

THE 1960'S DRAMATIC ANTI-CANON IN BESSARABIA

Ludmila Șimanschi

Assoc. Researcher, PhD, Institute of Philology of the Academy of Sciences, Moldova

Abstract: This study aimed at critical stake the re-reading of the antidogmatic and reforming dramatic structures that were able to configure a literary phenomenon in the 1960s in Bessarabia. Reconsideration of the dramaturgy of the 1960s helped us to appreciate both the dimensions of the anti-canonical confrontation, reshaping axiologically the official hierarchies so that the plays resist the esthetical testing, and to evaluate the dramatic texts of I. Druță The Traditional Living Room (Casa Mare) and A. Busuioc Radu Ștefan, First and Last in order to demonstrate that their presence in the national canon was not conjectural, but axiologically founded. In spite of the prejudice of gender inconsistency in this space, we have revealed the creations that succeed in remodernizing the Bessarabian dramaturgy, representing a moment of impact that cracked the monochrome block of socialist realism, and then substituted him, transforming into a period synonymous with a literary era. Investigating the original status of these dramatic texts, which in the 1960s imposed reformers on bipolar universes and major ethical pathos in a new post-communist era, is not exempt from the sociocritical confrontation of two historical visions: the Soviet cultural field with totalitarian ideological mythologems and postmodern field that repudiates manicheist rhetoric or maximalist sermons and detracts from moral life, establishing a new way of reporting values and new pluralistic and pragmatic norms, a new ethical culture.

Keywords: Antidogmatic dramatic structures, literary phenomenon in the 1960s, anti-canonical confrontation, socialist realism, totalitarian ideological mythologems, bipolar universes, major ethical pathos.

Studiul dat își propune miza critică de a supune relecturii structurile dramatice reformatoare antidogmatice care ar putea configura un fenomen șaizecist literar în Basarabia. În ciuda prejudecății inconsistenței genului la noi, vom releva operele ce reușesc să remodernizeze dramaturgia autohtonă, reprezentând un moment de impact care a fisurat blocul monocolor al realismului socialist și apoi l-a substituit, transformându-se într-un interval sinonim cu o epocă literară: „Eu cred că șaizecismul (prin valorile lui mari, dar și ca fenomen) a avut două merite mari: 1. A recuperat esteticul și l-a scos de sub suspiciunea de păcat *ideologic*, 2. A găsit cea mai bună formulă de disidență politică (conținutul operei, adevărurile omului, ale istoriei în general, și ale istoriei recente și contemporane și integrare estetică a acestor adevăruri).” [1, p. 55]

Investigarea statutului original al acestor texte dramatice, care în anii '60 impuneau reformator universuri bipolare și patos etic major, într-o nouă epocă postcomunistă, nu este scutită și de exercițiul confruntării sociocritice a două moduri de viziune istorică: câmpul cultural sovietic cu mitologemele ideologice totalitariste și cel postmodern care repudiază retorica maniheistă ori predicile maximaliste și dedramatizează viața morală, instaurând un nou mod de raportare la valori și noi norme pluraliste și pragmatice, deci o nouă cultură etică: „Mă bucur, totodată, că în sfârșit am scăpat de o *molimă* care se cheamă *teatru poetic* și care a făcut mult rău în Moldova, atât în perioada comunistă, cât și mai târziu. Nu era o dramaturgie propriu-zisă, ci o înlănțuire de metafore sterile, mai mult literare decât teatrale, o literatură în care nu exista nici un dram de viață.” [2]

Section: **LITERATURE**

S-ar părea că, atunci când punem în discuție principiile canonice ale dramaturgiei ca gen literar în sens bloomian, ținem cont de normele estetice fundamentale ale literaturii ce depășește tradiția și pozițiile retroactive, anticanonice cu privire la paradigma activă care oferă alternative, deviații și experimentarea altor modele. De fapt, când abordăm producerea literară din perioada sovietică, nu putem vorbi de structuri culturale concurente firești, ci doar de imperative politice, morale și ideologice incompatibile câmpului estetic, aserțiunea lui Leonid Cemortan fiind elocventă în acest sens: „[...] literatura sovietică moldovenească era închistată într-un sistem de canoane preconizate de așa-zisul *realism socialist* și consfințite de partinitatea comunistă” [3, p. 356]. Confruntarea, de fapt subversiunea mai puțin agresivă, dintre canonul realismului socialist și contracanonul șaizecist nu reflecta o dinamică macrostructurală spontană ce caracterizează automodelul culturii din Basarabia, manifestată prin transformări de mentalitate, dispoziții intelectuale și sensibilitate, virtualități culturale în forțe active, ci *luări de poziție de o liberalizare limitată*, aflate mereu sub controlul partidului. Modificările se produceau în interiorul sistemului politic, marea răsturnare în regimul comunist pe la mijlocul anilor '60 se făcuse cu îngăduința Partidului însuși. Sistemul devenise mai relaxat, oferind unele libertăți de creație, de fapt, erau simulate niște reformări ale socialismului, dominând în continuare logocrația partocratică în perpetuă mobilizare, mitocrația abuzivă cu tirania sa ideologică dogmatică și ubicuitatea imaginii propagandistice. Scriitorii au semnat un pact cu sistemul politic care asigura predominanța esteticului, dar și o viziune statică asupra vieții literare.

Noua orientare privind specificul național după 1958 și renunțarea la conceptul de *realism socialist* dă naștere unei contraculturi, creațiile artistice se detașau de canoanele vechi, iar spiritul nonconformist se manifesta în toate domeniile culturii, scenă supravegheată în continuare cu voie de la partid. În perioada neostalinismului cu stridențe naționaliste, valorile naționale au fost pervertite din nou sub presiunea nivelatoare a limbajului de lemn, fiind permise spre valorificare teme precum *patria, poporul înnobilit de cele mai alese virtuți, preeminența și vechimea tradiției milenare*. În anii '60 se găsește o formă de compromis care să salveze vremelnice socialismul, substituindu-se *realismului socialist* schema motivațională subiectivă menită să justifice socialismul cu față umană, regionalismul moldovenesc fiind înlocuit de naționalism îngăduit sub forma iubirii de neam de natură, sat și pământ. Metoda unică de creație a anilor '50 fusese înlocuită cu *umanismul socialist*, partidul comunist consimțind asupra „diversității de stiluri artistice”, reformatorii politici propunându-și crearea unui „socialism cu fata umană”, care să democratizeze sistemul comunist cu menținerea dogmelor marxist-leniniste. În RSSM se configura o nouă viziune despre socialism, opusă dogmatismului cazon oficial, de fapt, avea loc redogmatizarea noului umanism socialist, cu a sa proclamată „varietate de stiluri”.

Deși canonul postbelic național șaizecist pare să fie o constituție conceptuală fragilă contestabilă, este o necesitate metodologică de încadrare cronologică, de a-i cuprinde sub denumirea globală de *șaizeciști* pe toți scriitorii novatori din aceea epocă, dar în același timp și o modalitate de acoperire a unui fenomen distinct prin amploare și intensitate: „Șaizecismul este un concept simulacru care a înlocuit curente propriu-zise, noțiunea de generație era singura modalitate de autodefinire colectivă a scriitorului, în condițiile în care mobilizarea în jurul premiselor unui program mai clar delimitat era considerată periculoasă de către oficialități.” [4, p. 38]

Dacă în România observăm consolidarea unei reconstrucții dramatice canonice șaizeciste prin sfidarea energetică, încercare de a da o replică ideologică sistemului și filtrului pervers al realismului socialist care a alterat funcția discursului literar, purtând pecetea distopiei, esopismului și confruntării cu „demonii” interiori, recuperând valorile lirice

Section: LITERATURE

interbelice, desprinzându-se, într-o măsură meritorie, de circumstanțele extraestetice; atunci în Basarabia putem doar să consemnăm apariția unei forțe de iradiere corespunzătoare stilului unui timp, momentul relaxării presiunii politice asupra domeniului estetic (perioada de tranziție dintre 1961 – 1967), care s-a constituit treptat mai mult în permanențe interne, decât în platformă comună. Circula un fluid spiritual provocat de liberalizarea dezghețului hrușciovist, doar unii făceau figura de reformator, impunând un statut etic discursului literar suprapus celui estetic, înfruntând indirect proletcultismul denaturat sovietic în numele valorii și a demnității, luptând cu inerția conștiinței naționale. Andrei Țuracnu în studiul *Resurecția creativității* identifică primele semne ale contracanonului: „Este începutul unor eforturi desperade de ieșire a literaturii de sub stăpânirea opresantă a canoanelor ideologice, estetice totalitariste. Stările de creativitate și patosul de integrare în tradiția națională fiind subminate constant.” [5, p. 69] și relevă constantele *canonului șaizecist* în contrasens cu prescripțiile și poncifurile utopiei comuniste: efuziunile lirice, paradigma de valori naționale, prefigurarea semnelor de identitate umană, națională și estetică a literaturii, apelul la firescul uman și la peisajul autohton cu semnele afective de regăsire organică a omului în spațiul său originar, recursul la sinceritate și examenul neînduplecat al conștiinței. Libertățile de creație loveau în temelii sistemului, manifestările de afecțiune umană, efuziunile lirice, emoțiile personale sfidau suspectările de patriotism local, individualism, intimism și eschivare de la comandamentele majore politice.

După *Tezele din iulie* în România s-a încercat reinstrumentalizarea ideologică a culturii române, refăcându-se legăturile întrerupte cu reperatele interbelice, se manifestă resincronizarea cu mișcarea de idei din spațiul occidental, reimpunerea criteriului estetic, dezvoltând discursuri estetice noi, edificând și legitimând un alt canon. Dramaturgia continuă să se confrunte cu constrângerile de ordin politic și ideologic, care reprezenta un factor esențial în reorganizarea limbajului și a mesajului spectacolului teatral. Duritatea intervenției politicului în sfera artei teatrale era mult mai mare decât în cazul celorlalte arte, spectacolul având un impact direct și imediat asupra publicului, care poate fi influențat în gândire și atitudine.

Canonul șaizecist din Basarabia, supus politicii bine organizate și planificate de partid, este predominant poetic și epic. Dar nu știu dacă putem vorbi de existența unei dramaturgii șaizeciste basarabene solide într-un *un vid teatrolologic și dramatic* consemnat de mărturisirile scriitorilor întrebați de redacția revistei *Nistru* în anul 1965, în ajunul celui de-al III-lea Congres al scriitorilor sovietici din Moldova, de aparițiile considerate mai semnificative pentru dezvoltarea dramaturgiei moldovenești din ultimii ani: „Aurelui Busuioc: Pe firmamentul dramaturgiei *Casa mare* rămâne să lumineze în frumoasă singurătate. Vlad Ioviță: În dramaturgie de la *Casa mare* încoace – nimic. Anatol Codru: Aproape nimic, decât *Casa mare* de I. Druță, care, după insistențele permanente ale spectatorilor... se transmite la radio. G. Malarciuc e o speranță. Petru Cărare: În ce privește dramaturgia, cred că după *Casa mare* a lui I. Druță n-am construit nimic durabil. Victor Teleucă: Dramaturgia deocamdată a rămas la pragul *Casa mare*.”

De altă părere este Haralambie Corbu, coraportor la 15 octombrie 1965 la Congresul al III-lea al scriitorilor din Moldova, care în discursul *Tendențe și valori în dramaturgie* trece în revistă realizările mai de seamă ale dramaturgiei moldovenești contemporane: „Literatura moldovenească în răstimpul ce s-a scurs între două congrese s-a integrat prin ceea ce are mai dur și mai perfect în circuitul valorilor unionale, impunându-se drept o forță artistică activă în stare să facă față celor mai înalte exigențe. În ansamblul general al literaturii moldovenești, primeniri evidente în ultimii șapte ani observăm și în dramaturgie, un gen atât de dificil și pe vremuri lăsat în paragină. La Congresul al II-lea al Scriitorilor din Moldova raportorul

Section: LITERATURE

Emilian Bucov pomenea de 9 piese de teatru, din care cinci aparțineau răposatului Leonid Corneanu și numai patru erau semnate de scriitorii Barski, Condrea, Portnoi și Emilian Bucov. Astăzi numărul pieselor din multe acte e aproape de 30, iar jumătate din ele, după cum s-a mai menționat, au văzut și lumina rampei.”

Analizând contextul în care s-a maturizat dramaturgia postbelică din Republica Moldova în monografia *Dramaturgia autohtonă din anii 1960-1970 pe scena teatrelor din Moldova*, regretata doctorandă Steliana Grama condamnă politizarea excesivă a dramaturgiei și povara apăsătoare a cenzurii, intransigența agresivă față de pluralismul de idei a aparatului administrativ de comandă, care a exercitat și funcția cenzorului de creație. În anii totalitarismului sovietic toate manifestările artistice mai importante erau conduse și controlate de secția de agitație și propagandă a CC al PCM. Prin instrumentarul de corectură politică se numărau lectura noilor producții, utilizarea *recenziei interne* cu instrucțiunile de rigoare, controlul de stat asupra repertoriului, stabilirea interdicțiilor pentru creațiile cu conținut ideologic subversiv, suprimarea și scoaterea din repertoriu: drama lui Petru Cărare *Umbra Domnului*, drama istorică *Radu Ștefan, Întâiul și Ultimul* de Aureliu Busuioc, piesa *Minodora* de Andrei Strâmbeanu.

Cenzura spectacolului încheie un ciclu în parcursul de la textul piesei la montarea scenică și confruntarea cu publicul. În fapt, este vorba de exercitarea unei duble cenzuri: întâi la selectarea piesei pentru includerea în repertoriu, apoi la vizionarea ideologică, în urma căreia autorul era obligat să opereze modificările dispuse de comisie. Ambele momente reprezentau tot atâtea pretexte de agresiune a politicului asupra teatrului.

La o astfel de cenzură drastică circulară au fost supuse piesele lui Druță. În *Scrisoarea către Secretarul Uniunii Scriitorilor din URSS* din 16 septembrie 1960 [6, p. 548], dramaturgul se lamentează că piesa *Casa mare*, prima lucrare de dramaturgie moldovenească, este prigonită sistematic, deși a fost discutată la secția de proză și dramaturgie a Uniunii Scriitorilor din Moldova și la colegiul de redacție al revistei *Nistru*, fiind aprobată pentru publicare, la Consiliul artistic al Teatrului dramatic moldovenesc și aprobată pentru montare, traducerea piesei a fost discutată la colegiul de redacție al revistei *Drujba narodov*, unde a fost publicată în numărul 5, discutată de consiliul artistic al Teatrului Central al Armatei Sovietice, la Uniunea Scriitorilor din URSS în timpul decadelor artei literaturii moldovenești și apreciată pozitiv. În *Scrisoarea lui I. Druță către Ministrul Culturii al URSS P. N. Demicev* [7, p. 551] din aprilie 1976, scriitorul solicită ajutorul pentru aprobarea piesei scrise la comanda Ministerului Culturii *Sfânta Sfintelor* pentru a obține decizia Guvernului. Deși piesa a fost învingătoare în concursul unional consacrat victoriei și teatrele din Moscova au inclus-o în repertoriile lor, situația s-a schimbat brusc: piesa a fost scoasă din concurs și teatrele li s-a interzis să lucreze asupra ei până nu primesc acceptul de la *Glavlit*. Piesa trece de două ori la *Glavlit*, făcându-se corectările conform observațiilor, discutarea a treia fiind tergiversată. În această scrisoare Druță insistă să fie elucidat statutul său, din ce categorie de autori face parte: *încuviințați sau interziși*.

În această ordine de idei, vrem să relevăm caracterul programat de comandă al redactării pieselor dramatice. Organizarea decadelor literaturii și artei moldovenești de la Moscova impunea organelor competente să demareze concursuri de creație care ar corespunde imperativelor unionale. Repertoriul moldovenesc era punctul vulnerabil al teatrelor moldovenești, lipsind textele dramatice contemporane demne de scena capitalei URSS. Răspunzând unei chemări adresate de conducerea Teatrului Muzical-Dramatic Moldovenesc, Ion Druță se angajează să scrie o piesă conform contractului încheiat și prezintă în 1959 drama *Casa mare*, cerută imediat la cenzură de Comitetul central al PCM,

oponenții proletcultiști de la Chișinău. Deși lucrarea este respinsă la Chișinău, autorul obține publicarea în revista *Drujba narodov* și punerea în scenă la Moscova.

Este important să menționăm un moment de impact în evoluția dramaturgiei din RSSM pe care îl consemnează istoricul literar Nicole Bilețchi în studiul *Dramaturgia lui Ion Druță și impactul ei asupra genului dramatic*: „În aprilie 1952, ziarul *Pravda* prin articolul *Să depășim declinul dramaturgiei* pornea o luptă aprigă împotriva falsei teorii a lipsei de conflict. Principalul motiv al căderii genului a fost formulat just – absența aproape totală în piese a reflectării lumii interioare a personajelor. Patosul articolului se reducea la chemarea dramaturgilor s-o abordeze plenar în operele lor.” [8, p. 148]. Savantul accentuează ideea că piesa se conforma spiritului timpului de reformare a cursului politico-cultural și devine un model de artisticitate, de teatru poetic în linia mentorului spiritual A. Cehov, dramă-model pentru teatrele ce urmau să se restructureze pentru a depăși declinul despre care scria ziarul „*Pravda*” din 1952.

Generația '60 a avut un rol esențial în desprinderea de paradigma literară a realismului socialist. Șaizeciști au reușit nu doar să se detașeze de antecesorii, reafirmând primatul elementului estetic în literatură, ci, într-o perioadă în care literatura era redusă, oficial, la dimensiunea sa socială, să eludeze recomandările activiștilor culturali și să introducă idei polemice la adresa discursului oficial, construind o literatură subversivă. Este binecunoscut faptul că în textele dramatice postbelice, din cauza amendării de cenzură a abaterilor de la normele reglementate de politica discursivă, se foloseau *subterfugii* pentru a putea spune ceea ce era de spus, pentru a nu fi în colimatorul unor forțe blocante. Cuvintele și acțiunile erau supuse *unei strategii de deviere* de la sensul vizat. Sub acțiunea cenzurii, evident că opiniile neconvenționale nu puteau fi exprimate direct, prezentându-se îngropate într-o scriitură aluzivă, insinuantă, uzând de criptări și de șopârle.

Literatura subversivă și-a putut perfecționa strategiile numai după 1965, reprezentând o deviație de la linia partidului prin metafore și parabole, așa-numitul *limbaj esopic*, discurs dublu cu tehnici de ambiguizare și modalități de eschivă politică. Teatrul subversiv și literatura esopică sunt declarate componente esențiale ale *rezistenței prin cultură* a generației șaizeciste. Dacă s-a rezistat, s-a făcut la modul individual, fiecare scriitor încercând să păcălească ideologia. Era o rezistență într-o formă ambiguă. Nu a fost o rezistență declarată, ci o rezistență oarecum mascată cu o miză estetică.

Fluctuațiile din politica generală de la începutul anilor '60 și insistența asupra „diversității stilurilor” și a „individualității artistului”, care contraziceau tezele uniformizatoare ale realismului socialist, au oferit deschideri de care scriitorii au profitat. Pe fundalul dogmatismului ideologic al realismului socialist, al operelor șablonarde caracterizate de lipsa autenticității și de abdicarea de la criteriile elementare ale artisticului, dramaturgii au reușit să iasă din schematismul care domina literatura, renunțând la clișee și festivalism, aducând, discret, în centrul creațiilor lor probleme sociale și morale reale ale societății, lărgind aria realismului, redescoperind interioritatea individului, manifestând deschidere spre existențial și introducând formule noi sau note satirice și umoristice.

Formula nouă a *teatrului poetic* bazat pe dimensiunea simbolică și semnificația complexă oferă largi posibilități de potențare a materialului de viață: „Așa, credem, arată mesajul dramei *Casa mare* pentru care Ion Druță a găsit forma cea mai adecvată de exprimare – lirismul. Aici totul vorbește, în toate palpită viața” [9, p. 149]. Lirismul integrator devenit stilem al epocii asigura coerența elementelor concrete ale compoziției. Drama poetică ca gen transcende literalul spre mișcarea sufletului, structural fiind centrată pe poeticitatea ritmică a relațiilor interpersonale și contrastul situațiilor stabilite între personaje. Sensul se extindea, devenea mai profund și mai intens prin abstractizarea ideii (modalitatea

scenică de a exprima paternul gândirii și simțirii altcumva inexprimabile și indefinite). Caracterul metaforic al acțiunii este un element important al dramei poetice. Lirismul propune *o altă percepție a ordinii vieții, un alt nivel sintetic de prezentare a problemelor umane* [10, p. 159], cu dublu nivel de sens: orice eveniment este generalizat, el se întâmplă la nivelul vieții, dar în același timp el indică un alt strat lăuntric, latent al existenței umane, ordinea evenimentelor indică ordinea vieții și a universului.

Cercetătoarea poloneză Wanda Rulewicz în studiul *Some modern theories of poetic drama* conceptualizează semiotic termenul de *dramă poetică* circumscriindu-l condensării lirice a realității: „În drama poetică sufletele se opun, intră în contradicție și se orientează spre adevărurile interioare ale universului. Teatrul liric merge dincolo de efecte atinse, deoarece afectează direct persoana. Prin cele două niveluri de semnificație care integrează două câmpuri de referință, drama prezintă o bucată de viață ca perspectivă constant umană, având capacitatea deosebită de a recrea o lume completă și bine organizată.” [11, p. 165] Analista sociologică a spectacolului din anii '60 Irena Slawinska în monografia *Sceniczny gest poety* [12, p. 168] afirma prompt că teatrul poetic, subsumat esteticului, a fost o formă de protest împotriva *teatrului social* angajat politic, impus de autoritățile totalitariste.

Dramaturgii contemporani dezaprobă atât teatrul-metaforă desuet, suprasaturat poetic cu o realitate de tip static, cât și *teatrul social* promovată de sistemul totalitarist: „Scriitorii în comunism erau somați să scrie teatru social și din pricina aceasta multă lume cultivă un fel de alergie față de acest gen de teatru” și încearcă să reabiliteze formula teatrului implicat social autentic, cu infuzie puternică de viață: „Uităm, însă, că acela era un fals, pentru că îi lipsea elementul definitoriu, adevărul, acolo totul se baza pe deformarea realității. Nu am niciun dubiu că teatrul implicat social poate avea un impact direct asupra publicului” [13].

Inovația stilistică și ideologică a teatrului drușian a fost surprinsă polilectal de metacritica literară. Au fost relevate masiv originalitatea subiectelor, eroilor și a conflictelor, noutatea procedurilor artistice utilizate, acuitatea dramatismului, lirismului polemic: „Caracterizată prin lirism și psihologism, prin umor fin și pitorescul narării, prin simbioza realului cu miticul, proza și dramaturgia drușiană venea să deschidă noi orizonturi în imaginarul artistic al timpului, în special prin confruntarea valorilor etice cu realitatea.” [14, p. 133]. Noua paradigmă literar-dramatică deschisă propunea o nouă ofertă estetică prin crearea de relații complexe dintre text și subtextul multiplu, bogat în valențe sugestive.

Au fost elogiate pe deplin de istoricii literari echilibrul sănătos al principiilor epic și liric și notele de regionalism național, formula lirico-simbolică cu rosturi polemice în epocă, readucerea problematicii etern-umane în locul socialului deprimat și degradat: „expresie a rezistenței spirituale și morale în fața a tot ce subminează naționalul, umanul, sacrul” [15, p. 36]. Readucerea firescului și credibilului în arta spectaculară a fost demonstrată prin preferința pentru subiectul simplu și personajele emoționante, realitatea vie palpabilă.

Lărgirea ariei stilistice a dramaturgiei impunea o structură spațio-temporală multidimensională și conflict multiplu, dar și un antiintelectualism programatic al stilului, dominante fiind mesajul etic și replicile metaforice. Notele de falsitate sunt observate în încercările de împăcare a normelor etice milenare cu formele noi de viață și propunerea unicii soluții creștine pentru rezolvarea tuturor conflictelor, artistul fiind grav subminat de moralistul cu patosul etic major.

Un subiect aparte a constituit resurecția unui model demodat — *sămănătorismul reformat* sau *sămănătorism cu caracter proteic*. Teoreticianul Anatol Gavrilov în studiul *Sămănătorismul — o expresie specific națională a unui fenomen ideologico-literar internațional* elucidează faptul istoric că în ambele societăți socialiste — cea sovietică și cea românească — existau premise pentru o astfel de reactivare: „Partidele comuniste și-au

Section: LITERATURE

asumat un rol modernizator mult mai radical decât cel jucat efectiv de burghezia capitalistă, dar, cu toate progresele reale obținute în acest sens, ele fără să vrea, au contribuit la păstrarea unor mentalități premoderne și chiar la activizarea acestora.” [16, p. 124]. Dacă în România șazecismul reia tradiția sincronizării cu mișcările literare moderniste și avangardiste din literatura occidentală, în Basarabia renaște mentalitatea țărănistă veche, mai ales, în rândurile intelectualității de proveniență rurală, dezvoltată într-un fundamentalism filosofico-moral, care ia forma unui fundamentalism creștin ortodox în cazul lui Druță, mai puțin defensiv. Factura stilistică mai tradiționalistă a scrisului druțian dă impresia înșelătoare de arhaism desuet, de fapt, universul artistic creat de I. Druță este neotradiționalist, conținând un mesaj destinat contemporanității, îmbinând organic concretețea și temeinicia viziunii țaranului și complexitatea, profunzimea și subtilitatea conștiinței artistice moderne. Conștiința impasului crizei civilizației moderne în forma ei capitalistă și socialistă capătă forma crizei sensurilor fundamentale ale vieții generând o viziune tragică de anvergură epocală. Prin tragismul actual este depășită în dramaturgie ideologia sămănătoristă și utopism paseist.

În spectacolele dramatice Druță nu revine la tradițiile teatrului național, ci la cele cehoviene. Modalitățile cehoviene de renovare a dramei lirice domină: *între opțiunea filorusă și filosovietică, dramaturgul optează pentru prima variantă*. Toate inovațiile naționale se încadrau în reforma tradițională a teatrului cehovian prin înlocuirea construcției riguroase a dramei cu succesiunea unor tablouri fără un conflict puternic, accentuarea trăirilor lăuntrice ale personajelor dincolo de aparenta banalitate a subiectului sau a dialogului, monologul dominant, veridicitatea și realismul desăvârșit. Destrămarea conflictului în mini-scene în care personajele oscilează între neputință și revoltă dovedește o bogată lume interioară. Dramaturgia spiralei preluată de la marele dramaturg rus creează un anumit parcurs tragic uman. Personajele sale monologhează mereu, chiar dacă sunt strivite de realitățile timpului, niște înfrânți ai sorții, totuși sunt nelipsiți de noblețe sufletească, aspirații spre bine, libertate și frumos. Sentimentul tragic cehovian iese anume din îndârjirea acestor personaje de a-și continua existența cenușie, de a accepta înfrângerea și a se resemna fiecare prin monologul său. Nu există o întâmplare care să coordoneze întreaga acțiune, ci doar explozii de conflicte; important, pentru autor, este universul uman, populat de indivizi care aduc în scenă problemele lor, neîmplinirile lor, frământările lor.

Redimensionarea registrului dramei istorice prin apelarea la al doilea nivel de distanțare ironică, peste cel original, intenționat de autor, este evidentă în textul *Radu Ștefan, Întâiul și Ultimul* lui Aureliu Busuioc. Comedia pseudoistorică este un exemplu de contracanon, ruptură definitivă, care de- și re-construiește canonul proletcultist și realist socialist, formând curenți destabilizatori ai canonului oficial. Textul dramatic e o distopie a proletcultismului, a omului captiv în clișee ideologice, în meandrele culturii autarhice. Demontarea umanismului socialist are loc prin registru satiric, cu dominantă subversivă ironico-parabolică. Meritul textului este de a tămădui prin parodie și ironie cugetele deformate de idiologeme dogmatice concretizate în *omul nou* și mitoficțiunea *istoria nouă*. Miza parodică este amplă, antrenând subterfugiile referențiale care țintesc denaturarea și detoxifierea stereotipiilor politice: „Într-un trecut nu prea îndepărtat, care încă nu a reușit să se ducă pe apa Lethei, unii scriitori și artiști plastici (printre care și eu), au fost supuși de la o înaltă tribună criticii pentru insuficienta atenție și stimă acordată indicațiilor lui N. S. Hrușciiov privind literatura și arta. Nu vreau să-mi fac un titlu de glorie din faptul că am pus la îndoială idei și păreri ce se debitau cu atâta ușurință și într-un mod atât de categoric, dar aș vrea să știu, ce ar însemna arta, știința, literatura fără aceste blestamate îndoieli? Formule? Rețete gata? Dar literatura nu recunoaște decât numai căutarea! Și nu e un drept, căutarea e poate cea mai înaltă datorie a scriitorului!” [17]. .

Section: LITERATURE

Astăzi putem face cunoștință cu textul piesei doar în varianta reconstituită fidel de către autor pe baza primei variante găsită la Muzeul de Literatură, cât și a ultimei, dar tradusă în limba rusă. Căci, așa cum spune însuși dramaturgul, „în cei peste douăzeci de ani, de când a fost scrisă, n-a văzut lumina tiparului niciodată. În mirabilele lumini ale rampei *Luceafărului* de atunci a trăit mai puțin de un sezon.” [18, p. 34]. Montată la 30 decembrie 1968 în regia lui Ion Ungureanu la *Luceafărul* a constituit un adevărat eveniment cultural: „Șefii de la Ministerul Culturii și de mai sus au fost nevoiți să privească până la sfârșit spectacolul (pe acele vremuri era la modă să părăsești sala dacă un spectacol nu corespundea din punct de vedere ideologic). Mai mult, au fost nevoiți să audă și să vadă aplauzele nesfârșit de dese și de lungi ale publicului. *Radu Ștefan, Întâiul și Ultimul* a fost un debut excepțional, ceva de zile mari.” [19, p. 4]. Profund național și atemporal, cu subversiune directă a sistemului politic comunist, a răscolit spiritele și a agitat dispozițiile naționaliste: „Ce mai tîmbălău la curtea dela Chișinău, ce mai panică între responsabilii de la CC pentru cultura numită eufemistic națională, ce de-a trudă suplimentară pe capul kgb-iștilor!” [20, p.7]. Ziarele și revistele republicane nu au publicat niciun rând despre premieră. După circa treizeci de reprezentații, *mai puțin de un sezon*, piesa a fost eliminată din repertoriu. La 9 aprilie 1974 în cadrul Plenarei Uniunii Scriitorilor din Moldova consacrate problemelor dramaturgiei naționale, Aureliu Busuioc protesta contra excluderii din repertoriu a comediei sale. După demiterea lui Ion Ungureanu din funcția de prim-regizor al teatrului *Luceafărul*, 29 ianuarie 1976, peste câteva luni după destituire, toate fonogramele spectacolelor montate de Ungureanu sunt distruse de un răuvoitor. Și, deoarece nu mai existau copii audio, în stagiunea 1971-1972 spectacolele acestui regizor, inclusiv *Radu Ștefan, Întâiul și Ultimul* au dispărut de pe afișul teatrului *Luceafărul*.

Aureliu Busuioc inovează tehnicile dramei istorice prin registru tragicomic și pluristratificarea ironică, amestecând moduri istorice sau stilistice, manipulând ludic registrele lexicale, folosind ironic modalitățile stilistice, anacronismele sunt deliciae în care se complăce susținând activ notele polemic-satirice. Interferențele lexicale active și simultaneitatea codurilor lingvistice sunt cultivate la maximum, colajul lingval alternând oralitatea livrescă cu neologismele, efectul ironic e asigurat de contrastul izbitor dintre nivelul retoric solemn al mistificării politice și non-inocența ideologică inoculată subtil:

„Radu: Logofete, masele au fost organizate ca să-mi asculte cuvântarea cu ocazia urcării pe tron?

Râzvan: O mulțime nemăsurată, Măria ta!

Radu: Perfect! Ia mitingul în mâinile tale, logofete. Iar boierii care n-au înțeles ceva aici au să înțeleagă din cuvântul meu de-acolo.” [18, p. 118].

Parodierea realității sistemului sovietic, care vehiculează ideea „norodul are nevoie de adevărul artistic, nu de cel istoric” [18, p. 130], este dublată de parodia istoriei văzute ca joc al hazardului: „Repudiind gesturile patetice, autorul face haz de reflexele de monumentalizare și muzeificare a făcătorilor de istorie” [18, p. 18]. Autorul nu face reconstituirea specifică unei drame istorice, evită formula teatrului realist, instituind o pseudoistorie, mimează stilul cronicăresc și pastîșează comedia clasică. Dramaturgul reformator vine să inoculeze un bun simț funciar și o doză masivă de adevăr-protest. Reflexivitatea ironică întărește și indică nivelul direct al angajamentului istoric, este puternic implicată ideologic. Textul este subminator de clișee ale istoriografiei naționale, uzând preponderent de remodelarea textualizantă a farsei pentru demascarea tuturor clișeelelor istoriografice.

Formula lucid-ironică păstrează eleganța, dar și cinismul relativizant. Textul abundă în exemple de contracarare a spiritului demagogic al conferințelor de partid, a reflexelor de monumentalitate, dar și a spionomaniei alimentate a deținătorilor puterii: *analfabetismul*

Section: LITERATURE

social și politic, împărțea dregătoriilor, citirea de cărți oprite, acuze de imoralitate, schimbarea legii când n-o să ne aranjeze, pereți plini de microfoane, activitatea pe arena politică internă și externă, originea socială potrivită, cunoașterea omului numai din anchete, a domni înseamnă a jăcmăni, pseudoistorie: letopiseț cinstit al zilelor noastre.

Printre farse, se impune și un registru grav, care descoperă întoarcerea problematizatoare la istorie, dar și la literatură ca niște discursuri, constructe umane, sisteme de semnificații făurind un sens al trecutului și prezentului.

Relectura actualizată a dramaturgiei anilor '60 ne-a ajutat să apreciem atât dimensiunile confruntării anticanonice, reeșalonând axiologic ierarhiile oficiale astfel ca piesele să reziste probei est-etice, cât și să evaluăm textele dramatice consacrate ale lui I. Druță *Casa mareși A. Busuioc Radu Ștefan, Întâiul și Ultimul* în vederea demonstrării că prezența lor în canonul național nu a fost conjuncturală, ci fondată axiologic.

BIBLIOGRAPHY

1. Cernat, Paul. Un intelectual critic în contra curentului. În: *Caiete critice*, 2015, nr. 1.
2. Mihailov, Mihaela. Pașaport în container. Mihaela Mihailov, un interviu cu Constantin Cheianu. În: *Agenda Liternet*. <http://agenda.liternet.ro/articol/11598/Mihaela-Michailov-Constantin-Cheianu/Pasaport-de-container-In-container.html> (vizualizat 12. 03. 2018)
3. Cemortan, Leonid. Ion Druță și teatrul moldovenesc. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Chișinău: Tipografia centrală, 2008.
4. Cristea-Enache, Daniel. Critica de vârf (I). În: *Observator cultural*, 2013, nr. 674.
5. Țurcanu, Andrei. Resurecția creativității. În: *Literatura română postbelică*. Integrări, valorificări, reconsiderări, Tipografia Centrală, Chișinău, 1998.
6. Druță, Ion. Din scrisorile oficiale ale lui Ion Druță către mai amrii zilei. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Chișinău: Tipografia centrală, 2008, p. 548-549.
7. Druță, Ion. Din scrisorile oficiale ale lui Ion Druță către mai amrii zilei. În: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Chișinău: Tipografia centrală, 2008, p. 551-552.
8. Bilețchi, Nicolae. Dramaturgia lui Ion Druță și impactul ei asupra genului dramatic. În *Akademos*, 2013, nr. 4, p. 148-154.
9. Bilețchi, Nicolae. Dramaturgia lui Ion Druță și impactul ei asupra genului dramatic. În *Akademos*, 2013, nr. 4.
10. Ferguesson, Francis. The idea of theatre. Garden City New York: Anchor Books, Doubleday and Co. Inc, 1949.
11. Wanda Rulewicz Some modern theories of poetic drama/ In: *Studia Anglica Posnaniensia*, vol. 5. Wydawca: Adam Mickiewicz University, 1974, p. 165-175
12. Slawinska, I. Sceniczny gest poety. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1960.
13. Mihailov, Mihaela. Pașaport în container. Mihaela Mihailov, un interviu cu Constantin Cheianu. În: *Agenda Liternet*. <http://agenda.liternet.ro/articol/11598/Mihaela-Michailov-Constantin-Cheianu/Pasaport-de-container-In-container.html> (vizualizat 12. 03. 2018)¹
14. Ghilaș, Ana. Funcționalitatea didascalilor în discursul dramatic al lui Ion Druță. În: *Akademos*, 2013, nr. 3.
15. Cimpoi, Mihai. *Literatura română postbelică*. Integrări, valorificări, reconsiderări. Chișinău: Tipografia Centrală, 1998.
16. Gavrolov , Anatol. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii. Chișinău: Profesional Service, 2013.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

17. Busuioc, Aureliu. În: Beșleagă, Vladimir. Rezistența prin cultură. Limba română, 2010, nr. 7-8. <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1007> (vizitat la 15.03. 2018)
18. Patru texte, patru autori. Chișinău: Editura Arc, 2000.
19. Strâmbeanu, Andrei. Poetul. În: *Literatura și Arta*, 1988, 27 octombrie.
20. Prisăcaru, Vlad. A doua premieră a unui spectacol. În: *Mesagerul*, 1988, 1 mai.