ANATOL GAVRILOV
VLAD CARAMAN
Institutul de Filologie al AŞM
(Chişinău)

CRONOTOPUL HANULUI LA IOAN SLAVICI ŞI MIHAIL SADOVEANU (Analiză comparată)

Abstract. Through a comparative-typological analysis of functional structures of the inn chronotope, which varies according to the main type of artistic time, different in these two works: the historic time in the first, cycle time in the second, the author aims to demonstrate new perspectives that the Bakhtinian concept of artistic chronotope opens in interpretation of the text. Its main functions (thematic, compositional, axiological and figurative) form, in the intersection points of the rows of temporal and spatial images, plurifunctional structures at all levels of stratiform and dynamic structure of represented reality. The core of the entire artistic universe, which is the chronotope character structure and the thematic unity of the entire chrono-spatial image, is revealed through all conflicting relationships between the main characters, namely towards an integrative interpretation of the text.

Keywords: action, thematic-compositional axis, conflict, chronotope (of castle, crisis inn, saloon), image chronotopism, detail-leitmotif, exotopia (of the Author, of the Reader), ontic dialogicality, image duality, destiny-path, chronotope hermeneutics, plot, reality (historical, reflected, represented), axiological re-emphasis (of the personage), functional structure, artistic space, theme, artistic time.

Funcţiile principale ale cronotopului literar (tematică, compoziţională, axiologică şi figurativă) definite de M. Bahtin în studiul de poetică istorică *Formele timpului şi ale cronotopului în roman* (1937-1938, publ. în 1975, trad. în rom. în 1982) îşi găsesc realizare artistică în opera literară prin funcţia figurativă în punctele de interferenţă dintre şirurile de imagini temporale şi cele spaţiale. În aceste noduri cronospaţiale ele formează o structură funcţională complexă şi pluristratificată imanentă oricărei opere artistice, formând structuri funcţionale individuale în fiecare operă de un gen literar sau altul. Anume în orientarea lecturii textului spre definirea acestor structuri individuale complexe ale funcţiilor cronotopului rezidă importanţa teoretică euristică şi metodologică a conceptului bahtinian de cronotop în raport cu tratarea tradiţională a universului artistic după modelul „timpul şi spaţiul în opera literară”. Acest din urmă model presupune implicit prezumţia că timpul şi spaţiul ar fi două serii paralele de imagini şi forme abstracte de percepţie a lumii, fără vreun conţinut cultural istoric şi estetic intrinsec, pe care abia artistul le-ar înveşmânta într-o formă poetică. În realitate, artistul creează în tradiţia istorică a genurilor literare care sunt „memoria literaturii” şi anume memoria ei milenară preliterară a „esteticii creaţiei verbale”, căci imaginaţia omului a fost de la origini

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

intuitiv-sincretică cronotopică şi cultural-estetică. Cu cât poetul este mai genial cu atât originile creaţiei lui depăşesc limitele biografiei lui individuale, dar şi cele ale „timpului mic" al contemporaneităţii sale, căci capodoperele creaţiei umane se zămislesc şi există în „timpul mare" al secolelor şi mileniilor*. În structurile individuale ale formelor artistice cronospaţiale ale cunoaşterii şi reprezentării existenţei omului ca „fiinţă în lume" (Heidegger), timpul şi spaţiul sunt forme cultural-istorice concrete ale conţinutului estetico-artistic al experienţei existenţii milenare a umanităţii. Această experienţă se transmite prin formele genuriale ale „esteticii creaţiei verbale": „În literatură, cronotopul are o importanţă esenţială pentru *genuri.* Se poate afirma deschis că genul şi variantele lui sunt determinate de cronotop; totodată, în literatură, timpul constituie principiul de bază al cronotopului. Cronotopul, ca o categorie a formei şi conţinutului, determină şi imaginea omului în literatură: această imagine este întotdeauna esenţialmente cronotopică" [2, p. 295].

Prin analiza comparativ-contrastivă a structurilor funcţionale ale imaginii hanului în *Moara cu noroc* şi în *Hanul Ancuţei* ne propunem să demonstrăm perspectivele noi pe care conceptul bahtinian de cronotop literar le deschide în adunarea imaginilor temporale şi spaţiale, aparent disparate, din fiecare text într-un „întreg verbal", adică să ajungem la sinteza formelor individuale ale funcţiilor acestui cronotop al hanului, diferite în funcţie de tipul de timp artistic diferit în aceste două opere: timpul istoric în prima, timpul ciclic în cea de-a doua.

Structura cronotopică a universului artistic în „Moara cu noroc"

Cronotopul hanului este, aidoma cronotopului castelului, conacului, salonului, pragului ş.a., unul din micii cronotopi ai marelui cronotop al drumului, care s-a format încă în romanul grec al călătoriilor din sec. II-IV (e.n.) definit de Bahtin „romanul de aventuri şi al încercării". Drumul este, concluzionează Bahtin, o „dimensiune umană" a spaţiului cultural istoric. În creaţia verbală, folclorică şi cea literară, drumul a devenit o metaforă a destinului, pentru că pe drum se produc evenimentele cele mai importante în viaţa omului: întâlnirea, despărţirea, căutarea şi regăsirea. Hanul (crâşma sau cârciuma) prin însăşi situarea lui la o răscruce de drumuri**, oferă posibilităţi diverse de a actualiza conţinutul metaforic al dimensiunii umane a spaţiului cultural istoric, al destinului

* Смысловые сокровища, вложенные Шекспиром в его произведения, создавались и собирались веками и даже тысячелетиями: они таились в языке, и не только литературном, но и в таких пластах народного языка, которые до Шекспира еще не вошли в литературу, в многообразных жанрах и формах речевого общения, и формах могучей народной культуры (преимущественно карнавальных), слагавшихся тысячелетиями. Шекспир, как и всякий художник, строил свои произведения не из мёртвых кирпичей, а из форм, уже отягощенных смыслом, наполненных им [1, p. 332].

** Ioan Slavici a fost primul care a dat imaginii topografice a hanului, în proza română, o semnificaţie simbolico-metaforică a destinului omului într-o epocă de „mutaţie a valorilor estetice" (E. Lovinescu) şi a devenit în opera sa un laitmotiv tematic, relevat şi prin titlul comun *La răscruci*, dat unui volum de nuvele de mai târziu.

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

uman determinat de întâlnirea sau despărțirea eroilor. Dacă în povestirea încadrată a lui Sadoveanu hanul este locul de întâlnire, înfrățire şi de adăpost de nădejde pentru drumeții ce sosesc aici pe drumuri diferite, în nuvela lui I. Slavici, dimpotrivă, Moara cu noroc e locul despărțirii şi sfârşitului tragic al cuplului a doi tineri soți iubitori, care au venit aici pe unul şi acelaşi drum al dragostei reciproce şi al căutării unui nou noroc. Deja titlul nuvelei sugerează sensul unei ironii tragice a acestei istorii.

Analiza structurii cronotopice a operei literare trebuie începută cu definirea funcției tematice a unității cronospațiale, a universului ei artistic, dar nu înainte de a ne întreba: ce este tema operei literare? Se referă tema numai la evenimentul obiectiv (extratextual) ce şi-a găsit reflectare în operă? Sau definiția temei trebuie să ne dea un fir călăuzitor în cunoaşterea operei ca o unitate structurală internă „a întregului ei verbal", în care toate episoadele acțiunii şi detaliile concrete ale fabulării conlucrează la exprimarea conținutului ei de sens? De fapt, această dilemă referitor la raportul dintre conținutul extrinsec al operei şi conținutul ei intrinsec este aparentă, pentru că rostul definirii temei este tocmai dezvăluirea unității dintre conținutul intrinsec şi cel extrinsec, mai exact a trecerii reciproce a unii conținut în altul: „Cronotopul determină unitatea artistică a operei literare în raporturile sale cu realitatea" [2, p. 474]. Noțiunile „realitate istorică reflectată" şi „realitate reprezentată", definite de Bahtin în capitolul de sinteză teoretică *Observații finale*, adăugat în 1973 la studiul sus-numit, vin să elucideze unele aspecte epistemologice şi metodologice principiale cu privire la analiza complexității contradictorii a raporturilor dintre aceste două laturi esențiale ale operei literare inseparabile, dar nu şi identificabile.

Realitatea istorică o avem şi în operă, anume ca fiind reflectată în realitatea reprezentată, dar şi în afara ei, pentru că opera se naşte şi există numai în „realitatea istorică creatoare" din care fac parte şi autorul, şi cititorii, şi criticii ei ca „ființe în lume", mai concret în „istoricitatea existenței umane" (Jaspers). Opera literară, fiind produsul creației individuale originale a autorului, îşi are totodată originea comună a tuturor operelor din epoca respectivă în creativitatea umană generală a realității istorice. Realitatea istorică în care se naşte şi apoi există timp de secole opera literară, supraviețuindu-şi autorul ca individ biografic, nu este cea a evenimentelor istorice cercetate de ştiința istorică, conform concepției pozitiviste despre ştiința faptelor, ci lumea creatoare de valori şi grăitoare. Orice creator original este totodată şi un creator originar în sensul că în opera lui se actualizează „originea mereu prezentă" (Jaspers) a omului ca subiect creator de valori materiale şi spirituale.

Un prim răspuns la întrebarea „ce este tema operei literare?" ar fi unul apofatic: tema nu este o definiție conceptuală, care să cuprindă conținutul ei extrinsec-intrinsec în cercul închis al unor raționamente logice, care să fie ilustrate prin exemple extrase din forma exterioară, finită şi statică a textului literar descompus în anumite unități fixe. În interpretarea operei literare avem nevoie de o noțiune de temă care să călăuzească analiza-sinteza către cunoaşterea modului concret în care realitatea obiectivă în devenirea ei istorică îşi găseşte în textul literar o reprezentare artistică adecvată în universul artistic, anume ca o lume în devenire, pusă în mişcare vie prin confruntarea unor forțe

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

sociale esențiale întruchipate în împrejurări, destine, situații şi caractere individuale. Astfel concepută, tema ne introduce în subiectul operei care structurează, în materialul ei evenimențial şi verbal, fabula narațiunii. Or, narațiunea este mai mult decât o relatare a unor fapte într-o ordine temporală şi cauzală, cum este ea de obicei definită. Ceea ce îşi găseşte reprezentare în realitatea întruchipată este în primul rând o mutație în ierarhia de valori fundamentale într-o comunitate socială, ceea ce determină corelația funcției figurative cu cea axiologică (evaluativă). Această mutație este surprinsă într-un moment de tranziție critică a istoriei ei, ceea ce defineşte corelația dintre noțiunea *temă* cu cea de *conflict*. Momentul istoric, critic, întruchipat în conflictul dintre personaje, nu poate fi o relatare care ar urmări doar consecutivitatea temporală şi cauzală a faptelor prin meandrele „pădurii narative" (U. Eco), pentru că fabularea se desfăşoară nu numai într-o unitate de timp, ci şi într-o unitate spațială, mai exact el are o structură mult mai complexă a unității cronospațiale cvadruple, în care locul (o totalitate de imagini spațiale) şi timpul (o totalitate de imagini temporale) ale acțiunii sunt factori constituenți inseparabili ai reprezentării artistice a realității istorice obiective, deja imaginea cea mai elementară, ca un mic întreg estetico-artistic structurat, fiind esențialmente cronotopică prin originea şi funcțiile ei [3, p. 171-192].

Dacă tema unei lucrări ştiințifice sau publicistice poate fi tratată în consecutivitatea logică a discursului, în universul artistic al operei literare ea se dezvoltă în structura mult mai complexă a subiectului-acțiune, al cărei forță motrice este conflictul prin care se produce o polarizare a tuturor componentelor structurale ale operei. Dacă rostul unui studiu ştiințific este căutarea soluției unor controverse conceptuale, în opera literară principalul constă, după cum a observat L. Tolstoi, nu în soluționarea unei probleme, ci în dezvăluirea cât mai largă şi plenară a diversității manifestărilor concrete ale vieții omului. Or, omul îşi trăieşte cel mai plenar viața anume în situații-limită de conflict. Aşadar, putem rezuma: definirea temei ca subiect artistic în mişcare vie presupune definirea cât mai completă cu putință a conflictului principal în care îşi găseşte reflectare o mutație critică în existența umană într-un moment de mare cotitură socială.

În *Moara cu noroc* tema conflictului este anunțată, prompt şi pregnant, deja în primele două alineate ale micului capitol-prolog în care este rezumată discuția în jurul ideii lui Ghiță de a lua în arendă cârciuma de la Moara cu noroc. Acest mic capitol, doar din cinci alineate, are compoziția unui schimb de replici ale dialogului pur dramatic dintre ginere şi mama-soacră. La acest dialog Ana participă în tăcere, fără o replică proprie. Însă ea susține ideea soțului, după cum se vede în capitolul XIV, unde autorul ne relatează despre pregătirea către sărbătorirea Paştelor cu toții împreună la una din fetele bătrânei: „Ana şi bătrâna se puseră la sfat, deoarece cu mâna goală nu puteau să meargă, mai ales Ana simțea în ea o puternică pornire de a se arăta că nu e nici ea săracă, precum fusese odinioară..." De aceea avertizarea bătrânei are ca adresant pronumele „voi": „Voi ştiți, voi faceți…"

În primul alineat este formulată apodictic teza bătrânei: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniştea colibei tale te face fericit (...) Eu sunt acum bătrână, şi nu înțeleg nemulțumirile celor tineri şi mă tem ca nu cumva,

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

căutând acum la bătrâneţe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte până în ziua de astăzi...” În al doilea alineat urmează replica-antiteză a lui Ghiţă, care exprimă poziţia pragmatică a celor tineri care caută un nou noroc: „vorba scurtă, să rămânem aici, să cârpesc şi mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămâna în opinci, ori desculţ, iar dacă duminică e noroi, îşi duc cizmele în mână până la biserică şi să ne punem pe prispă la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amândoi la copilaş, iară d-ta la tustrei. Iacă liniştea colibei”.

Prin cuvântul înţelepciunii conservativ-tradiţionaliste rostit de bătrână, pe de o parte, şi prin contracuvântul (*противословo, Gegenwort* sau *Gegenrede*) al raţionalităţii pragmatice rostit de tânărul cap de familie, pe de altă parte, îşi găsesc expresie lapidară două poziţii contrare în modul de a concepe raportul dintre două valori esenţiale – fericirea şi averea. Astfel, de la bun început devine evident că nu e „vorba scurtă” într-o ceartă în familie, cauzată de o neînţelegere personală dintre soacră şi ginere, ci de un conflict dintre generaţii, de o polarizare a două mentalităţi într-o societate aflată într-un moment de cotitură istorică, de tranziţie intercivilizaţională, însoţită de zguduiri tectonice ale temeliilor ei sociale, morale, psihologice, de schimbări radicale ale orientărilor axiologice în mobilurile comportamentale ale membrilor ei. În pofida acestei anunţări declarate a temei principale a conflictului artistic, tocmai definirea ei a fost neglijată în multe din interpretările exegetice. Această neglijare poate fi explicată prin faptul că tensiunea conflictuală a acţiunii se va isca şi va creşte nu între tinerii soţi şi bătrâna mamă-soacră, aceasta având o atitudine înţelegătoare şi conciliantă: „…dacă vă hotărâţi să mergeţi la moară, mă duc şi eu cu voi şi mă duc cu toată inima, cu tot sufletul, cu toată dragostea mamei care încearcă norocul copilului ieşit în lume”. Prologul se încheie cu binecuvântarea ei: „– În ceas bun să fie zis... şi gând bun să ne dea Dumnezeu în tot ceasul!”. Însă această înţelegere subiectivă interindividuală dintre bătrână şi tineri nu va evita şi nu va soluţiona conflictul din realitatea socială istorică reflectată în *Moara cu noroc*, unde tema principală se dezvoltă în subterana fabulei.

Spre deosebire de romanul lui G. H. Turgheniev cu o temă similară şi cu o largă rezonanţă europeană în epocă*, intriga dramatică în nuvela lui Ioan Slavici este alimentată nu de conflictul dintre „părinţi şi copii”, ci tocmai dintre tinerii ce-şi caută un nou noroc: dintre Ghiţă şi Lică, dintre Ghiţă şi Ana, dintre Pintea şi Lică, dintre Ghiţă şi Pintea. Să reţinem această particularitate compoziţională a subiectului în nuvela lui Slavici de care nu s-a ţinut seama îndeajuns. Conflictul istoric nu-şi găseşte manifestare directă în prim-planul structurii evenimenţiale a subiectului. Bătrâna „cu toată dragostea mamei” nu este oponenta tinerilor, ea nu are rol de protagonist implicat direct în „agonul” dramatic cu final tragic. Totuşi definirea temei nuvelei ar fi unilaterală şi superficială, dacă am limita-o la conflictul dintre cei trei protagonişti principali ai acţiunii.

Distincţia principială, pe care Bahtin a făcut-o dintre „realitatea istorică reflectată” şi „realitatea reprezentată (universul artistic)” [subl. n.] în opera literară [2, p. 483-486]

* Vezi M. Heidegger. *Despre nihilismul european*. În: Idem. *Repere pe drumul gândirii.* Bucureşti, Editura Politică, 1998.

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

orientează analiza-sinteza critică anume către o definire a funcției tematice a structurii cronospațiale a universului artistic mai cuprinzătoare decât ceea ce este reprezentat prin şirul evenimențial al narațiunii.

Poziția contrară a bătrânei, deşi acest personaj nu propulsionează realmente acțiunea, îşi găseşte expresie în conținutul tematic, anume ca o altă perspectivă, cea a unui plan secund mai larg decât cel al acțiunilor şi destinelor individuale. Pe acest plan al fundalului istoric al existențelor individuale anume contrarietatea pozițiilor anunțate în prolog constituie axa tematică principală care ca un fir roşu trece de la primul capitol până la ultimul, prin cele mai mici detalii artistice care devin laitmotive, axe tematice. Iată, de exemplu, cum în capitolul II autorul descrie împrejurimile împădurite ale văii unde se află cârciuma din două perspective opuse: una a lui Ghiță, alta a bătrânei. În timp ce „cârciumarul cel nou" vede marginea unei păduri de stejari tineri şi „se bucură de frumusețea locului, şi inima îi râde...", bătrâna, deşi în primele luni lucrurile merg cât se poate de bine, pleacă duminica la biserică „totdeauna cu inima grea". Ea vede pe marginile drumului „rămăşițele încă nestârpite ale unei alte păduri, cioate, rădăcini ieşite din pământ [subl.n.] şi, tocmai sus la culme, un trunchi înalt, pe jumătate ars, cu crengile uscate, loc de popas pentru corbii ce se lasă croncănind de la deal spre câmpie...". Această vedere mohorâtă, focusată asupra „trunchiului pe jumătate ars", „loc de popas pentru corbii cronconând"* ca un arc voltaic, face legătură tematică cu imaginea trunchiului de stejar uscat (ars de soare) de care îşi zdrobeşte fruntea Lică în penultimul capitol, şi cu descrierea finală, macabră, a ruinelor cârciumii arse: „...zidurile afumate stăteau părăsite, privind cu tristețe la ziua senină şi înveselitoare.

Din toate celelalte nu se alesese decât praful şi cenuşa: grinzi, acoperământ, duşumele, butoaie din pivniță, toate erau cenuşă, şi numai pe ici, pe colo se mai vedea câte un cărbune stins, iară în fundul gropii, care fusese odinioară pivniță, nu se vedeau decât oasele albe ieşind pe ici pe colo din cenuşa groasă". Şi această privelişte, cu detalii naturaliste oribile, este prezentată tot prin prisma bătrânei, care „şedea cu copiii pe o piatră de lângă cele cinci cruci [N. B. Din nou acelaşi detaliu peisagistic – «cinci cruci», care erau semne bune pentru drumeții ajunşi la Moara cu noroc, revine cu o semnificație tematică contrară] şi plângea cu lacrimi alinătoare". Temerea ei că goana tinerilor după noul noroc nu va aduce la bine s-a adeverit până la urmă: „Simțeam eu că nu are să iasă bine...". Astfel afabulația începe şi se termină cu cuvântul bătrânei, care ca şi cum ia între paranteze acțiunea şi intriga ei dramatică. Prin poziția distantă a acestui personaj, neimplicat direct în desfăşurarea firului evenimențial al subiectului, autorul realizează *avant la lettre epohe*-ul fenomenologic husserlian sau ceea ce formaliştii ruşi vor numi „procedeul retardării". Totuşi morala fabulistică a nuvelei nu poate fi cuprinsă în această judecata moralistă pe care ar ilustra-o drama familială a tinerilor. Ultima spusă a bătrânei nu este cuvântul de încheiere al autorului. Excedența viziunii exotopice

*Apropo, corbul, simbol al longevității, şi țeasta omului mort erau elemente contrastante ale imaginii vrăjitorului încă din pictura medievală, iar prototipul lui Faust, eroul din legendele germane medievale, era mai mult un vrăjitor decât savantul „doctor Faust" din poemul lui Goethe.

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

a autorului faţă de presupunerea bătrânei: „– Se vede c-au lăsat ferestrele deschise!” şi totodată faţă de concluzia ei fatalistă: „– Dar aşa le-a fost dat!...” îşi găseşte expresia prin vorbirea lui nondirectă în întregul compoziţiei subiectului. Cititorul, datorită construcţiei compoziţionale a subiectului, ştie deja că bătrâna se înşală: făcând această concluzie, ea cade în capcana pusă de Lică prin incendierea cârciumii „pentru ca să arunce vina păcatului asupra lui Dumnezeu, făcând lumea să creadă că a trăsnit”. În această capcană au căzut şi acele interpretări critice care îi atribuie lui Slavici o viziune a fatalităţii destinului uman, identificând poziţia autorului-creator cu anumite spuse ale bătrânei şi ale altor personaje în anumite episoade. „Logica povestirii” (Claude Bremond) este mai complexă, mai profundă, mai individuală şi mai paradoxală decât logica liniară a discursului critic, dar şi decât cea a propriei gândiri noţionale a autorului din lucrările lui neartistice. Cunoaşterea şi reprezentarea artistică a „marilor creatori” nu ilustrează „teoretismul abstract” (Bahtin) al gândirii noţionale, ci îl face pe cititor să-şi autodepăşească limitele experienţei lui deja cunoscute prin trăirea existenţială a unei noi situaţii limită în cei mai mici cronotopi, ca, de exemplu, „cronotopul pragului şi al clipei istorice” din romanul-tragedie dostoievskian, punându-se la încercare ca „om complet” (Ibrăileanu). O observaţie pătrunzătoare în acest sens făcuse Ov. Papadima: „Ceea ce dă nuvelelor lui Slavici o puţin obişnuită plinătate şi forţă de viaţă este profunda cunoaştere a sufletului omenesc în complexitatea lui şi în mişcările lui contradictorii. Această cunoaştere funcţionează în modul cel mai firesc, dând impresia că Slavici îşi creează personajele văzându-le din lăuntrul lor. Comportamentul lor nu e totdeauna logic – adesea chiar, dimpotrivă [subl. n.]... – dar aproape niciodată, în marile lui reuşite, nu dă impresia că ar putea să fie altul” [4, p. 413]. Una din aceste mari reuşite ale prozatorului este, după opinia şi altor exegeţi, *Moara cu noroc*, în care comportamentul personajelor îşi găseşte o motivare artistică complexă la toate nivelurile existenţei umane, nu numai la nivelul lui *ego cogito*, subiectul „raţiunii pure”, ci gândirea lor se mişcă pe terenul accidentat al unei existenţe într-un „veac ieşit din ţâţâni”, fiind potopită de presimţiri tulburătoare, generate de „o lume nouă puternică şi temută” [5, p. X].

De ce Ghiţă şi Ana, care au venit la cârciuma arendată pe acelaşi drum al dragostei şi speranţei la un nou noroc, pornesc pe drumuri răzleţite, ambele la fel de periculoase ca şi toate celelalte drumuri şerpuitoare pe care vin la han şi se duc în toate părţile toţi drumeţii, ajung în impasul tragic la crâşma care părea să fie pentru ei cu adevărat „moara cu noroc”? La această întrebare s-au dat diferite răspunsuri, care au pus în lumină anumite aspecte tematice particulare ale temei principale a nuvelei.

Interpretarea fantastică

Unul ar fi influenţa diabolică a lui Lică Sămădăul. „Firul acestei existenţe se rupe în momentul în care la han apare Lică Sămădăul, personaj străin. Lică este, fără îndoială întruchiparea maleficului. (...) În viziunea lui Slavici Răul este corupător. Apariţia lui Lică aduce sfârşitul pentru familia lui Ghiţă”, scriu autorii *Cuvântului înainte* despre marele nuvelist romancier Ioan Slavici [6, p. 4-5].

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

Mai exact, este vorba de firul evenimențial, fenomenologic al existenței. Acest fir nu cuprinde existența în întregul ei, pentru că între Sein (ființă) şi Dasein (ființă prezentă aici şi acum), ca realitate axiologic sensibilă, revelată ca fenomen (ceea ce iese la iveală), este o „diferență ontologică" (Heidegger) care în epocile de tranziție critică şi de criză paradigmatică a cunoaşterii devine mult mai acut perceptibilă. Interacțiunea, dar şi nonidentitatea dintre „realitatea istorică" şi „realitatea reprezentată" în care prima întotdeauna îşi găseşte o reflectare artistică, mai mult sau mai puțin profundă, completă şi veridică, în cea de-a doua, ne sugerează ideea necesității de a ne situa, ca „ascultător-cititor" şi interpret, pe poziția exotopică a autorului față de realitatea reprezentată, creată de autorul-artist. Anume la granița dintre realitatea istorică obiectivă şi realitatea reprezentată artistic, pentru că anume la graniță, relevă Bahtin, are loc comunicarea cea mai creativă dintre identitatea ființei în devenire şi realitatea fenomenologică a lumii lucrurilor reale. În plan teoretico-literar aceasta înseamnă că „imaginea artistică a omului" nu poate fi redusă la noțiunea „personaj în acțiune", adică la un anumit rol din repertoriul de funcții în dezvoltarea acțiunii, după cum procedează unii naratologi. Însă această noțiune, în ceea ce priveşte rolul lui Lică Sămădăul în cotitura pe care o ia firul evenimențial al intrigii subiectului şi-n relațiile interpersonale dintre soți, nu este lipsită de un oarecare temei, însă doar pentru definirea unei dimensiuni a acestui personaj – cea fantastic-simbolică de „întruchipare a Răului corupător".

Într-adevăr, intriga dramatică se înnoadă odată cu sosirea la Moara cu noroc a acestui personaj – „vestitul Lică Sămădăul", a cărui faimă rea ajunsese la noii proprietari ai cârciumii cu mult înainte ca el să se fi prezentat lui Ghiță scurt şi retezat: „...Mă ştii de nume. Eu sunt Lică, Sămădăul...". Asupra personajelor principale el produce o impresie contrastantă. Asupra bătrânei – de „un om prea cum se cade", ea judecând după îmbrăcămintea lui de om cu stare bună, dar mai ales după faptul că el şi-a asumat toate cheltuielile pentru mâncare şi băutură ale porcarilor care „sunt oamenii mei", căci „oamenii cinstiți" sunt cei care „mănâncă, beau şi plătesc". În punctul culminant ale acțiunii bătrâna va exprima brusc o opinie diametral opusă: „«– Nu vă lăsați prea departe cu oameni ca Lică. Îi bine să-i crezi pe oamenii buni... Lică e însă om rău din fire. Nu v-am spus-o până acum, fiindcă nu avem de ce; acum vă zic să-l țineți mai departe de voi».

Bătrâna grăi şi se duse…, iară Moara cu noroc, ca niciodată înainte, stătea pustie şi întunecată în urma bătrânei". Însă această avertizare, mult prea întârziată, nu a putut schimba evoluția evenimentelor spre deznodământul tragic.

Ghiță în scurta lui convorbire-interogatoriu cu Lică răspunde la întrebarea acestuia cu „un fior de junghi în inimă", „răcit în tot trupul", iar după plecarea Sămădăului este cuprins de gânduri grele şi simțindu-se pierdut cu firea, va căuta de acum încolo să ascundă această schimbare a stării sale sufleteşti, ca să nu le afecteze pe Ana şi mama soacră. Însă tânăra lui soție este deja puternic afectată emotiv: „Ana rămase privind ca un copil uimit la călărețul ce stătea ca un stâlp de piatră înaintea ei [...], îl privea oarecum pierdută şi speriată de bărbăția înfățişării lui". Impresia ei este pe cât de puternică, pe atât de confuză, este un amestec de admirație instinctivă față de virilitatea

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

fascinantă a bărbatului şi de frică căci „e oarecum fioros la faţă”. Tânăra femeie va oscila în continuare între aceste două atitudini contrare. Din momentul în care „Ana simţea că de câtva timp bărbatul ei s-a schimbat şi-i părea că ţine mai puţin la nevastă şi copii”, ea „Nu are ochi să-l vază pe Lică”, bănuind, pe bună dreptate, că această schimbare a soţului are legătură cu relaţia neînţeleasă dintre Ghiţă şi Lică. Însă treptat atitudinea ei faţă de Lică evoluează în sens invers celei a mamei sale spre polul axiologic opus: „– Tu eşti om, Lică, iar Ghiţă nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti, ba chiar mai rău decât aşa”.

Scena în care este prezentată „o veselie destrăbălată şi fără frâu”, începută „pe timpul liturghiei”, în care până la urmă se lasă atrasă „în farmecele desfrâului” şi Ana care „încetul cu încetul… prinsese o tainică poftă de el”, ar putea fi interpretată, dacă este scoasă din întregul context al operei, ca o ilustrare a ideii autorului că „răul este corupător”. După această petrecere în „amurgul serii”, descrisă ca *Noaptea Valpurgică* din *Faust*, urmează deznodământul tragic al poveştii tinerilor, ce începuse atât de promiţător la hanul de lângă vechea moară, care „oarecum pe nesimţite a încetat a mai măcina şi s-a prefăcut în cârciumă şi loc de adăpost pentru drumeţul obosit (...). În cele din urmă arândaşul a zidit cârciuma la un loc mai potrivit depărtare de câteva sute de paşi de râuleţ, iară moara a rămas părăsită cu lopeţile rupte şi cu acoperământul ciuruit de vremurile ce trecură peste dânsul”. Moara nu i-a adus noroc morarului, tot aşa cum meseria de cizmar rural, lui Ghiţă. Crâşma, în care se serveşte băutură, s-a dovedit a fi o afacere mai rentabilă decât moara şi s-a transformat cu timpul într-un han ce oferă călătorilor adăpost nocturn de la primejdia morţii ce-i pândeşte pe drumurile şerpuitoare printre dealuri împădurite. „Cinci cruci stau înaintea morii (...) ca semne care îl vestesc pe drumeţ că aici locul e binecuvântat, deoarece acolo unde vezi o cruce de aceste a aflat un om o bucurie ori a scăpat altul de o primejdie”.

În această descriere topografică moara veche părăsită şi hanul nou zidit nu sunt doar două imagini învecinate într-un cadru peisagistic al locului acţiunii. Asocierea lor contrastantă constituie o structură cronotopică bipolară, care este, după M. Buber, relaţia ontică perfectă*, în care noţiunea abstractă a timpului istoric, întrupată în aceste două imagini spaţiale, devine vizibil perceptibilă, iar spaţiul, întrupând în sine timpul, capătă calitatea esenţială a acestuia – mişcarea ca schimbare esenţială a fiindului (Seiende): „devenirea întru fiinţă” (C. Noica). În cele câteva sute de paşi de la moară până la han capătă o reprezentare intuitiv-artistică „aici şi acum” o epocă istorică a trecerii de la „civilizaţia agraro-meşteşugărească” (Al. Toffler) cu gospodăria naturală a consumului intern la civilizaţia urbană industrială cu producţia mărfurilor pentru piaţă, pentru consumul altuia, adică la producerea valorilor de schimb determinate nu atât de însuşirile naturale ale lucrurilor, nici de munca socialmente necesară pentru producerea lor, după Marx, cât de cererea lor pe piaţă care determină valoarea lor comercială. Banul devine

*„Relaţia perfectă poate fi înţeleasă numai ca bipolară”, căci numai în ea se manifestă complet întregul fiinţei în toate manifestările sociale si sentimentale ale existenţei omului: „Fiecare sentiment îşi are locul său înlăuntrul unei tensiuni polare; el îşi trage culoarea şi semnificaţia proprie nu numai din sine ci şi din polul contrar, fiecare sentiment este condiţionat de contrarul său” [Buber, M. *Eu şi Tu.* Bucureşti: Humanitas, 1992, p. 110].

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

valoarea universală a tuturor bunurilor, inclusiv a valorii sociale a individului, indiferent de proveniența legală sau criminală a capitalului. Lică a înțeles cel mai bine această lege nouă a societății capitaliste.

„Cârciuma lui Ghiță" a devenit „Moara cu noroc". Timp de câteva luni hanul este o oază de idilică îmbinare dintre o întreprindere rentabilă şi o pensiune familială prosperă, în care drumețul este primit nu ca „un străin venit din lume, ci ca un prieten aşteptat demult la casa lor" şi care este mai fericită decât „liniştea colibei" ironizată de Ghiță în capitolul-prolog. Scena, când sâmbătă seara tinerii numără banii cu bătrâna, iar aceasta „privea la câte-şi patru şi se simțea întinerită" şi binecuvânta afacerea lor, căci „avea un ginere harnic, o fată norocoasă, doi nepoți sprinteni, iară sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câştig făcut cu bine", sugera o deplină soluționare a pozițiilor contrare. Însă această idilă se dovedeşte fragilă.

După prima scurtă vizită a Sămădăului, căpetenie a echipelor de porcari, începe lupta crâncenă dintre răul diabolic, întruchipat de acesta şi binele idilic întruchipat de Ghiță şi familia sa, această luptă pătrunzând în mintea şi sufletul acestuia, apoi şi în relațiile intime dintre soți. Toate au început să meargă de-a-ndărătelea. Hanul se transformă din „loc de adăpost" pentru drumeții obosiți în locul cel mai periculos dintre toate drumurile, loc unde se urzesc fapte criminale, iar drumul comun al soților ajunge la răscrucea unde începe înstrăinarea lor reciprocă ce se încheie cu scena finală tragică: înjunghierea Anei de către Ghiță, împuşcarea acestuia de către omul lui Lică, incendierea hanului, suicidul lui Lică, astfel încât cârciuma prosperă arată în final mult mai rău decât „moara veche şi părăsită", din ea rămânând „numai oase şi cenuşă". Idila familială, dominantă în nuvelistica anterioară a lui Slavici, cu care începe şi această nuvelă, se transformă însă într-o tragedie sângeroasă, oribilă, care capătă proporția universală a sfârşitului unei lumii care a ajuns sub stăpânirea răului.

Într-adevăr, în această tragedie Lică joacă, în unele episoade, rolul unui personaj diabolic, „întruchipare a maleficului". Ioan Slavici îl prezintă într-un mod care sugerează unele asociații intertextualiste. În primul rând, dintre Sămădău şi Mefisto care în poemul dramatic al lui Goethe luptă cu Dumnezeu pentru sufletul lui Faust. Prin acest maximalism etic* viziunea lui Slavici e mai aproape de concepția ortodoxistă a lui Dostoievski, decât de cea panteistă a lui Goethe, însă acest personaj, singular al prozatorului român, e conceput mai curând în proiecția amplificantă a teoclastului Mefisto. Totuşi Lică e mai curând un diavol mic dostoievskian din subconştientul rebel al lui Ivan Karamazov. El nu mai are legătura lui Mefisto cu Prometeul titanic care îl confruntă pe Zeus de la care fură focul pentru oameni, el nu mai luptă pentru sufletele oamenilor, ci se laudă cu un cinism sfidător şi cu plăcerea sardonică de a le lua viața pe care le-a insuflat-o Dumnezeu, sau cel puțin de a le incita „dulceața păcatului", descoperindu-le şi manipulându-le slăbiciunile lor omeneşti. Când Lică îi mărturiseşte lui Ghiță cum a omorât patru inşi, inclusiv un copil, iar Ghiță îi strigă îngrozit:

„Tu nu eşti om, Lică, ci diavol!", acesta acceptă asemănarea pe care Ghiță

* Despre eticism ca trăsătură definitorie a scriitorilor ardeleni au scris H. Sanilievici elogios, Ibrăileanu rezervat, Lovinescu critic, gândiriştii programatic, în consens cu concepția lor a „romanului ortodox românesc", fondat pe tradiția lui Dostoievski considerat de către ei creatorul romanului ortodox rusesc.

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

o credea desfiinţătoare pentru orice creştin, ba o primeşte chiar ca pe o maximă apreciere: „– O simţi acum?! grăi Sămădău mulţumit...”

Ghiţă crede, ca orice om obişnuit, că frica e o slăbiciune ruşinoasă pentru un bărbat, pe care el trebuie să o înăbuşe sau cel puţin să o ascundă cât mai adânc în sine, ca nu cumva ea să-i afecteze soţia şi copiii. În războiul moral şi psihologic pe care îl duce cu Lică de la prima lor întâlnire, el caută să bage frica în duşmanul său contând că prin superioritatea sa fizică şi morală îl va face pe Lică să-şi recunoască inferioritatea şi să bată în retragere: „... Eu pot să te duc pe tine la spânzurătoare. Nu te juca cu mine. Gândeşte-te că tu m-ai făcut să nu mai am multe de pierdut. (...) Să-ţi fie frică de mine!

Lică să dete un pas înapoi.

– Ţi-e frică, urmă Ghiţă (...) Ţi-e frică şi nu ţi-e ruşine să-ţi chemi oamenii în ajutor”.

Ghiţă crede că prin înfricoşare şi ruşinare îi poate impune adversarului regulile morale ale luptei oneste. Însă Lică îl derutează din nou prin seninătatea cu care îşi recunoaşte frica, dar şi disprețul față de toate noțiunile de omenie: „– Se înțelege, că nu, răspunse Lică zâmbind. Mi-ar fi ruşine dac-aş veni fără dânşii la tine.

Ghiţă îşi pierduse bunul cumpăt şi tocmai pentru aceea se simţea în strâmtoare față de Lică, pe care nimic nu putea să-l scoată din sărite”.

Această semeție neomenească de a se ridica deasupra Binelui şi de a coaliza cu Răul din om, îl face pe Ghiţă să-i recunoască superioritatea imbatabilă acestui „om rău”, indignarea lui morală trecând, uneori, într-o atitudine de uimire admirativă: „Ghiţă era uimit de acest om atât de ager în răutatea lui”. Autorul punctează o stare de înfrângere morală a personajului principal care, într-un moment de disperare, se vrea şi mai rău decât „omul rău” Lică, pentru a-l învinge cu propria-i lui armă, el fiind cuprins de un singur gând: „Te crezi mai rău decât mine!? Să vedem!”. Însă Ghiţă nu-l poate întrece pe căpetenia porcarilor în răutate. Pierzând credința în superioritatea binelui, el pierde încrederea şi în superioritatea sa morală față de Lică. Îndoiala pune stăpânire pe conştiința lui de sine şi el, mustrându-se pentru căderea în ticăloşenie şi pentru neputința de a o opri, cade în resemnarea omului care se împacă cu păcatele sale: „Ei, ce să fac? îşi zise Ghiţă în cele din urmă. Aşa m-a lăsat Dumnezeu! Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?! Nici cocoşatul nu e însuşi vinovat că are cocoaşa în spinare: nimeni mai mult decât dânsul n-ar dori să n-o aibă”. Această identificare de către personaj a slăbiciunii morale cu o malformație fizică, a lipsei lui de voință cu voința divină ar putea fi interpretată ca o dovadă că răul corupător, întruchipat de Sămădăul, a pus stăpânire şi pe el. Însă o asemenea generalizare ar neglija comportamentul acestui personaj în următoarele episoade, în care el, împrietenindu-se cu jandarmul Pintea, pune la cale adunarea de probe care ar dovedi incontestabil faptele criminale ale Sămădăului.

Nici frica de pedeapsa lui Dumnezeu, ce-l cuprinde momentan pe Lică în biserica de la Fundăreni, în care intră prin efracție călare pe murgul său ca într-un adăpost oarecare, rupe acoperitoarea de pe altar folosind-o ca învelitoare pentru sine şi pentru

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

„bietul dobitoc ce tremura de frig”, nu-l opreşte să-şi urmărească scopurile criminale: „... «Toți trebuie să moară, toți care mă pot vinde, viață cu viață trebuie să stingă, căci dacă nu-i omor eu pe ei, mă duc ei pe mine la moarte!»

Grăind acestea el se repezi pe cal...”.

Ajuns la cârciumă, în clipa în care Ghiță o înjunghiase pe Ana, el porunceşte lui Răuț să descarce pistolul în ceafa lui Ghiță şi să dea foc cârciumii „pentru ca să arunce vina păcatului său asupra lui Dumnezeu”.

Deci intenția auctorială de a da lui „Lică – întruchiparea Răului”, o proiecție cosmică, mefistofelică goetheană, ca oponent a lui Dumnezeu, poate fi citită în *Moara cu noroc*, dacă se urmăreşte doar un singur fir evenimențial al subiectului. O tendință universalistă a autorului a fost relevată şi de alți critici. „Dincolo de învelişurile tuturor posibililor subiecte, aparente şi secundare trebuie să distingem adevărata, reala obsesie a scriitorului, – care este, scrie Magdalena Popescu într-un studiu monografic, acel punct de observație din care omul priveşte, înțelege şi suportă universul” [7, p. 204-205]. Însă cum poate omul vedea, înțelege şi suporta ființa a tot ce este în univers altfel decât prin „învelişurile fenomenelor” aparente. Este evident că nu, dacă acceptăm tălmăcirea dată de Heidegger sensului ontologic originar al „fenomenului” ca fiind însuşi modul de a ieşi la iveală al ființei, implicit ca reprezentare cronotopică aici şi acum a lucrului în sine ca lucru pentru noi, fie acesta şi steaua care a răsărit, dar a cărei lumină ajunge la noi cu întârziere de ani-lumină după ce ea nu mai este, căci tocmai în această „ajungere în prezență” a luminii din trecut rezidă diferența ontologică dintre ceea ce a fost odată şi nimicul (neantul). În realitatea reprezentată, în care orice sens, care este acronotopic (în esența lui transistorică, însă nu anistorică), poate intra numai prin poarta cronotopismului imaginii artistice: „Fără această expresie spațio-temporală nu este posibilă nici cea mai abstractă gândire”, cu atât mai mult în opera literară „orice intrare în sfera sensurilor se poate face numai prin poarta cronotopilor” [2, p. 490]. Principul cronotopismului imaginii, care defineşte funcția figurativă a cronotopului artistic expresia fiind în fond o tautologie, însă una încă imperceptibilă, este o mare contribuție a dialogismului bahtinian la filosofia imaginii, a cărei valorificare abia începe [8].

Raportul dintre realitatea istorică şi realitatea reprezentată, adică întruchipată în imagini, nu este acela dintre miez şi coaja care trebuie înlăturată. Imaginea artistică nu este doar o formă materială exterioară, senzorial perceptibilă, ci în ea, numai în structura ei artistică cronotopică şi pluristratificată, se realizează obiectul estetic al operei artistice. Din acest punct de vedere, în creația artistică nu este o deosebire esențială dintre forma „fantastică” şi cea „realistă” a imaginii, pentru că şi prima nu reprezintă, spre deosebire de creația mitică propriu zisă, o altă realitate transmundană, ci „tabloul artistic întregit al realității istorice”. Această întregire este una dintre contribuțiile magistrale ale Bildungsromanului în general, a celui goethean în special [1, p. 204-236].

În plan concret ştiințifico-literar, întrebarea care se pune în legătură cu dimensiunea universalistă-fantastică a lui Lică – întruchipare diabolică a Răului – este dacă în aceasta dimensiune fantastică rezidă contribuția novatoare a nuvelei *Moara cu noroc* la dezvoltarea prozei române moderne din epoca marilor clasici. Se ştie prea bine că

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

nu fantezia, (pe care prietenul său, romanticul Eminescu, o considera muma poeziei) a fost latura forte a talentului literar al lui Slavici, ci spiritul de observaţie realistă a concretului şi detalierea imaginii lui dinamice, evenimenţiale. Respectiv şi limbajul său artistic, învelişul lui stilistic, trebuie evaluate nu prin prisma calităţilor expresive superioare ale limbajului poetic, (ca „limbaj absolut", „limbaj sublim al zeilor şi eroilor mitici"), ci prin aceea a calităţilor proprii limbajului romanesc-prozastic, analitic – detaliat şi estetic – cuprinzător*, prin care Slavici a contribuit la „arta prozatorilor români" în epoca de tranziţie de la proza retorică la proza estetică, artistă. Înainte de toate prin faptul că a fost „o natură interioară atentă la desfăşurarea procesului intelectual al omului", prin „pictura omului sufletesc şi a conflictelor lui, analiza psihologică, în înţelesul pe care realismul şi naturalismul contemporan îl dădeau cuvântului..." [9, p. 295].

Totuşi dimensiunea diabolică a lui Lică nu face din el un personaj fantastic ca Mefisto. El este prezentat din două perspective contrare: una fantastic-simbolică, alta socială, el fiind în fond un personaj realist anume ca întruchipare a puterii crescânde a banilor. Anume în această dimensiune socială a fost văzută modernitatea nuvelei: „Concepţia artistică care stă la baza nuvelei este modernă, fapt care duce la crearea unor personaje diferite de cele din nuvelistica anterioară. (...)

Lică şi Ghiţă sunt oameni ai altei societăţi decât cea înfăţişată de Slavici în nuvelele anterioare. Lică Sămădăul ocupă o poziţie în societate pe o cu totul altă conduită. Apare la el dominantă încrederea în sine, potrivit căreia comunitatea socială trebuie să i se supună. Autoritatea sa se sprijină pe oamenii cu care se înconjoară, el îşi asigură supremaţia în societatea ce se naşte şi care este guvernată de puterea nelimitată a banului" [5, p. X].

Cronotopul hanului în nuvela lui Slavici este cel mai aproape de „cronotopul salonului" care şi-a găsit o reprezentare artistică clasică în romanul social francez, îndeosebi în romanele lui Stendhal şi Balzac, în care cu un realism profund este arătată pătrunderea noului stăpân al societăţii – banul – în salonul aristocratic, unde se afirmă un nou tip de personaj – parvenitul [2, p. 477-479]. Acesta îşi trage obârşia de la „burghezul gentilom", prezentat de către Moliere ca un personaj comic. Însă în romanele lui Stendhal şi Balzac imaginea lui este creată în alt registru estetico-artistic, se produce ceea ce Bahtin a definit ca „reaccentuare axiologică a personajului" [2, p. 286-291]. Julien Sorel, Eugene Rastignac, Lucien de Rubempré, Horace Bianchon, Vautrin ş.a. nu mai sunt personaje comice, ci eroi culturali în deplinul înţeles al cuvântului. Ambiţia lor de a cuceri lumea înaltă a Parisului este prezentată cu simpatie estetică, iar structura imaginii artistice a parvenitului conţine toată gama valorilor ideologice, estetice, sociale

* Cuprinderea mai largă, dincolo de sferele poeticului, a conţinutului estetic al prozaicului în „structurile cotidianului" (F. Braudel) ale existenţei umane la care a contribuit proza lui Slavici în consens cu evoluţia realismului şi naturalismului în jumătatea a doua a secolului al XIX-lea va fi conceptualizată prin fondarea categoriei estetice a prozaicului de către G. Ibrăileanu, M. Ralea, E. Lovinescu, Camil Petrescu, T. Vianu şi alţi critici români care au pus, în primele trei decenii ale secolului XX, temeliile teoriei naţionale a romanului, devansând „prozaica" (poetica specifică) bahtiniană a genului romanesc. Definiţia terminologică a poeticii specifice a romanului aparţine bahtinologilor C. S. Morson şi C. Emerson, autorii studiului *M. Bakhtin. Creation of a Prosaics.*

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

şi morale. Nimic nu s-a păstrat la ei din tipul clasic al avarului. Banii nu sunt pentru ei decât mijlocul necesar pentru escaladarea ierarhiei de valori sociale. În literatura română din sec. XIX – începutul sec. XX parvenitul era încă prezentat în tradiția genului comic clasicist, toată simpatia estetică şi morală era îndreptată către tipul inadaptatului în toată diversitatea lui tipologică socială, prezentată în tradiția sentimentalismului din sec. al XVIII-lea – începutul sec. al XIX-lea [10].

Moara cu noroc este printre primele proze româneşti în care acest tip de personaj îşi găseşte o reprezentare social-psihologică realistă prin chipurile complexe şi pestrițe ale lui Lică şi Ghiță. Nici primul nu este numai întruchiparea maleficului, nici evoluția celui de-al doilea nu este prezentată de Slavici ca „drumul de la cizmarul mulțumit [?! – n.n.] în modestia condiției sale la crâşmarul hapsân terorizat de bani", iar sfârşitul lor tragic doar ca „o sancționare drastică" pe care cititorul trebuie să o primească ca pe „o lecție morală severă, dar dreaptă" [6, p. 6]. În nuvelistica anterioară a lui Slavici adeseori se resimte „moralistul şi logicianul" (T. Vianu), în sensul clasicismului francez de observator şi analist al „caracterelor şi moravurilor acestui secolul", în tradiția lui La Bruiere, dar în această nuvelă el e mai presus de orice un realist şi umanist al secolului al XIX-lea, care nu tinde să cuprindă destinele eroilor în cercul de fier al unor judecăți definitive, nici în structura fixă a unui tip unidimensional, ci să dezvăluie complexitatea contradictorie a trăirilor lor în textura relațiilor sociale şi morale interpersonale într-un moment critic de restructurare dramatică a temeliei lor istorice. Cu excepția bătrânei, care are trăsături de personaj moralizator sau „reflector" (E. Lovinescu), celelalte personaje angajate activ în acțiune (Ghiță, Lică, Ana şi Pintea) sunt traumatizate, suferă un proces dureros al dedublării interioare. Toate ele în căutarea unui noroc nou suferă eşec, dar manifestă o structură motivațională complexă a comportamentului lor.

Deşi Lică se crede un bun cunoscător şi exploatator al slăbiciunilor firii omeneşti, el se dovedeşte a fi până la urmă cel mai vulnerabil.

„Pe om nu-l stăpâneşti decât cu păcatele lui, şi tot omul are păcate, numai că unul le ascunde mai bine, iar altul le dă mai lesne pe față, caută-i slăbiciunea, fă-l să şi-o deie de gol şi faci cu el ce vrei...", căci „...nu e nici unul care nu-şi pierde bunul cumpăt şi mintea întreagă". În expunerea acestei filosofii machiavelice a principiului dominației asupra semenului el face o mărturisire uluitoare pentru Ghiță: „E o slăbiciune de care mă tem... – Ce fel de slăbiciune? întrebă Ghiță cam cu jumătate de gură.

– De femei, ba chiar mai rea decât aceasta, de o singură femeie".

Aici el se referă la slăbiciunea lui Pintea, fostul lui tovarăş de hoție de cai, care, după cum crede eronat Lică, din cauza rivalității lor pentru o femeie devine copoi pentru a se răzbuna. Însă această mărturisire el o face sub impactul temerii de slăbiciunea lui față de Ana, nu de o nouă rivalitate cu Ghiță, ci anume de sentimentul de dragoste ce pune stăpânire pe cumpătul şi „mintea lui întreagă": „Se simțea stăpânit de dânsa şi parcă voia dinadins să se lase în stăpânirea ei". El caută să se amăgească pe sine însuşi că nu are față de ea decât o dorință sexuală pe care satisfăcând-o, îşi va recăpăta mintea întreagă. Însă când Ana îi declară că şi ea vrea să fie a lui: „dacă te duci şi te duci, ia-mă şi pe mine...", Lică se teme că de data aceasta nu el, ci rivalul său o să câştige până la

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

urmă. „– Şi parcă văd cu ochii cum ai să te împaci cu el şi ai să-ţi verşi toată mânia adunată în sufletul tău [faţă de indiferenţa insultătoare, de fapt, jucată, a soţului faţă de flirtul ei cu Lică, de asemenea jucat de ea în ciuda soţului – n.n.] asupra mea, zise el, apoi se întoarse în călcâi şi se depărtă cu pas iute şi mărunt”.

Această premoniţie se va adeveri în scena finală când Ana, „întinsă la pământ şi cu pieptul plin de sânge cald”, aflând adevăratul motiv al comportării lui Ghiţă în acea noapte valpurgică, îl roagă pe Lică, cu glas ademenitor: „Vino şi mă ridică”, iar când acesta se aplecă, „ea ţipă dezmierdată, îi muşcă mâna şi îşi înfipse ghearele în obrajii lui, apoi căzu moartă lângă soţul ei”. Prin acest gest de răzbunare, înainte de a-şi da ultima suflare, Ana se împacă cu Ghiţă ce zace împuşcat alături. Este şi această moarte o biruinţă a iubirii ca şi cea a tinerilor din tragedia *Romeo şi Jiulieta.* Dar şi în acest episod, anterior scenei culminante, Lică nu are deloc satisfacţia unui învingător, ci mai curând este copleşit de trăirea sentimentului unui eşec total.

Gonind murgul „ca şi când s-ar şti gonit de moarte” şi trecând ca „blestemul pământului printre tunete şi fulgere”, fugind de „neastâmpărul sufletului său, el tremura în tot trupul”, luptând cu „dorinţa de a se întoarce la Moara cu noroc”: „De femeie m-am ferit totdeauna şi acum la bătrâneţe, tot n-am scăpat de ea”. Dragostea, pe care el o definise ca „slăbiciune faţă de o singură femeie”, a produs o mare breşă în cetatea filosofiei sale cinice, pentru prima dată el se simte nu un învingător, ci un învins, dar ceea ce îl chinuie mai tare este conştientizarea adevărului că pe Ana, care nu este o mostră pentru teza sa „aşa-s muierile”, de care se îndrăgosteşte la bătrâneţe (la 36 de ani), nu o merită în măsura pe care o merită Ghiţă, căruia îi spune odată: „Alături de tine mă simt mai vredinic şi eu”. Lică îl invidiază pe Ghiţă pentru că el are, împreună cu Ana, o familie clădită pe iubire şi stimă reciprocă. El vine tot mai des la cârcimă nu numai pentru afaceri, ci şi din plăcerea de a respira aerul de atmosferă casnică, de familie ce domneşte aici. Să ne amintim de episodul în care „nenea Lică” răspunde cu bucurie la rugămintea Anei de a-i împleti fiului ei, „Petrişor voinicul”, un bici şi mai lung decât al lui. Din acest episod începe schimbarea atitudinii Anei faţă de acest „om rău” cu o „faţă fioroasă”, ea descoperind în el şi o faţă de om bun, care ar putea fi un tată iubitor.

Într-un fel, Lică apare şi în rolul învinsului Iago care reuşeşte să-l convingă pe credulul glorios general Othello de infidelitatea Desdemonei, dar nu şi să-l degradeze până la omorârea ei într-un acces de gelozie masculină sălbatică. Şi Lică eşuează în acest rol. Nici Ghiţă nu o ucide pe Ana din gelozie, ci din dragoste. Ca şi Othello, Ghiţă are convingerea că săvârşeşte un act justiţiar întru salvarea sufletelor amândurora. Othello îi cere soţiei să-şi spună rugăciunea înainte de somnul veşnic. Şi Ghiţă, după ce îşi face trei cruci, îi cere soţiei: „Ano! fă-ţi cruce! fă-ţi cruce, pentru că nu mai avem vreme”. Ţinând-o în braţe şi sărutând-o pe frunte, el vrea s-o ajute să plece cât mai uşor posibil din viaţă: „– Nu-ţi fie frică, îi zise el înduioşat; tu ştii că-mi eşti dragă ca lumina ochilor! N-am să te chinuiesc: am să te omor cum mi-aş omorî copilul meu când ar trebui să-l scap de chinurile călăului, ca să-şi dea sufletul pe nesimţite”. E o scenă zguduitoare prin acest mixaj de dragoste, cruzime şi fermă convingere că prin asumarea responsabilităţii amândoi îşi purifică sufletul, prin autocondamnare la moarte, de păcatele

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)

comise. E o scenă de un veritabil catharsis tragic, nicidecum de o lecție de morală severă dată cititorului de către un moralist dogmatic. Aceste două morți sunt prin conținutul lor moral şi psihologic net superioare suicidului lui Lică, care, pentru a nu-i oferi lui Pintea satisfacția de a-l prinde şi-l duce la spânzurătoare, „îşi ținti ochii la un stejar uscat... [adică ars de soare, e acelaşi detaliu peisagistic de la începutul acțiunii – n.n.], scrâşni din dinți, apoi îşi încordă toate puterile şi se repezi înainte.

Pintea îl găsi cu capul sfărâmat în tulpina stejarului şi rămase neclintit şi cuprins de fior în loc. «A scăpat! zise el într-un târziu. Dar asta nu are s-o ştie nimeni în lume».

Grăind aceste el (...) împinse trupul cu piciorul în valuri", adică în Lethe. Şi nimeni nu o să-l pomenească, nu o să regrete dispariția lui, pentru că a semănat în jurul său numai amenințări şi frică şi nu a avut tăria de a răspunde la chemările la dragoste şi bine, care şi-au găsit ecouri şi în acest suflet încrâncenat. Totuşi acest sfârşit nu ne produce atât satisfacția morală a pedepsirii răului, cât regretul neîmplinirii ființei în acest personaj în care Ana descoperise, cu dragostea ei de mamă, putința-de-a-fi-altfel în acest „om rău". După cum vedem, Lică nu este nici pe plan fantastic întruchiparea răului corupător, nici pe plan social un învingător în confruntarea lui cu Ghiță, ci este pe planul esteticii creației verbale o realizare ca imagine multidimensională a „omului complet" în manifestările lui contradictorii, nelipsit însă şi de o dimensiune tragică.

Şi mai complex, şi mai dramatic este personajul principal Ghiță.

Referințe bibliografice

1. Бахтин, М. *Эстетика словесного творчества.* Москва: Искусство, 1979.

2. Bahtin, M. *Probleme de literatură şi estetică.* Trad. de N. Iliescu. *Prefață* de Marian Vasile. Bucureşti: Univers, 1982.

3. Gavrilov, Anatol. *Limitele analizei literare (Unitatea minimală a structurii operei literare).* În: Idem. *În căutarea de noi repere pe drumul gândirii.* Chişinău: Profesional Service, 2013.

4. Ov. Papadima. *Ioan Slavici*. În: *Istoria literaturii române*, III, Epoca Marilor Clasici. Bucureşti: Ed. ARSR, 1973.

5. D. Vatamaniuc. *Prefață* În: *Ioan Slavici. Nuvele.* Ediție îngrijită de D. Vatamaniuc. Galați: Ed. Porto-Franco, 1991.

6. Valentin Sângereanu Junior – Valin Pumnul-Blaga. *Despre marele nuvelist romancier Ioan Slavici.* În: *Ioan Slavici. Moara cu noroc.* Chişinău: Editura Pontos, 2006. Citatele din textul nuvelei sunt date după această ediție.

7. Apud: Ioan Slavici. *Budulea Taichii. Moara cu noroc.* Volum îngrijit şi prezentat de Constantin Mohanu. Bucureşti: Editura Fundației Culturale Române, 1995.

8. Gârlea, O. *Mit şi ficțiune artistică în opera literară.* Chişinău: Profesional Service, 2006.

9. Vianu, T. *Marii creatori I. Slavici.* În: *Opere, 2 Scriitori români*. Bucureşti: Minerva, 1979.

10. Aniței, G. *Inadaptatul în proza românească interbelică.* Chişinău, 2007.

BDD-A6745 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:41 UTC)