni literari. București: All Educational, 2007. 383 p.
106. Mazilu, Gh. Autoritatea noastră spirituală. În: Creația lui Ion Druță, eseuri. Chișinău: Cartea Moldovei, 2003. 180 p.
107. Mazilu, Gh. Creația lui Ion Druță, eseuri. Chișinău: Cartea Moldovei, 2003. 180 p.
108. Mazilu, Gh. Epoca lui Ion Druță. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 112-118.
109. Mazilu, Gh. Epoca lui Ion Druță: [despre Ion Druță, 50 de ani de activitate scriitoricească]. În: Moldova Suverană, 2001, martie, p. 3.
110. Mazilu, Gh. Ion Druță. În: Moldova Suverană, 2000, nr. 191, septembrie, p. 3.
111. Mazilu, Gh. Modul de a face polemici la noi. În: Moldova Suverană, 1998, nr. nr. 168-169, p. 3.
112. Mazilu, Gh. Permanența opțiunilor artistice. În: Aspecte ale creației lui Ion Druță. Chișinău: Știința, 1990, p. 59-69.
113. Melnic, T. Valori național-universale în creația lui Ion Druță. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 239-243.

114. Miron, P. Receptare biblică și univers spiritual la Ion Druță. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008. p. 416-418.
115. Moraru, A. Ion Druță: opera epică și dramatică. Chișinău: ARC, 2010. 52 p.
116. Moscovici, S. Concluzionarea sufletului individual de sufletul colectiv. Bruxellers, 1991. 256 p.
117. Nechit, Irina. Lecturi la umbra „Frunzelor de dor”: [editarea operei lui Ion Druță]. În: Jurnal de Chișinău, 2008, iulie, p.10.
118. Oldigeanu, Șt. Metafora prozei poetice. În: Moldova Suverană. 2001, nr. 191-192, p. 3.
119. Paleologu-Matta, Sv. Eminescu și abisul ontologic. București: Științifică, 1994. 224 p.
120. Palladi, T. Darul ceresc al bunătății noastre sau Druță după Druță. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 317-326;
121. Palladi, T. Destinul naturii și natura destinului. În: Dialog, 1998, septembrie, p.4.
122. Pareyson, L. Ontologia libertății. Constanța: Pontica, traducere de Stefania Mincu, 2005. 278 p.
123. Petraș, Irina. Proza lui Camil Petrescu. Cluj-Napoca : Dacia, 1981. 186 p.
124. Petrescu, C. Teze și antiteze. București : Cultura Națională, 1927. 496 p.
125. Plămădeală, Ana-Maria. Ion Druță: vicisitudinile destinului creator. În: Arta, 2007, p. 98-107.
126. Popovici, V. Eu, personajul. București: Cartea Românească, 1988. 183 p.
127. Popovici, V. Lumea personajului. Cluj: Echinoc, 1997. 240 p.
128. Portnoi, R. Fond și formă. În: Nistru, 1962, nr. 3, p. 139-154.
129. Prince, G. Dicționar de naratologie. Iași : Institutul European, 2004. 236 p.
130. Racu, O. „Fascistul” și „reacționarul” Ion Druță. În: VOXPUBLICA. <http://vox.publika.md/life/fascistul-si-reactionarul-ion-druta-2-86971.htm> (vizitat: 04.09.16)
131. Răileanu, V. Dimensiunea spirituală a „fenomenului Ion Druță”, 2013. <http://bibliopolis.hasdeu.md> (vizitat: 11.04.15)
132. Romanenco N. Badea Cireș și critica. În: Cultura, 14 octombrie, 1965, p. 5.
133. Roșca, T. Taina ca principiu de creație. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 197-203.
134. Rotaru, I. Creația lui Ion Druță în timp, spațiu și istorie. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 64-73.

135. Rusnac-Frăsineanu, Magdalena. Aspirații și consecințe – aspecte ale perioadei postbelice. În: Studia Universitatis Moldaviae, seria științe umanistice, 2011, nr. 10 (50), p. 21-25.
136. Rusnac-Frăsineanu, Magdalena. Autohtonismul personajului Ecaterina cea Mică. În: Studia Universitatis Moldaviae, seria științe umanistice, 2013, nr. 10 (70), p. 20-22.
137. Rusnac-Frăsineanu, Magdalena. „Biserica Albă” sau lumea între cele două Ecaterine. În: „Akademos”, 2016, nr.4 (43), p. 126 – 132.
138. Rusnac-Frăsineanu, Magdalena, Cozari, Ana. Chipuri feminine cu semnificații infinite. În: Ion Creangă în spațiu și timp. Tezele conferinței științifice internaționale. Chișinău: Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Ceangă”, 2012, p. 161-165.
139. Rusnac-Frăsineanu, Magdalena, Cozari Ana. Chipuri privilegiate în lanțul personajelor feminine. În: Studia Universitatis Moldaviae, seria științe umanistice, 2013, nr. 10 (70), p. 17-19.
140. Rusnac-Frăsineanu, Magdalena. „Povara bunătății noastre” de Ion Druță: Nuța față în față cu destinul. În: Revista de științe socioumane, 2015, nr.3(31), p. 120-125.
141. Rusnac-Frăsineanu, Magdalena. Smaranda și Ruța – elementul mistic și cel real. În: Ion Creangă în spațiu și timp. Tezele conferinței științifice internaționale. Chișinău: Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Ceangă”, 2012, p. 166-171.
142. Rusnac-Frăsineanu, Magdalena. Vitoria Lipan și mătușa Ruța în galeria personajelor feminine. În: Metaliteratura, 2015, nr.1 (39), p. 113-117.
143. Sadoveanu, M. Baltagul. București: Ion Creangă, 1995. 166 p.
144. Schopenhauer, A. Aforisme asupra înțelepciunii în viață. Chișinău: Enciclopedică ”Gheorghe Asachi”, traducere de T. Maiorescu, 1994. 253 p.
145. Senic, V. Internaționalul și naționalul în romanul moldovenesc contemporan. Chișinău: Știința, 1973. 114 p.
146. Simion, E. Dimineța poezilor. București: Eminescu, 1995. 331 p.
147. Simion, E. Scriitori români de azi. Vol. I. București: Cartea Românească, 1978. 759 p.
148. Simuț, I. Cântarea Basarabiei. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 160-171.
149. Simuț, I. Ieșirea în larg a romanului basarabean. În: România Literară, 2004, nr. 42. http://www.romlit.ro/iesirean_larg_a_romanului_basarabean (vizitat: 01.02.16)
150. Simuț, I. Ieșirea în larg a romanului basarabean II. În: România Literară, 2004, nr. 43. http://www.romlit.ro/iesirea_n_larg_a_romanului_basarabean_ii (vizitat: 01.02.16)

151. Simuț, I. Romanul basarabeian între Paul Goma și Ion Druță. În: Roman. Vol. 1. Chișinău: Arc, 2004, p. 255-256.
152. Singeorzan, Z. Mihail Sadoveanu, teme fundamentale. București: Minerva, 1976. 236 p.
153. Slavici, I. Mara. București: Gramar, 1993. 221 p.
154. Slavici, I. Romanele vieții. Cluj-Napoca: Dacia, 1979. 316 p.
155. Slavici, I. Teatrul român. În: Timpul, 1877, nr. 69.
156. Sociologie Românească. An. V, 1943, nr. 1-6, p. 294.
157. Stănescu, C. Cronici literare. București: Cartea românească, 1971. 245 p.
158. Suplimentar-esențial interviu Burlacu-Ciocanu. Chișinău, 2016.
<http://literaturasiarta.md/printpress.php> (vizitat:15.09.16)
159. Șleahțișchi, Maria. Incursiuni actuale în proza românească din Basarabia. În: Timpul de dimineață, 2005, 4 februarie, p. 18.
160. Șleahțișchi, Maria. Publicistica lui Ion Druță sub semnul manipulării. În: Contrafort, 2009, nr. 9-10, p. 95-96.
161. Tutunaru, Elena. Ion Druță la cumpăna anilor [despre Ion Druță, 85 de ani]. În: Curierul de Cantemir, 2013, 23 august, p. 4.
162. Țau, Elena. Monopolizarea perspectivei narative în creația lui Ion Druță. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008. 756 p.
163. Țau, Elena. Strategia monopolizării perspectivei narative în romanul Povara bunătații noastre de Ion Druță. În: Philologia, 2016, nr. 1-2, p. 17-24.
164. Țeposu, R. Viața și opiniile personajelor. București: Cartea Românească, 1938. 208 p.
165. Țurcanu A. Fenomenul șaizecist: forme de creativitate în luptă cu inerția dogmei (II). În: Akademos, 2015, nr. 2, p. 146-151.
166. Țurcanu A. Fenomenul șaizecist: interdependențe masculin vs feminin (III). În: Akademos, 2015, nr. 3, p. 150-154.
167. Țurcanu A. Fenomenul șaizecist: prefigurarea literară a semnelor de identitate. În: Akademos, 2015, nr. 1, p. 159-163.
168. Untmoale, Tatiana. Omul și natura în dramaturgia lui Ion Druță. În: Glasul Națiunii: Revista reîntregirii neamului, 1998, nr. 16-17, septembrie, p. 4.
169. Vasilescu, M. ș.a. Stereotipuri feminine în cultura română. București: Fundația pentru o societate deschisă, 2015. 160 p.
170. Vernant Jean – Pierre. Mit și religie în Grecia antică. București: Meridiane, traducere Gramatopol Mihai, 1995. 104 p.

171. Vieru, Gr. O tulburătoare baladă modernă. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008, p. 282-285.
172. Vitez, A. La chose sacree. *Frumos și sfânt* de Ion Druță. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: S.n., 2008. 404 p..
173. Zagaevschi, V. În jurul lui Ion Druță. În: Soroca – 510 ani: Almanah. Chișinău: S.n., 2009, p. 111-113.
174. Zaharia T. ș.a. Imn femeii. București: Eminescu, 1984. 324 p.

În limba rusă:

175. Дедков, И. Время нашей доброты. Романы Иона Друцэ. În prefață la romanul lui Друцэ И. Белая церковь. Москва:Советский писатель, 1988. 464 p.
176. Веляхова, Нина. Человек и мир в пьесах Иона Друцэ. În: Druțiana teatrală: [Articole despre teatrul lui Ion Druță]. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008, p. 3-56.

În limba germană:

177. Kaskimies, R. Theorie des Romans. Darmstad: Wiessenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, declar pe propria răspundere că materialele prezentate în teza de doctorat, se referă la propriile activități și realizări, în caz contrar urmând să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele

Rusnac-Frăsineanu Magdalena

Semnătura

Data

01.08.17

CURRICULUM VITAE

Numele/prenumele: Rusnac-Frăsineanu Magdalena.

Data/luna/anul nașterii: 12 decembrie 1979.

Localitatea: s. Abaclia, r-nul Basarabeasca.

Studii:

1997 – absolvirea școlii medii de cultură generală din satul Abaclia;

2002 – absolvirea Universității de Stat din Tiraspol cu sediul la Chișinău;

2011 – efectuarea stagiului de perfecționare în cadrul Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă", Catedra Limbă română și Filologie clasică.

2011 – participarea la Twinning project „Support to Implementation and Enforcement of Intellectual Property Rights in the Republic of Moldova”.

2017 – absolvirea studiilor de doctorat, Academia de Științe a Moldovei .

Activitatea profesională:

2005-2011 – lector universitar la Catedra Limbi Moderne, Universitatea Agrară de Stat din Moldova.

2011- 2015 – specialist principal al Direcției Știință, Educație și Extensiune Rurală, Ministerul Agriculturii și Industriei Alimentare;

2015-2016 – consultant superior al Direcției Știință, Educație și Extensiune Rurală, Ministerul Agriculturii și Industriei Alimentare;

2016 – prezent – șef adjunct al Direcției Știință, Educație și Extensiune Rurală, Ministerul Agriculturii și Industriei Alimentare.

Activitatea metodică-didactică:

Elaborarea a **8** indicații metodice și teste la limba română pentru studenții UASM.

Participări la foruri științifice

3 participări la conferințe internaționale a pedagogilor din cadrul Universității de Stat din Tiraspol cu sediul la Chișinău, 2 participări la conferința internațională a pedagogilor din cadrul Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă", 1 participare la simpozionului științifico-practic inter-universitar din cadrul Universității de Stat din Moldova.

Lucrări științifice și științifico-metodice publicate

3 articole publicate în revista “Studia Universitatis, seria științe umanistice”, 1 articol publicat în revista “Metaliteratura”, 1 articol publicat în “Revista de științe socio-umane” și 1 articol publicat în revista “Akademos”.

Cunoașterea limbilor

Limba franceză: înțelegere - B, comunicare orală - B, comunicare scrisă - C.

Limba rusă: înțelegere - A, comunicare orală - B, comunicare scrisă - B.

Date de contact

Adresă: or. Chișinău

Telefon: 069968305

Email: magdalena.rusnac@maia.gov.md