Anatol GAVRILOV
Vlad CARAMAN
Institutul de Filologie al AŞM
(Chişinău)

CRONOTOPUL HANULUI ÎN *MOARA CU NOROC* (II)

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.

Interpretare caracterologică

Şi mai complex, şi mai dramatic este personajul principal Ghiță. Tema conflictului nuvelei se dezvoltă cel mai plenar în structura lui cronotopică ce se manifestă prin faptele, temerile, presimțirile, îndoielile, gândurile, în toate trăirile lui subconştiente şi conştiente generate de relațiile lui conflictuale cu Lică, Ana şi Pintea, personaje care sunt şi ele implicate în căutarea unui noroc nou. Însă drumul-destin al lui Ghiță este cel mai întortocheat şi mai problematic.

În explicarea cauzei principale a evoluției acestui personaj spre finalul tragic s-a pus accentul pe anumite trăsături negative de caracter. S-a produs o mutație salutară de la interpretarea cauzală extramundană, fantastică, a rolului malefic al lui Lică la o interpretare intrinsecă, accentul fiind pus pe definirea unor trăsături de caracter ale personajelor. Au fost lansate de către personalități critice de mare autoritate unele opinii categorice şi unilaterale, care reluate de alți comentatori, reduc structura complexă şi contradictorie a imaginii artistice a „omului complet” (G. Ibrăileanu) la o schemă

BDD-A8611 © 2014 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

tipologică a „omului unidimensional” (R. Marcuse), în funcție de care a fost tratată unilateral şi tema-conflict, redusă şi ea la lupta dintre Ghiță pierdantul şi Lică învingătorul. Astfel, după N. Iorga, necesitatea logică a deznodământului tragic ar fi motivată prin faptul că „chipul lui Ghiță reprezintă omul slab de fire şi sentimental legat de dragostea pentru bani şi femeie”, pe care i-o răpeşte în cele din urmă Sămădăul, de aceea „Ghiță nu v-a putea învinge pe omul calculat, stăpân pe sine, fără inimă” [apud 1, p. 201]. Valoarea estetico-artistică a personajelor este dedusă direct din resursele psihologice şi morale necesare pentru un luptător învingător. Conform acestui criteriu, Lică este considerat personajul cel mai izbutit: „Lică e cel mai viu din toate figurile nuvelei, cel mai bine prezentat şi cel mai inteligibil”, deoarece „cu oarecare nedumerire la început, nu suntem nicăieri opriți în loc pentru a-i înțelege caracterul” [1, p. 200]. De fapt, în acest verdict critic este vorba nu de personajul-caracter literar, ci de exemplaritatea, logic coerentă şi transparentă, a caracterului uman pentru un personaj-tip din canonul raționalist-moralist al poeticii clasicist-iluministe. G. Călinescu, adept şi el al acestui canon (vezi polemica sa cu „Camil Petrescu, teoretician al romanului” cu privire la raportul dintre individualitatea şi tipicitatea personajului), deşi a apreciat *Moara cu noroc* ca „o nuvelă solidă, cu subiect de roman” şi ca „o dramă complexă, magistral analizată”, reducea de asemenea cauzele eşecului tragic al personajului principal la vicii morale atribuite nefondat acestuia: duplicitate, lipsă de sinceritate, „excesul de şiretenie care îl pierde pe cârciumar” [1, p. 202]. Şi alți comentatori au scos în prim-planul conținutului tematic al subiectului „pictarea arhirofiliei cu consecințele ei nefaste”, „o fiziologie a avariției dezumanizante”, „o dramă a indeciziei” ş.a. care „toate sunt ca surse de conflict incomplete” [1, p. 205].

Într-adevăr, asemenea interpretări sunt generalizări logice ale lecturii impresioniste a unor episoade izolate care nu se verifică în întregul context structural al unității tematice a subiectului nuvelei. În această insuficiență a construcției logice a discursurilor critice iese în vileag temeiul lor metafizic comun: „teoretismul abstract” în modul de a concepe raportul dintre „istoricitatea existenței omului” (Jaspers) şi conştiința lui de sine, inclusiv conştiința lui morală. Metafizica „teoretismului abstract” se manifestă, relevă Bahtin, tocmai în faptul că gândirea rațională, care pune stăpânire totală pe conştiința lui *ego cogito* încă din secolul XVII, uită calea parcursă de ea de la trăirea existențială concret senzorială şi emoțională a omului la „rațiunea pură” care transformă conținutul istoric al noțiunilor de bine, rău, frumos, urât etc. în categorii metafizice absolute, subordonate imperativului kantian „trebuie!”. În consecință, toate fenomenele de conştiință umană sunt incluse în „cercul strâmt” al unității tipologice a caracterului uman ca într-un cerc închis definitiv al „ființei desăvârşite” (*Fertigisein*, lucru gata făcut, în terminologia lui M. Buber, „sistem ergon” în terminologia filosofico-lingvistică a lui E. Coşeriu). Această paradigmă ontologică clasicistă este depăşită în anii 1920-1930 în filosofia existenței prin concepția omului ca ființă în continuă devenire niciodată desăvârşibilă. Implicit, conceptul clasicist de „caracter” este deschis către conceptul

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

de „personalitate existențială” (Jaspers) a lui „eu însumi” care se transcende continuu în sineitatea sa în comunicare existențială cu *tu* sau *altul*. Jaspers care, ca psihiatru, filosof şi antropolog, a urmărit transcenderea lui „eu însumi” la toate nivelurile conştiinţei empirice şi sociale a individului uman, concluziona că la toate nivelurile structurale „apare limita indicatoare de inepuizabilitate: eu mai sunt şi altfel, eu sunt transcendent şi ar însemna să mă abandonez, să mă pierd în asemenea scheme (logice) dacă le-aş lua ca unică realitate... Eu nu sunt caracterul meu, de care pot să mă distanţez judecându-l, condamnându-l” [2, p. 64]. Tocmai această luptă interioară dintre caracterul său („aşa m-a făcut Dumnezeu”) şi conştiința de sine a lui „eu însumi”, ne este arătată de Slavici prin reprezentarea personajului principal. Or, acest proces al conştiinţei pe care Ghiță şi-l face de-a lungul întregii acțiuni a fost neglijat cu desăvârşire în judecățile critice moraliste.

În istoria romanului european această mutație paradigmatică în modul de a concepe raportul dintre existența, comunicarea interpersonală şi conştiința individuală a omului, care a început în epoca Renaşterii şi se desăvârşeşte plenar în cronotopul Bildungsromanului din sec. al XVIII-lea, prin crearea „imaginii omului în devenire” [3, p. 198-204], îşi va găsi o fundamentare teoretică în critica română interbelică la G. Ibrăileanu, M. Ralea, Camil Petrescu, T. Vianu, C. Noica ş.a., care au promovat tranziția de la personajul-caracter gata format la personajul în devenire. *Moara cu noroc* este reprezentativă pentru această tranziție ce se manifestă cel mai plenar în structura cronotopică a personajului principal. Astfel că interpretările caracterologice discutate sunt conceptual anacronice şi, fiind neadecvate „noii structuri” (Camil Petrescu) a construcției compoziționale a imaginii omului în *Moara cu noroc,* derutează lectura de la conținutul tematic al conflictului istoric, reflectat în această operă reprezentativă pentru tranziția de la „proza retorică” la „proza artistă” [4, p. 12].

Să revenim la contextul episodului primei vizite la Moara cu noroc a lui Lică care pune capăt idilei familiale de la „cârciuma lui Ghiță”. Din prima convorbire (mai curând un interogatoriu cu avertismente amenințătoare) Sămădăul, „căpetenia neamului de porcari”, îi dă de înțeles noului cârciumar cine este stăpânul real pe luncile cu turme de porci din jurul morii, inclusiv pe han unde, zice el, „Le merge bine la toți oamenii cu minte”. A fi „om cu minte” înseamnă a te supune voinței lui Lică, dacă vrei să-ți meargă bine la cârciuma de la răscrucea drumurilor, unde poposesc drumeți cu mulți bani. „Ghiță rămase cuprins de gândurile omului păgubaş...”. El era om cu minte şi „înțelegea cele ce se petrec. Aici, la Moara cu noroc, nu putea sta nimeni fără voia lui Lică: afară de arândaş şi afară de stăpânire mai era şi dânsul care stăpânea drumurile, (...) mai trebuie să te faci şi om al lui Lică.

Iar Ghiță voia cu tot dinadinsul că rămâie la Moara cu noroc pentru că-i mergea bine.

«Trei ani, numai trei ani să pot sta aici, îşi zicea el, să mă pun în picioare, încât să pot să lucrez cu zece calfe şi să le dau altora de cârpit».

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

Dar aceşti trei ani atârnau de Licǎ”.

Iatǎ răscrucea la care se pomeneşte Ghiţă la Moara cu noroc, e o dilemă reală pe care el nu poate să o rezolve într-un sens unic, nici chiar cu ajutorul criticilor care nu se implică existenţial în această dilemă, ci rămân în sfera confortabilă a categoriilor absolute de Bine şi Rău. El e nevoit să încerce a merge pe două cărări, să facă un joc dublu periculos, pentru a câştiga aceşti trei ani decisivi pentru norocul lui nou şi al familiei sale: de a se preface tovarăşul lui Licǎ şi totodată să caute probe pentru a-l duce la spânzurătoare. El leagă prietenie cu căprarul Pintea care urmăreşte acelaşi scop, însă are o socoteală personală mai veche cu fostul său tovarăş de hoţie de cai. Licǎ greşeşte, când îi spune lui Ghiţă cǎ tovărăşia lor ar fi luat sfârşit numai din cauza „unei singure muieri”. Între ei e mai curând o ciocnire de ambiţii. Dorinţa obsesivă a lui Pintea de a-l aduce în faţa judecătorilor e motivată nu numai, şi poate nu chiar atât, de spiritul justiţiar, cât de ambiţia lui personală: „... mă spânzur dacă împlinesc patruzeci de ani fără ca să-i arăt că mai sunt şi alţii mai şi decât dânsul!!!”. După asemenea mărturisiri „Ghiţă începu a se teme de omul la care ţinuse atât de mult mai înainte” şi care îl ameninţă ca şi Licǎ: „Să te ferească Dumnezeu, dacă văd cǎ mă înşeli”.

Scopul principal al lui Ghiţă fiind altul decât ambiţia lui Pintea – şi anume asigurarea unei situaţii materiale decente familiei sale, el este nevoit să facă un joc dublu şi cu şeful de jandarmi, încercând să prindă doi iepuri: împreună cu Pintea să-l „ducă la furci” pe Licǎ şi totodată să nu expună soţia şi copiii la riscul de a rămâne fără de soţ şi tată. A înfiera acest joc dublu ca lipsă de sinceritate sau ca şiretenie nu este decât o dovadă de lectură expeditivă a unor episoade izolate. Că pentru Ghiţă nu există o dilemă între „dragostea pentru bani şi dragostea pentru femeie” devine clar în episodul în care el nu pregetă să-l înfrunte pe Licǎ cu oamenii lui înarmaţi, când acesta porunceşte să fie adusă soţia şi copiii, ca ostatici pentru a-l face să-i „împrumute” toţi banii câştigaţi. „Tu vezi prea bine că am nevastă şi copii şi că nu-ţi pot face nimic. Îmi i-ai banii: să-ţi fie de bine! (...), dar nu băgaţi nevasta în trebile noastre (...) dacă nu vreţi să fie moarte de om!”. Şi impresionat de fermitatea lui Ghiţă de a-şi pune viaţa în primejdie de moarte pentru soţie şi copii, „Licǎ dete un pas înapoi”. Că Ghiţă nu este o fire slabă o spune şi Pintea, impresionat de asemenea într-un alt episod de fermitatea lui Ghiţă de a merge până la capăt în situaţii critice: „Tare om eşti tu, Ghiţă, grăi Pintea căzând pe gânduri”. Este aprecierea unui bărbat care nu este nici el o fire slabă, dacă are îndrăzneala să-l doboare pe Licǎ cu orice preţ, cunoscând bine cruzimea fostului tovarăş de puşcărie. Astfel că Slavici ne prezintă raporturile conflcictuale dintre trei bărbaţi tari de fire, o confruntare în care Ghiţă este însă cel mai defavorizat: „Voi sunteţi mulţi, iar eu sunt singur” le spune el şi unuia şi celuilalt, căci Licǎ are oamenii lui şi în luncile din pădure, şi în sferele influente ale autorităţilor locale, iar Pintea, o echipă de jandarmi înarmaţi. Însă slăbiciunea principală a poziţiei lui constă în dragostea şi responsabilitatea faţă de familia sa.

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

Deci Ghiță a nimerit în situația-dilemă nu din cauza „duplicității" sau „șireteniei" sale, ci dimpotrivă, acestea au devenit un *modus vivendi* necesar pentru supraviețuirea lui în cei „doar trei ani" pe care derularea alertă a evenimentelor i-a redus la doar jumătate de an. În acest scurt răstimp lucrurile se vor complica şi vor evolua pe „cotitura de la Moara cu noroc" cu o rapiditate şi într-o direcție imprevizibilă de către toți jucătorii în această dramă personală a istoricității existenței umane într-o societate încă agrară tradiționalistă, atrasă cu întârziere şi brusc în criza tranziției intercivilizaționale. Însă Ghiță se simte cel mai bulversat şi mereu în *Zeitnot*, în deficiență de timp pentru gândirea următoarei mişcări pe eşichierul jocului istoric al hazardului, care capătă intriga unui roman polițist*. Ioan Slavici se dovedeşte un iscusit constructor al intrigii de roman polițist, maestru al detaliilor mici în jocul hazardat al fortunei, dar şi un profund cunoscător al psihologiei şi firii omeneşti, care ştie să reprezinte veridic comportamentul uman în situații-limită, dezvăluind cu multă pătrundere structura motivațională multicauzală şi contradictorie a acțiunii personajului.

De aceea meritul principal al lui Slavici rezidă anume în faptul că el „a creat în Ghiță cel mai complex personaj din nuvelistica sa, prin zugrăvirea, pe multe planuri, a conflictului dintre fondul uman cinstit şi dorința de a face avere". De notat că acest succes de creație este corelat de către D. Vatamaniuc cu reprezentarea conflictului istoric nou în această nuvelă: „Conflictul este puternic susținut pe ciocnirea de interese generate de puterea banului, iar analiza procesului de înstrăinare în familie nu are egal în opera prozatorului" [5, p. X-XI].

Conceptul bahtinian de cronotop literar, care revelează corelația indisolubilă dintre cronotopul realității istorice reflectate şi cronotopul existenței individuale a omului în realitatea reprezentată, deschide perspectiva dezvăluirii concrete a întrepătrunderii dintre latura extrinsecă şi cea intrinsecă a unității tematice a operei literare în ansamblul de funcții care constituie macrostructura funcțională a cronotopului istoric, dar şi al microstructurilor cronotopilor individuali ai personajelor care de asemenea formează un ansamblu. Această noțiune „ansamblu de personaje" a fost lansată în critica noastră de către G. Ibrăileanu în legătură cu opera lui Caragiale, dar *Moara cu noroc* ne oferă un material literar nu mai puțin fecund. Niciun personaj din ea nu poate fi definit complet ca un individ izolat. Insuficiența acestei abordări s-a arătat mai ales în cazul personajului principal care îşi manifestă personalitatea contradictorie a personalității individuale numai în întregul ansamblu de relații cu toate personajele, chiar şi cu cele secundare şi episodice (ungurul Marț, Uța, spioana lui Pintea, vărul, preotul Andrei,

* Pretutindeni tranziția la civilizația capitalistă a fost, este şi astăzi, însoțită de o creştere a criminalității şi a nihilismului etic, parvenitul criminal devenind un personaj frecvent în literatură. În *Comedia umană* unul din personajele principale în mai multe romane este Vautrin care se ridică din lumea interlopă. *Crimă şi pedeapsă* este o temă principală în întreaga operă a lui Dostoievski, nu numai în romanul cu acest titlu, ci şi în alte romane ale sale, realismul social şi psihologic îmbinându-se cu intriga romanului polițist.

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

cumnatul, anchetatorul ş.a.). Fiinţa omului ca (*Existierende*, subiect al existenţei, ci nu numai ca *Seiende*, fiindul) se manifestă plenar nu numai în gândire, idei şi alte forme superioare ale conştiinţei, ci şi la toate nivelurile comunicării dintre oameni ca existenţe individuale. Conţinutul ideologic al gândirii nu poate fi înţeles şi reprezentat profund şi veridic, decât în „fiinţa gânditoare" (M. Buber) ce are rădăcini adânci în existenţa lui comunicativă cu alte existenţe conştiente şi vorbitoare. Eroul principal în romanul lui Dostoievski nu este ideea, ci omul cu idee, replica Bahtin autorului studiului *Romanul ideologic al lui Dostoievski.*

De aceea ţinem să subliniem încă o dată: este important de a descoperi, în realitatea reprezentată, în conflictele dintre caractere individuale şi în drama înstrăinării într-o singură familie, realitatea istorică reflectată în conţinutul social, moral, psihologic, erotic etc. al relaţiilor interpersonale în contextul existenţei istorice, firește individual şi subiectiv amprentate.

Pentru ca această definire tematică a conţinutului istoric obiectiv să nu rămână una unilateral extrinsecă, extraliterară (sociologistă, psihologistă, pozitivist-istoristă, moralistă etc.), adică să nu se mulţumească cu o raportare a temei la realitatea istorică din afara operei, este important, d.p.d.v. teoretic, metodologic şi analitic interpretativ de a o dezvălui anume în modul concret în care cronotopul istoric îşi găseşte reprezentare în cronotopul individual al personajului în structura conceptual-artistică a imaginii „omului întreg" reprezentat atât ca „fiinţă-în-lume" (Heidegger), dar şi ca fiinţă subiectuală ce cuprinde în sine o lume, adică este un „cuprinzător" (*Umgreifende*) definit de K. Jaspers ca mod specific de a fi al omului ca personalitate existenţială integrală. Or, această trecere reciprocă a extrinsecului în intrinsec şi viceversa, ce-şi găseşte expresie figurativă în microstructurile întregului estetico-artistic al operei ca un „întreg verbal", poate fi dezvăluită numai în relaţiile interpersonale dintre personaje în situaţii existenţiale concrete, adică în relaţiile lor cronotopice.

Evoluţia lui Ghiţă prezentată de Slavici în întregul verbal al nuvelei nu poate fi redusă la „drumul de la cizmarul mulţumit în modestia condiţiei sale [?!] până la cârciumarul hapsân şi terorizat de bani" [6, p. 6]. Structura motivaţională a comportării lui ca personaj în acţiune este mult mai complexă. Când Lică îi spune că are încredere în Ghiţă pentru că „te ştiu (...) om care ţine la bani", Ghiţă îşi zicea mereu când număra banii: „Am să-ţi arăt eu ţie că tot nu ţin la bani atât de mult cum crezi tu". Personajul lui Slavici nu este tipul clasic al avarului lui Plaut, Moliére, Puşkin, Gogol sau Delavrancea, el nu întruchipează o singură pasiune – avariţia, ci aptitudinea de a transcende prin conştiinţa lui „eu însumi". Nu banii ca atare îl terorizează, ei nu sunt pentru el un scop în sine, nici mijloc de a domina oamenii ca pentru Lică. Crâşma este pentru dânsul doar o etapă intermediară pentru a-şi putea înfiinţa o întreprindere productivă, rentabilă: un atelier de cizmărie care să-i poată asigura cinstit bunăstarea familiei. Chiar dacă jocul hazardului face ca temporar („doar trei ani") mijlocul să-i ia locul scopului, dragostea pentru soţie, grija parentală pentru copii, dorinţa unui câştig onest,

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

„făcut cu bine”, „dat de Dumnezeu” şi binecuvântat de bătrâna soacră, nu numai „cu minte” calculată, constituie motivaţia interioară principală a acţiunilor sale. Dar în situaţiile concrete, tot mai complicate şi agravante, care se creează în afara voinţei şi intenţiilor sale, el este nevoit, sub dictatul necesităţii stringente, să adopte, după chinuitoare oscilaţii, soluţii dezonorante şi degradante pentru sentimentul demnităţii sale şi pentru integritatea personalităţii. Însă cu toate concesiile şi devierile de la principiile sale morale, el are mereu conştiinţa culpei şi rămâne până la urmă judecătorul cel mai aspru al păcatelor sale: după achitarea de către judecătorie el se autocondamnă la moarte.

Ghiţă şi Lică, deşi antagonişti, nu reprezintă o luptă a contrariilor ca teză şi antiteză. Relaţiile dintre ei sunt complexe şi individualizate. Între ei sunt şi unele apropieri şi aprecieri reciproce, ceea ce însă nu scade nicidecum tensiunea conflictuală a interacţiunii lor pe linia tematică principală. Ei au în comun faptul că sunt „oameni cu minte”, adică exponenţi ai raţiunii pragmatice, proprie tinerilor pentru care norocul este legat, în primul rând, de o creştere a bunăstării materiale. Pentru Lică şi oamenii lui aceasta înseamnă cât mai mulţi bani, indiferent de modul obţinerii lor. El crede că şi Ghiţă este făcut din acelaşi aluat, de unde şi încrederea lui că nici Ghiţă nu-l va trăda atâta timp cât va fi cointeresat în câştigul propriu de pe urma crimelor sale. Însă prăpastia ce-i desparte pe aceşti doi tineri căutători de noroc nou este faptul că banii pentru Lică sunt un mijloc eficient de a supune oamenii voinţei lui, iar pentru Ghiţă ei sunt mijlocul de a le face bine membrilor familiei sale, precum şi drumeţilor poposiţi la han. Tocmai această motivaţie diferită îl dezavantajează pe Ghiţă în confruntarea lui cu Lică. Dacă ultimul ca personaj în acţiune lasă impresia de om cu caracter tare, aceasta se datorează nu numai trăsăturilor lui psihice şi intelectuale de „geniu al răului” (Ion Breazu), ci şi faptului că el nu stă ca Ghiţă în cumpăna dintre puterea banului, pe de o parte, şi valorile morale (ca bunăstarea familiei, dragostea pentru soţie şi copii, stima pentru înţelepciunea bătrânei, onestitatea, prietenia, demnitatea personală şi respectul pentru dreapta judecată a faptelor şi vorbelor, sentimentul acut al responsabilităţii etice personale pentru propriile erori şi slăbiciuni), pe de altă parte. De aceea în duelul cu Lică, Ghiţă se simte dezavantajat de „povara bunătăţii sale”. Uneori el se prinde asupra gândului că „ar fi voit să nu aibă nevastă şi copii ca să poată zice: Puţin îmi pasă!”, dar el nu se poate elibera de această povară.

Or, tocmai în această „slăbiciune” faţă de femeie şi de familie stă puterea lui de a ţine piept primejdiilor în situaţiile critice în care îşi uită rolul jucat de „slugă la doi stăpâni” şi-l înfruntă cu uitare de sine atât pe Sămădăul, cât şi pe Pintea. Ca Antigona lui Sofocle, care cu riscul de a fi condamnată la moarte, încalcă interdicţia regelui Kreon şi îşi îndeplineşte datoria de soră de a-şi îngropa fratele, Ghiţă, riscând să-şi agraveze situaţia de inculpat lăsat pe chezăşie, încalcă interdicţia caporalului: „Pinteo! Nu mă băga în păcate. (...) Văd un copil omorât pe drum, abia câteva împuşcături de la casa mea, şi tu crezi ca am inima să-mi las copiii mei încă un ceas singuri în pusteitatea aceasta! ... Dă-te în lături ... ! Că dacă nu, trec cu căruţa peste tine”.

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

Prin curajul şi sacrificiul de sine cu care îşi asumă responsabilitatea pentru binele familiei şi vina personală pentru erorile sale, dar şi ale Anei, care constituie nucleul tematic interior, unificator al tuturor oscilațiilor sale, personajul principal capătă dimensiunea estetică a eroului tragic, nu în sensul de erou al genului poetic „tragedie", ci în acela al structurii estetico-artistice a personajului romanesc, al cărui maximalism etic este prezentat veridic în „structurile cotidianului" (Fernand Braudel), ale prozaicului vieții de familie şi în limbajul artistic al prozei realiste de gen romanesc.

Cauza „incompletei sincerități"

O a treia cauză a sfârşitului tragic al familiei tinerilor a fost definită ca „incompleta sinceritate" a lui Ghiță în comunicarea cu Ana, dar şi cu Pintea şi Lică. Această explicație este, credem, una esențială, pentru că toate evenimentele cruciale în existența umană îşi au cauza eficientă în comunicarea interpersonală. Conceptul bahtinian de cronotop artistic a fost elaborat nu numai în baza ontologică a teoriei relativității, ci şi a filosofiei dialogului existențial, conform căreia comunicarea şi existența, ca mod specific de a fi al ființei umane, sunt două laturi inseparabile ale acesteia. Pentru om a fi înseamnă a comunica, în sensul cel mai larg şi profund al cuvântului, cu altul, a rezumat aforistic Bahtin chintesența acestei filosofii.

Cu părere de rău şi această cauză esențială, tratată expeditiv, a fost redusă la un determinism moralist monocauzal şi pur subiectiv, de aceea nici această interpretare nu a putut orienta lectura textului către definirea conținutului tematic al subiectului nuvelei. Conținutul moral al comportamentului uman nu este nicidecum neglijabil în evaluarea veridicității şi autenticității personajului literar, dar acest conținut nu poate fi redus la o condiție subiectivă a comportamentului acestuia, făcându-se abstracție de întregul complex şi contradictoriu al existenței sale individuale într-o situație istorică critică a existenței sociale şi în ansamblul de relații conflictuale dintre toate personajele în acțiune. În primul rând, trebuie să ne întrebăm dacă este posibilă o completă sinceritate în comunicare şi în ce măsură ea poate fi un criteriu suficient pentru definirea conflictului istoric ce şi-a găsit reflectare în lumea reprezentată în universul artistic al operei. Dostoievski (în a cărui opere confesiunea este un moment central în raporturile dintre personaje, ea fiind prezentată ca un fenomen moral complex şi contradictoriu, ca o trebuință irezistibilă, dar şi ca o mare încercare psihologică a omului în comunicarea cu semenul) definea trei limite ale sincerității: sunt lucruri pe care le poți spune numai oamenilor celor mai apropiați, sunt lucruri pe care le poți spune numai sie însuți, dar sunt adevăruri pe care nu le poți recunoaşte nici în fața propriei tale conştiințe. Problema mărturisirii sincere *ex profundis* a unor păcate care au provocat chinuitoare remuşcări de conştiință este în literatură o problemă de creație dintre cele mai dificile, pentru că ea vizează raporturi foarte complexe şi contradictorii dintre nivelurile de trăire subconştientă, dintre conştiința de sine şi cugetare, unde apare fenomenul „gândurilor

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

duble" ale eroilor dostoievskieni, pe care Bahtin l-a analizat profund, concluzionând: tragediile cele mai mari au loc nu în inconştientul psihoanalizei, ci anume în conştiinţa de sine a eroilor săi cei mai oneşti. Până şi candidul prinț Mâşkin trece prin stări de dedublare când conştiinţa lui morală se opune unor presimțiri subconştiente alarmante care se vor adeveri până la urmă*. Etica comunicării între oamenii moderni presupune respectarea reciprocă a liniilor de discreție în conştiinţa intimă. Personajul lui Slavici are conştiinţa acestor hotare: „... Trebuie să fiți oameni cu minte şi să nu cereți să-mi bag capul în primejdie ori să vă spun minciuni, ... La asemenea întrebări n-am să răspund niciodată", îi spune Ghiță franc lui Pintea şi jandarmilor săi, căci „voi aveți datoria voastră de jandarmi, iar eu am datoria mea de soț şi tată".

Constatarea faptului că Ghiță nu este totdeauna pe deplin sincer nu arată decât partea vizibilă a aisbergului. Întrebarea esențială care ne poate aduce la tema conflictului principal este alta: de ce Ghiță nu poate fi sincer până la capăt nici cu persoana cea mai apropiată, soția lui. Printre alte observații pătrunzătoare, D. Vatamaniuc a făcut şi următoarea: în *Moara cu noroc* „s-a produs schimbarea metodei de lucru a scriitorului, ca urmare a cunoaşterii mai profunde a societății transilvănene" [5, p. VII]. În ce constă această nouă metodă? Credem că ea are legătură în primul rând cu contribuția lui Slavici la modul de reprezentare a vieții lăuntrice a personajului, nu ca un şir de ipostaze statice, ci anume ca o „desfăşurare a procesului cognitiv şi sufletesc", contribuție relevată de T. Vianu şi de Ov. Papadima. Cu alte cuvinte, noua metodă ne dă cheia interpretării concrete a corelației dintre tema conflictului istoric, comunicarea interpersonală, care cuprinde toate nivelurile structurii motivaționale a comportamentului personajului în acțiune, pe de o parte, şi procesualitatea, „fluiditatea interioară" a „omului complet" (Ibrăileanu), pe de altă parte.

Dacă prin tipologia socială a personajului (parvenitul) cronotopul principal din *Moara cu noroc* este mai apropiat de cronotopul salonului, în ceea ce priveşte metoda de creare a imaginii dinamice a omului nuvela sa se înscrie în albia realismului din jumătatea a doua a sec. al XIX-lea, după cum a relevat T. Vianu. Credem că noua sa metodă este cea mai aproape de metoda lui L. Tolstoi, care a fost definită de către N. Cernâşevski ca „dialectică a sufletului". Spre deosebire de „fluxul conştiinței" (în concepția lui W. James) şi de „memoria involuntară" (în opera lui M. Proust şi în teoria şi opera lui Camil Petrescu), două concepte care vor fi lansate mai târziu şi care de asemenea urmăreau reprezentarea fluidității universului interior al omului, (această analogie a fost observată de către G. Ibrăileanu), dialectica „sufletului" se axează nu pe continuitatea procesului sufletesc, ci pe trecerea unei stări interioare în contrariul său, pe reprezentarea unor salturi calitative ale devenirii. Tocmai această mişcare oscilatorie de la un pol

* Vezi mai concret *Confesiunea eroului şi structura polifonică a romanului dostoievskian.* În: Gavrilov, A. *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu şi structura stratiformă a operei literare.* Chişinău, 2006, p. 154-170.

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

la celălalt opus o reprezintă *avante la lettre** Slavici în lumea interioară a personajelor principale din *Moara cu noroc*, dar mai ales prin metamorfozele dragostei reciproce dintre Ghiță şi Ana. Cauza principală a înstrăinării tinerilor soți şi a sfârşitului tragic al familiei lor nu se afla în afară, în influența „Răului corupător", întruchipat în Lică, ci se conține de la bun început, în germene, latent în dualitatea acestei dragoste. „Drama complexă magistral analizată" (G. Călinescu) nu este cea a „incompletei sincerități", ci a unui fenomen spiritual mult mai adânc decât conştiința de sine subiectivă a personajului principal, dar şi decât inconştientul anticultural şi tabuizat al psihanalizei (Es). El îşi are rădăcinile în istoricitatea existenței umane într-o epocă de criză civilizațională care s-a extins în întreaga „atmosferă spirituală a epocii" (Jaspers). Cauza principală se conține în dualitatea dragostei protectoare a lui Ghiță, de care el rămâne până la urmă inconştient, după cum se vede în scena finală, când la întrebarea Anei îngrozite: „Dar de ce să mă omori?", Ghiță nu poate răspunde: „Nu ştiu! ... Simt numai că mi s-a pus ceva de-a curmezişa în cap şi că nu mai pot trăi, iară pe tine nu pot să te las vie în urma mea".

Dacă urmărim episoadele-cheie în evoluția înstrăinării reciproce dintre Ghiță şi Ana, vedem că laitmotivul lor tematic este anume dragostea protectoare a bărbatului. Acest laitmotiv se manifestă pregnant deja în scena primei vizite la cârciumă a „vestitului Lică Sămădău". Faima lui de „om rău" ajunsese aici cu mult mai înainte de apariția lui în propria persoană. „Ghiță a sărit în picioare când află că Lică a sosit la cârciumă, se schimbă la față şi plecă cu paşi hotărâți şi cu vinele încordate spre cârciumă". El merge la întâlnire cu Sămădău mobilizându-se pentru o confruntare psihică şi morală. La întrebările lui Lică el răspunde scurt cu un „Da!", dar scurtimea şi fermitatea intonațională a răspunsului monosilabic trădează grija lui de a neutraliza efectul terifiant al vorbirii şi înfățişării lui Lică asupra Anei, el aruncând la fiecare întrebare a acestuia „o privire furişată asupra femeilor să vadă dacă ele nu cumva se turbură". Şi-n convorbirile ulterioare cu Ana despre Sămădău, Ghiță caută mereu să atenueze în fel şi chip impresiile tulburătoare pe care acesta le produse asupra Anei, pe care ea le trădează involuntar când află cine-i călărețul: „– Lică Sămădău!? Strigă Ana. Şi câte rele nu mai zicea lumea despre dânsul! – Aşa e lumea, grăi Ghiță. Să nu crezi nimic până ce nu vezi cu ochii.

* Nu poate fi vorba de o influență directă sau indirectă, pentru că opera lui Tolstoi, ca şi cea a lui Dostoievski, la începutul anilor 1880 nu era cunoscută peste hotarele ruse, decât în cercul îngust al lui Flaubert, prin intermediul relatărilor lui Turgheniev, după cum reiese din amintirile lui Maupassant. În România proza lui Tolstoi va fi înalt apreciată în critica interbelică ca model de roman modern, în traduceri franceze, iar în cercul *Vieții româneşti* şi prin intermediul lui C. Stere care i-a atras atenția lui Ibrăileanu asupra unor stilizări beletristice calofile care estompau originalitatea frazei greoaie", cu implicări multiple, cu „paranteze în paranteză" cum îşi sfătuia personajele să scrie „dosarele existenței" autorul *Patului lui Procust*. Tot atunci Paul Zarifopol a constatat o descendență a „frazei monstru" a lui Proust din fraza lui Tolstoi.

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

El singur nu şi-ar fi putut da seama, remarcă autorul, dacă a grăit aceste cuvinte din amărăciune, ori numai dorind să ascundă înaintea nevestei gândurile rele ce-l cuprinseseră". Or, tocmai ceea ce a văzut Ana cu ochii confirmă faima numelui Sămădăului: „... E oarecum fioros la faţă", impresie pe care Ghiţă se grăbeşte s-o anihileze: „– Asta-ţi pare ţie, grăi Ghiţă. Are şi el necazurile lui".

Manifestările acestei dragoste paternale autorul o relevă mereu pe parcursul naraţiunii în diverse situaţii şi prin cele mai mici detalii, precum este şi gestul din următorul fragment: „... când în timp de noapte vântul zgâlţâia moara părăsită, locul îi părea lui Ghiţă străin şi pustios, şi atunci el pipăia prin întuneric ca sa vadă dacă Ana, care dormea ca un copil îmbăiat lângă dânsul, nu cumva s-a descoperit prin somn, şi s-o acopere iar".

Incompleta sinceritate din răspunsurile evazive ale lui Ghiţă, însoţite de remarca auctorială „să n-o turbure pe Ana", la întrebările tot mai insistente şi alarmante ale tinerii sale soţii cu privire la caracterul relaţiilor lui cu Lică provine din această dragoste paternală care generează contrariul ei: îndoiala şi revolta Anei care nu mai vrea să fie tratată ca o copilă.

De altfel Ghiţă a încercat, după vizita lui Lică, să-i comunice Anei gândul de a pleca de la Moara cu noroc şi s-o facă pe tânăra soţie să înţeleagă situaţia în care s-au pomenit. Deja aici apare divergenţa contrastantă dintre modul schimbat al lui Ghiţă de a percepe lucrurile şi cel, încă idilic, al Anei: „El o privi lung şi întristat, îi netezi părul de pe frunte, apoi grăi încet: – Nu ţi se urăşte ţie în singurătatea asta? – Mie? Nu! – Nu ţi-e frică? – De ce? – De ce? De toate!... Tu auzi cum latră câinii... E grozavă viaţa asta, Ano, e grozavă; stai aici în pustietate, şi te sperii de nimic, şi-ţi mistuieşti viaţa cu năluciri deşerte. – Ce ai Ghiţă? strigă nevasta cuprinsă de îngrijare".

Această exclamaţie tulburată a soţiei cuprinsă de o îngrijire soră cu angoasă, îl făcu pe Ghiţă să nu mai încerce altă dată să-i împărtăşească gândurile sale ce devin tot mai apăsătoare în legătură cu situaţia primejdioasă la care şi-a expus familia prin decizia de a lua în arendă cârciuma de la aşa-numita Moară cu noroc, pe care drumeţii au botezat-o cârciuma lui Ghiţă în care însă el nu se mai poate simţi pe deplin stăpân. Când Lică îi spune râzând: „Ghiţă! Mulţi oameni au pierit la cârciuma asta... De când eşti tu aici, n-a murit încă niciunul. Mă înţelegi?

Ghiţă se ridică şi-l privi cu dispreţ.

– Şi câtă vreme stau eu aici, n-are să moară niciunul, afară poate de mine! Zise el hotărât.

Lică iar se rânji la el".

Într-adevăr Ghiţă nu va putea opri noul lanţ de omoruri zămislite de Lică la „cârciuma lui Ghiţă" ce vor avea loc la scurt timp după acest dialog, în care Ghiţă nu este deloc atât de hotărât că o poate face, precum se arată în replica dată Sămădăului, deoarece această fermitate a bunei sale intenţii va fi pusă la grele încercări în situaţii critice pe care el nu le poate ţine sub controlul său, nici cu ajutorul lui Pintea. Cu atât

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

mai puțin el poate miza pe ajutorul soției, căreia îi spune o singură şi ultimă dată: „– Tu eşti bună, Ano, şi blândă, dar eşti uşoară la minte şi nu înțelegi nimic; sunt cu tine, ca fără tine; în loc de a-mi alunga gândurile cele rele, ... te uiți la mine cu milă ...". Iar Ghiță numai de milă nu are nevoie aici la cârciumă pe care Sămădăul a transformat-o într-o momeală-ambuscadă pentru drumeții „grăsuni".

De acum înainte el va ține gândurile rele zăvorâte în sine, decis să se confrunte de unul singur cu toate primejdiile ce-l aşteaptă. În concepția sa despre datoria de cap de familie şi despre demnitatea de bărbat, el trebuie să fie tare ca o „stâncă de piatră" şi să fie o chezăşie a bunăstării materiale, dar şi a stării de siguranță sufletească, să fie un garant, neîndoielnic, al „liniştii colibei" şi la Moara cu noroc. În reacțiile lui nefiresc de înspăimântate ori de câte ori întrebările îngrijorate ale soției îl pun în situația de a-şi trăda temerile şi nesiguranțele sale şi de a apărea în fața ei ca un om slab de fire, indecis, căzut în „ticăloşenia" neputinței de a face față încercărilor critice la care s-a expus în jocul dublu cu Sămădăul, pe de o parte, şi cu caporalul Pintea, pe de altă parte. Această responsabilitate se dovedeşte adeseori o povară prea grea chiar şi pentru „umerii lui lați". Lupta continuă dintre datorie şi teama că nu va putea face față unor situații care-l depăşesc constituie axa tematică principală a gândurilor şi acțiunilor sale. Această luptă este şi cauza principală a „insuficientei sincerități" în comunicarea cu Ana, precum şi a faptului că răspunsurile lui evazive la întrebările tot mai insistente ale soției cu privire la natura relației lui cu Lică sunt însoțite de remarcile auctoriale: a zis nervos, răcit în tot trupul, speriat ca un criminal prins asupra faptei etc., astfel încât Ana adeseori nu mai îndrăzneşte să-l întrebe, iar Ghiță începe a se teme de întrebările ei şi o ocoleşte. De ce se teme Ghiță? Anume de acele întrebări care sunt la ce-a de-a treia limită a sincerității, cea care, conform definiției lui Dostoievski, vizează adevăruri pe care omul nu poate să le recunoască nici în sinele său. Sunt adevăruri care zdruncină sentimentul demnității sale de bărbat, soț şi tată şi alimentează *mea magna culpa* care în cele din urmă îl duc la ideea eşecului total şi la decizia suicidului.

Meandrele maturizării Anei

Toate personajele principale în *Moara cu noroc* sunt concepute şi realizate, într-o măsură sau alta, ca imagini ale omului în devenire, însă evoluția Anei prezintă o evoluție tematică aparte. „Condițiile de viață, aspre, care îi rămân străine acesteia, o maturizează. Ana ni se dezvăluie un personaj cu mari disponibilități sufleteşti" [5, p. X]. Prin acest proces de maturizare îşi găseşte reprezentare un aspect esențial al conflictului istoric reprezentat prin sfârşitul tragic al unei familii. Dacă în relațiile conflictuale dintre Ghiță şi Lică este reflectată creşterea puterii banului în noua societate, iar în cele dintre Pintea şi Lică lupta dintre două ambiții de a dovedi unul altuia că el este mai presus decât celălalt, apoi conflictul istoric ce îşi găseşte expresie în relațiile intime ale soților are ca sursă principală voința tot mai hotărâtă a femeii de a i se

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

recunoaşte personalitatea femeii mature. Or, tocmai acest proces al maturizării Anei este neglijat şi de mama ei, şi de soţul ei. Amândoi o iubesc foarte mult, dar continuă s-o trateze ca fiind încă o copilă candidă şi fără experienţa vieţii. Încă din capitolul-prolog, în care Ana e absentă ca locutor, ne este sugerată imaginea unei mezine alintate prin spusa maicăi-sii „Ana îmi părea prea tânără, oarecum prea blândă la fire, şi îmi vine să râd când mi-o închipuiesc cârciumăriţă". Aceeaşi imagine apare şi în penultimul capitol, în care bătrâna plecând la rude fără Ana şi ginere „îşi sărută la despărţire copila, o sărută o dată, de două, o sărută de mai multe ori, ca şi când s-ar despărţi pe veci de dânsa, ca şi când acum o ar mărita...". Şi Ghiţă, când în sala de judecată o aude pe Ana suspinând din greu „... Şi îşi simţi firea prefăcută... Se adună deodată în sufletul lui toată dragostea pe care o simţise din clipa când o văzuse pentru întâia-şi dată", adică vede şi el ca şi bătrâna nu pe Ana mamă a doi copii, ci pe copila de altădată. El poartă în sine această imagine a copilei, de care s-a îndrăgostit, până în ultima clipă când o ucide ca pe copilul său drag, pentru a-i salva sufletul. Doar Lică descoperă în final în „femeia tânără şi frumoasă", pe care o admiră toţi bărbaţii, „omul în om", când îşi dă seama că ea nu este o mostră pentru teza sa „aşa sunt muierile" pe care el voia să i-o ilustreze lui Ghiţă, dar şi sie însuşi având teama că are faţă de ea „slăbiciunea de o singură femeie", cum defineşte el dragostea.

Dialectica sufletului în evoluţia Anei de la un pol la altul este cea mai radicală: de la femeia-copilă la femeia rebelă. Această metamorfoză îşi găseşte o expresie surprinzătoare, la prima lectură, în opţiunea ei între cei doi bărbaţi ai triunghiului erotic prin judecata categorică: „Tu eşti om, Lică, iar Ghiţă nu este decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti". Este o judecată eronată, după cum ea însăşi îşi va da seama în ceasul morţii, dar este totuşi pe deplin motivată psihologic şi situaţional prin starea ei emotivă cauzată de comportamentul soţului şi de plecarea lui subită, inexplicabilă. Un iscusit constructor al intrigii dramatice, Slavici creează o scenă în care Ghiţă, Lică şi Ana joacă într-un „teatru în teatru" care, spre deosebire de cel regizat de Hamlet, se soldează cu alte consecinţe decât cele scontate de fiecare din ei: cu trei morţi reale ale actorilor. Parafrazând titlul celebrei comedii a lui Shakespeare se poate spune că jocul lor se transformă într-o tragedie a erorilor întâmplătoare, prin care se produce în ansamblu „o întâmplare care trebuia să se întâmple", cum a definit Ibrăileanu decizia, spontană aparent, a Annei Karenin de a se arunca sub tren.

În „Noaptea valpurgică" când la Moara cu noroc se dezlănţuie „tocmai pe timpul sfintei liturghii" o „veselie destrăbălată şi fără frâu", Lică, „neastâmpărat fară de seamăn, o strânse în braţe pe Ana şi o luă cu sila la joc", iar Ghiţă „în loc de a se arăta supărat scoase pe frumoasa şi destrăbălata Uţa şi „începu să-şi petreacă, precum petrece omul, când se pune în ciuda altuia". Ana, aţintită cu ochii la Ghiţă, „dinadins se lăsa în voia lui Lică şi se făcea cu atât mai neastâmpărată, cu cât Ghiţă se arăta mai nepăsător", în timp ce acesta „fierbea în el şi nu se stăpânea decât cu gândul că e vai şi amar de bărbatul care trebuie să-şi păzească nevasta, şi era vesel ca să arăte că el nu e un asemenea

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

bărbat”. Or, tocmai pe această străduință de a se arăta altfel de bărbat, a mizat Lică, care propunându-i pariul încercării Anei la testul „aşa sunt muierile”, totodată propunându-i Anei, ca în glumă, „să-l necăjim niţel”, îi strigă soţului ei „– Măi Ghiță, aşa că mi-o laşi mie acum odată, de ziua de Paşti? – Fă cu ea ce vrei! răspunse Ghiță în glumă; dar în dosul glumei se simţea mânia lui oarbă...”. Comportamentul „nepăsător” al lui Ghiță, insultător de nepăsător pentru Ana, este motivat de faptul că în această seară el a pus la cale, împreună cu Pintea, prinderea Sămădăului în flagrant şi îndeplinea indicația jandarmului „Tu caută numai să te pui bine cu Lică!” ca acesta să nu aibă nici o bănuială. De fapt şi Ana, dansând cu Lică, „atâta dorea: să rămână singură cu Ghiță”. De aceea atunci când observă că soţul a plecat de la han lăsând-o în brațele lui Lică, această plecare i-a împlut paharul răbdării, cu atât mai mult cu cât Lică turnă gaz pe foc explicându-i: „N-am zis că-i fac rând să plece”, răspunzând astfel la replica ce i-o dase Ana o clipă mai înainte: „Tare te înşeli dacă crezi că bărbatul meu ține atât de puțin la mine”. Şi acum ea „înțelege” că a avut dreptate când din mânie i-a spus soţului „Tu eşti acela care se pleacă înaintea lui ca o slugă, Ghiță”; care va să zică, conchide ea, el îşi oferă soția stăpânului, precum o mai făcuse angajând ca slujnică pe Uța, făcându-i voia lui Lică (de fapt Ghiță a angajat-o pe Uța la insistența lui Pintea, pentru a-l spiona pe Lică). Aceste „adevăruri” aparente o fac să-şi verse durerea şi tot disprețul în judecata ei: „... Ghiță nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti”. În aceeaşi noapte Ana va afla adevăratul motiv al plecării grăbite a soţului: „– Ghiță! Ghiță! De ce nu mi-ai spus-o tu mie asta la vreme!? Zise ea înăbuşită de plâns, şi-l cuprinse cu amândouă brațele; (...) Ghiță începu şi el să plângă, o strânse la sân şi îi sărută fruntea: – Pentru că Dumnezeu nu mi-a dat gândul bun la vreme potrivită”.

Într-adevăr, „destinul tragic al Anei este nemeritat” [5, p. X]. Scenariul tragediei erorilor e al celor trei bărbați: înțelegerea dintre Ghiță şi Pintea, pe de o parte, şi „înțelegerea” dintre Ghiță şi Lică de a o pune la încercare pe Ana, pe care Ghiță o acceptă nu fără o grea îndoială: „... nu credea că e cu putință ca Ana, Ana lui, să se dea vie în mâinile unui om ca Lică. «Şi dacă se dă, e mai bine aşa: să se hotărască odată; să ştiu cum stau, căci viața tot e pierdută dacă nu reuşesc acum»”. Ana are dreptul să-l întrebe pe Ghiță: „Ce am păcătuit eu?”. Nu din cauza ei a apărut prăpastia înstrăinării lor, nu ea s-a aruncat în brațele lui Lică, ci Ghiță a făcut-o să creadă că legăturile lor conjugale au luat sfârşit, după cum o recunoaşte el însuşi: „Eu te-am aruncat ca un ticălos în brațele lui, ca să-mi astâmpăr setea de răzbunare, dacă mai odinioară l-aş fi găsit aici, poate că nu te-aş fi ucis”. Ghiță şi Lică, urmărind scopuri opuse, şi-au jucat prea bine rolurile distribuite prin „înțelegerea” lor. Lică: „Noi ne-am înțeles: tu pleci şi mă laşi aici cu dânsa. N-ai nevoie să-i spui nimic. (...) Am să le zic celorlalți că te-ai pus să dormi în podul grajdului”. Ghiță: „Fă ce faci, însă nu mă face de ruşinea lumii, caută c-a ceilalți să nu simtă nimic”. Lică: „Asta de sine se înțelege”.

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

De fapt această „înțelegere” nu este pentru Ghiță decât un paravan pentru ambuscada pe care i-a pregătit-o Sămădăului împreună cu Pintea. Acesta este impresionat de modul în care cârciumarul şi-a îndeplinit rolul: „Tare om eşti tu, Ghiță... Şi eu îl urăsc pe Licã; dar n-aş fi putut să-mi arunc o nevastă ca a ta drept momeală...”. De fapt motivația lui Ghiță este mai complexă şi în acest caz: pe lângă gândul că se va întoarce mai degrabă de la Ineu, mai era şi gândul că Ana „să se hotărască odată singură”. Oricum Ana a fost lăsată în neştire de toate motivele jocului periculos pus la cale de către bărbați, care într-un fel o folosesc în miza fiecăruia.

Dacă moartea Anei este nemeritată, cine este vinovat de sfârşitul tragic al familiei tinerilor care au venit la Moara cu noroc în căutarea unui noroc nou? Ghiță, care o înjunghie, mărturisindu-i dragostea lui? Lică care porunceşte lui Răuț să-l împuşte pe Ghiță şi să dea foc cârciumei? Nu credem că în concepția filosofico-artistică al acestei nuvele se poate vorbi de vină ca o noțiune morală punitivă, ci mai degrabă de o eroare tragică, care se manifestă prin deciziile şi acțiunile eroilor, dar care nu-şi are cauza ultimă în rațiunea şi conştiința lor morală, dar nici în fatalitatea destinului: „Aşa le-a fost dat!”. Cauza ultimă trebuie căutată în ceea ce Hegel a numit „viclenia istoriei” sau în ceea ce Jaspers a numit „paradoxurile existenței” în marile cotituri ale istoricității drumului-destin. Conceptul bahtinian de cronotop, care stipulează o interdependență strânsă (nu însă şi o identificare) dintre cronotopul mare al drumului istoriei şi cronotopii mici ai existenței individuale în anumite unități cronospațiale mici (aici şi acum), vine să ne ajute să concretizăm manifestările fenomenologice ale „paradoxurilor existențiale”.

Dacă urmărim dezvoltarea conflictului în relațiile intime familiale dintre soți sub aspectul tematic al procesului maturizării Anei ca personalitate umană, vom observa că el se acutizează din momentul în care Ana într-o sâmbătă, ziua când în familie se numără banii câştigați, „un obicei păstrat din vremile bune”, observă că sunt prea mulți bani de astă dată, fapt ce îi sporeşte suspiciunea că acest surplus provine din implicarea soțului în afacerile necurate ale Sămădăului. Dialogurile ei cu bătrâna, apoi şi cu soțul marchează momentul de cotitură în procesul ei de maturizare. Ea îi cere părerea bătrânei: „Cum ți se par lucrurile la noi aici la cârciumă? (...) Nu-l vezi pe Ghiță că e mereu pe gânduri?, că nu se dă în vorbă cu noi; nu vezi tu că de câtva timp parcă nu mai suntem nevastă şi bărbat?”. Însă maică-sa nu împărtăşeşte îngrijorarea Anei, dimpotrivă ea se bucură de faptul că lucrurile merg tot mai bine şi o consolează: „– Aşa sunt vremile... Ghiță e un om harnic şi sârguitor şi aşa se gândeşte mereu ca să adune ceva pentru casa lui. Are şi el o slăbiciune: îi râde inima când îşi vede sporul. E bună slăbiciunea asta: rabdă că de folosul tău rabzi şi nici nu ai prea mult de răbdat.

– Bune, maică, dar dacă el ar începe să caute câştig nelegiuit? E vorba şi de noi; ar trebui să ne spună şi nouă ce face?

Bătrâna stete câtva timp pe gânduri, apoi grăi întristată: – Nu ştiu, fata mea, şi nici nu caut să-mi dau seama. E multă nenorocire în lume şi oamenii şi-o împart între dânşii...”.

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

E prima dată când Ana nu ascultă de cuvântul autoritar al bătrânei, ea vrea să ştie adevărul. Conflictul dintre „cuvântul autoritar" (religios, politic, moral, cuvântul tatălui, adulților etc.) şi „cuvântul lăuntric convingător" defineşte un moment de cotitură în devenirea „ideologiei vitale" a personajului romanesc şi „condiționează istoria conştiinței ideologice individuale" [7, p. 204]. Acum Ana face primul pas în devenirea personalității sale ca femee-om. Prin confruntarea făţişă cu soţul său de pe poziția unui eticism maximalist ea îşi revendică dreptul de a lua o decizie de sine stătătoare cu privire la căsnicia sa, pe care o vrea întemeiată pe respectul reciproc al responsabilității, inteligenței şi intuiției: „Prea mă crezi tu proastă, dar nu sunt (...) – De unde ai tu banii ăştia?

Ghiță tresări cuprins de spaima ucigaşului prins asupra faptei.

– Mai ştiu şi eu!? De la drumeți.

– Ghiță, îi zice ea. Nu te juca cu dracu. Banii ăştia, câți sunt aici, toți i-ai primit de la un singur om. Ori tu eşti amestecat în trebile acestea şi atunci nu e bine, ori nu ştii să te fereşti de oamenii răi, şi atunci iar nu e bine. Dacă-i aşa apoi pune chiar acum caii la trăsură, căci vreau să plec de aici cu copii mei". Ana rămâne zăpăcită când vede că spaima soțului se preschimbă în bucurie. Fără să ştie Ana le-a dat lui Ghiță şi Pintea un semn cert de bani marcați pe care Lică putea să-i aibă doar de la „doamna în negru", găsită ucisă împreună cu alte trei suflete în pădure lângă trăsura boierească.

Deşi Ana îi dovedeşte şi-n alte dăți că nu „sunt o proastă, cum crezi tu", Ghiță continuă să o creadă până în scena finală o copilă care a greşit în „nesocotință copilărească". O asemenea deculpabilizare Ana ar fi primit-o ca pe o nouă insultă. Ea nu a fost răpită de Lică, nu a căzut ca o muscă în păienjenişul „Răului corupător", dimpotrivă, a fost decizia ei liberă când îl opreşte pe Lică să plece: „– Ce vrei, întrebă ea. – Nu spuneam că trebuie să plec? – Să nu umblăm cu vorbe deşarte. Acu rămâi." Este alegerea ei: „Tu eşti om, Lică...".

Temerile sale cu privire la relațiile suspicioase ale lui Ghiță cu Lică negăsind înțelegere nici la maică-sa, nici la Ghiță, simțindu-se părăsită şi însingurată, „Ana tot mai mult se lăsa în voia presimțirilor". Este pentru ea o experiență existențială şi mai dramatică decât pentru Ghiță. Nevoia de certitudine în viața sa familială care-i provoacă atacuri de panică o împinge la concluzii pripite, dar care inspiră admirație față de onestitatea şi curajul gândirii cu care trece prin suferințele sufleteşti cu trebuința de a cunoaşte adevărul. Punând cap la cap încercările soțului de a o convinge că Lică nu e un om atât de rău şi de primejdios precum se vorbeşte şi unele fapte ale soțului care îi justifică presimțirile şi gândurile ei rele, ea ajunge la deducția cu urmări catastrofale pentru familia lor, când Ana îi declară soțului: „– Tu cu Lică, voi în înțelegere, l-ați călcat pe arândaş... – Adecă şi tu! Grăi Ghiță înecat de mânie... Tu zici că eu m-am înțeles cu Lică pentru ca să-l calc pe arândaşul? – Da, răspunse ea hotărâtă...

El îi scuipă odată în față, apoi îşi luă mâinile de pe ea. – Mi-e scârbă când mă gândesc că am o nevastă care poate să mai trăiască cu un om, precum tu mă socoteşti pe mine, zise el, şi ieşi din casă cu amândouă mâinile în cap.

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

Iar Ana se lăsă pe patul de alături şi începu să plângă un plâns uşor şi alinător”.

E momentul culminant de tensiunea interioară prin care trec amândoi. Explozia de mânie şi ură a lui Ghiță față de iubita lui soție este motivată în contextul trăirilor sale în zilele de arest. Ghiță se întoarce acasă pe chezăşie după o zi de înjosiri şi bănuieli nu numai din partea comisarului, ci şi din partea cumnatului, fratele Anei, care „se cam codi” când Ghiță l-a rugat să-i fie om de chezăşie, şi din partea lui Pintea care îi răspunde în doi peri la întrebarea lui dacă îl crede şi el vinovat: „– Noi bănuim pe toată lumea, ...”. Astfel încât el „nu mai îndrăzni să ridice ochii de la pământ”, căci „privirile oamenilor cu care se întâlnea pe drum îl ardeau parcă...”. El se întoarce acasă cu un mesaj de gânduri bune, plămădit în starea chinuitoare trăită în zilele de arest: „Ano, sunt un om bănuit. Dar nu te mâhni..., ci-ți pune toată încrederea în mine, căci toate vor trece în câteva zile, câtă vreme dragostea către tine va lumina calea, ferită vei fi de orice supărare. Uite, în trei zile plecăm de aici şi trăim mai departe cum am trăit odinioară”. Declarația Anei îl năuceşte ca un trăsnet de senin, el îşi pierde toate cuvintele adunate ca un buchet de flori în monologul său interior în drum spre Ithaca lui. El nu poate decât exclama ca Caesar sub loviturile mortale de cuțit: „Adecă şi tu!...”. În locul cuvintelor de dragoste şi duioşie, el îi spune cuvintele cele mai urâte şi pentru prima dată ridică pumnii să o lovească, iar Ana îl provoacă hotărâtă şi batjocoritoare: „Da! zise ea râzându-i încă odată în față, omoară-mă, (...) Tu nu mă omori, Ghiță, mă chinuieşti, îmi scoți răsuflare cu răsuflare viața din mine, mă laşi să mă omor eu din mine”. Pe de altă parte, şi dragostea-ură a Anei este motivată psihologic de divergența percepției şi interpretării de către soți a celor văzute de fiecare, de dilema dintre „pare” şi „este”.

Este o scenă dostoievskiană prin paroxismul dramatismului, iar Ana e provocatoare ca „rusoaica”, cea autentică din romanul-tragedie al lui Dostoievski. Însă ura cu care soții iubitori aruncă unul în altul cuvinte-pietre nu a luat locul dragostei lor, ci dimpotrivă formează „structura bipolară perfectă” (M. Buber), acea „ambivalență carnavalescă” care şi-a găsit forma sa literară în romanul lui Rabelais. Ana, ca şi Ghiță în alte episoade, tocmai în această situație limită simte cât de mult ține ea la soțul său: „... Am slăbiciune de tine. Astă-noapte mă gândeam să iau copii şi să plec de aici, lăsându-te singur cu păcatele tale: ştiu că aşa ar trebui să fac, dar nu pot, iacă, nu pot, nu mă lasă inima, n-am putere şi simt că orice ai face, eu tot țin la tine, ... Nu te mai ascunde de mine”.

Substanța psihologică dramatică şi iscusința compozițională dovedită de Slavici în crearea acestei scene se bazează nu numai pe contrarietatea unor atitudini emotive subiective, polarizate, ci are un temei obiectiv în situarea cronotopică individuală, întâmplătoare, diferită a soților în acelaşi „punct de vedere”*. Unul din evenimentele principale ale existenței omului care se produc în cronotopul mare al drumului, este întâlnirea întâmplătoare a eroilor care se îndrăgostesc. Ea declanşează etapele următoare

* Conceptul de cronotop defineşte mai complet situația existențială decât noțiunile „punctul de vedere” şi „figura narativă” care definesc unilateral şi separat întregul fenomenului artistic: prima doar ca relație spațială, cea de a doua, doar ca relație temporală în percepția lucrurilor.

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

ale acțiunii: despărțirea, căutarea, învingerea obstacolelor, reîntâlnirea şi căsătoria, adică înființarea unei forme sociale fundamentale ale conviețuirii oamenilor. Întâlnirea începe să joace un rol compozițional principal în dezvoltarea acțiunii deja în primul tip de roman grec (sofistic), definit de Bahtin ca „roman al aventurii şi încercării". Or, întâlnirea, relevă Bahtin, are cronotopul ei specific: eroii care se caută unul pe altul trebuie să ajungă în acelaşi loc şi în acelaşi timp, astfel încât toate peripețiile în acest roman provin din faptul că unul din eroi soseşte o clipă mai târziu după ce a plecat sau a fost dus cu forța celălalt. Punctul de vedere din care Ghiță şi Ana urmăresc prin întuneric venirea şi plecarea persoanelor implicate în jefuirea şi vătămarea arândaşului este acelaşi (fereastra de la dormitor), însă timpul în care fiecare se apropie de fereastră este diferit, unul după altul, de aceea privirile şi interpretările lor a celor văzute nu se întâlnesc, ci se despart, după cum se vor despărți, în cele din urmă, drumurile lor la răscrucea de la „cotitura de la Moara cu noroc". Nu acum încă, de la această scenă culminantă pentru intriga firului evenimențial al temei subiectului, însă nu şi pentru deznodământul conflictului tragic existențial. Dimpotrivă, în această scenă se produce o descărcare temporară a tensiunii dramatice, cel puțin pentru Ana, care „începu să plângă un plâns uşor şi alinător": revolta mânioasă cu care soțul a reacționat, impulsiv, ca niciodată de brutal, la supoziția ei (totuşi Ana avea nu o convingere deplină, ci o temere pe care ea însăşi vroia să şi-o risipească). De aceea, mai târziu, în sala de judecată Ana nu crede în vinovăția soțului: „Ea se mângâia cu gândul că Ghiță nu se poate să fie vinovat", dar nevinovăția lui depinde de achitarea lui Lică. Totuşi, această destindere a tensiunii relației conflictuale din acest episod nu este decât o retardare a sfârşitului tragic al căsniciei lor, sfârşit ce este „o întâmplare care trebuia să se întâmple", adică o întâmplare prin care se manifestă o necesitate.

În roman se afirmă un nou raport dintre întâmplare şi necesitate. Spre deosebire de genurile poetice vechi, unde necesitatea e reprezentată prin intervenția zeilor în acțiunea eroilor sau prin ideea fatalității destinului uman, romanul a pornit pe calea cunoaşterii necesității reale în şirul de peripeții ale eroilor în situații întâmplătoare, imprevizibile, ca printr-o evoluție multiseculară să descopere necesitatea în istoricitatea existenței specifice a omului şi să reprezinte prin structuri cronospațiale individuale interacțiunea şi interdependența dintre timpul autobiografic individual şi timpul viitorului istoric. Acest nou tip de timp romanesc – simbioză organică a timpului biografic şi a timpului istoric – şi-a găsit forma artistică desăvârşită în poetica Bildungsromanului din sec. XVIII. Acest cronotop romanesc a fost apoi dezvoltat în romanul modern prin diferiți cronotopi mici (cronotopul castelului, salonului, conacului, cronotopul pragului şi clipei istorice, patului lui Procust, zborului frânt ş.a.)*, prin care se realizează trecerea de la reprezentarea extensivă, încă generalizată abstract, la cea intensivă, mai individualizată şi detaliată.

* În toți aceşti cronotopi „principalul constă în împletirea a tot ceea ce e istoric şi social, public, cu ceea ce e particular şi chiar strict privat, de alcov, în împletirea intrigii particulare, obişnuite, cu cea politică şi financiară, (...) a seriei istorice cu cea cotidiană şi biografică. Aici sunt condensate indiciile vizibile, concrete ale timpului biografic şi cotidian, şi, totodată, sunt strâns legate între ele, sunt contopite în indiciile unitare ale epocii. Epoca devine astfel concert-vizibilă sub toate aspectele" [7, p. 478]. Alias: realitatea istorică devine, în structura cronotopică a operei literare, realitatea reprezentată, romanescă.

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

În ce constă necesitatea istorică a sfârşitului tragic al familiei a doi tineri pe care dragostea lor reciprocă nu a putut-o salva? Nici influenţa diabolică a „Răului corupător”, nici interpretările caracterologice, nici ideea fatalităţii destinului uman nu au dus la răspunsuri satisfăcătoare care să dezvăluie unitatea tematică a subiectului ca un întreg compoziţional şi ca un întreg verbal. De fapt ele nici n-au atins problema acestei unităţi.

Unitatea tematică a subiectului nuvelei *Moara cu noroc,* atât latura ei extrinsecă, cât şi latura intrinsecă, ni se dezvăluie prin definirea raportului dintre cronotopul istoric şi structura cronotopică a imaginii omului în devenire într-o situaţie critică a tranziţiei satului românesc de la societatea tradiţională străveche la o altă societate încă necunoscută în care „o lume nouă se ridică şi devine puternică şi temută” [5, p. X]. Nu numai „cârciuma lui Ghiţă” se află la răscrucea drumurilor periculoase, ci şi familia tinerilor soţi, atraşi de un „nou noroc” în vârtejul luptei contrariilor din structura fundamentală bipolară a fiinţării omului în istoricitatea existenţei sale. Structura bipolară a imaginii noului cârciumar individualizează structura bipolară a imaginii topografice a locului principal al acţiunii între moara veche şi noul han zidit câteva sute de paşi mai aproape de răscrucea drumurilor-destine.

În societatea tradiţională patriarhală, destinul femeii a depins de bărbat (omul): de omul-tată, apoi de omul-soţ, care împreună cu zestrea miresei primeşte şi toate drepturile paternale asupra soţiei-muiere. Ghiţă este prin dragostea lui paternalist-protectoare şi totodată sentimental viu colorată, un soţ ideal pentru o femeie-muiere, bună gospodină, soţie şi mamă. Însă în noua societate în temeliile tradiţionale ale „sfintei familii”, binecuvântată de Dumnezeu, biserică, părinţi şi de morala patriarhală multiseculară, se produc fisuri tot mai mari cu fiecare nou cutremur tectonic. În familia tinerilor de la Moara cu noroc fisura în relaţiile intime dintre soţi s-a transformat într-un abis al neantului, pentru că Ana nu se mai poate mulţumi cu rolul soţiei ideale din „sfânta familie”. În fiinţa ei ia naştere o nouă necesitate socială, alta decât bovariana dragoste romantică – cea de respectul omului-soţ faţă de personalitatea ei de om-femeie. Nu de lipsa dragostei carnale pătimaşe ea se plânge, nici de vânătăile lăsate în „hârjoneală” pe corpul ei, ci de dragostea lui protectoare şi posesivă care devine asfixiantă pentru viaţa ei sufletească „...Tu îmi scoţi răsuflare cu răsuflare viaţa din mine şi mă laşi să mă omor eu din mine”. Însă Ghiţă nu are urechi să audă revolta crescândă a soţiei din întrebările tot mai insistente ale ei: de ce vorbeşti cu mine ca şi când ai avea un copil în faţa ta?! Nu este vina individuală a lui Ghiţă, este eroarea tragică care devine parte intrinsecă a destinului istoric al omului în metamorfozele critice de pe „cotitura spre Moara cu noroc”. În comportamentul lui Ghiţă şi-au găsit o întruchipare artistică de autentică calitate estetică valorile etice ale moralei şi familiei rurale tradiţionale din satul românesc transilvănean, dar se resimte şi un iz de mentalitate patriarhală arhaică. Inclusiv în sentimentul lui de responsabilitate a capului de familie, în modul în care îşi asumă vina nu numai pentru faptele sale, dar şi ale soţiei, când el se lasă condus mai mult de „gura satului”, de cuvântul autoritar al mentalităţii colectivist-tradiţionaliste deja

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

în descompunere. Dacă Ana începe să-şi afirme autonomia cuvântului său lăuntric convingător faţă de cuvântul autoritar al mamei, Ghiţă, dimpotrivă, înclină tot mai des să recunoască superioritatea înţelepciunii bătrâne şi atunci când nu e cazul. Asumându-şi responsabilitatea pentru „erorile" soţiei, comise din „nesocotinţă copilărească", el nu-şi dă seama că o lipseşte de dreptul la propria ei judecată a faptelor sale. Ca şi maurul Othello, creştinul Ghiţă îşi asumă dreptul omului-soţ de judecător suprem al soţiei, dreptul barbar de a o lipsi de viaţă, luând-o cu sine în lumea de dincolo, pentru că fără dânsul „Ana e pierdută" cu sufletul plin de păcate. Aşa cum nu auzea întrebările-proteste ale soţiei (De ce îmi vorbeşti ca unui copil?), tot aşa el nu aude nici exclamaţiile îngrozite ale mamei copiilor săi: „De ce să mor, nu vreau să mor!", liniştind-o: „Nu te teme, am să te omor cum mi-aş omorî copilul meu".

Noua civilizaţie ce pătrunde cu o forţă tot mai puternică în civilizaţia satului românesc s-a manifestat nu numai prin fenomenele sociale şi morale negative ale dominaţiei banului. Afirmaţia acestei dominaţii, care venea să înlocuiască relaţiile feudale de dominaţie personală a ţăranilor de către marii moşieri, a adus şi o lărgire a libertăţilor individuale ale creatorilor de bunuri materiale şi spirituale. Iscusinţa profesională, măiestria în toate domeniile creaţiei umane au devenit o marfă căutată pe piaţa schimbului liber de valori, oferind individului din toate păturile sociale şanse reale pentru creşterea prestigiului social. Efectul cumulativ cel mai important al acestor libertăţi pentru dezvoltarea socială şi morală a omului a fost afirmarea sentimentului libertăţii personalităţii individuale a omului, inclusiv a personalităţii femeii ca om, atât în familie, cât şi în toate sferele vieţii sociale, unde se produce feminizarea multor profesii inaccesibile mai înainte, ale căror denumiri capătă şi în limbă forma genului feminin.

Ana este una din primele personaje feminine de origine democratică în literatura noastră care nu se mulţumeşte cu rolul de obiect al dragostei şi grijii soţului. Ea începe, asemenea Elenei din comedia lui Shakespeare *Totul e bine ce sfârşeşte bine*, lupta pentru reclădirea raporturilor intime cu partenerul de viaţă pe o nouă temelie – cea a respectului reciproc al unicităţii personalităţii umane, pe „rostirea lui Tu", care este „un centru organizator" (M. Buber) al raportului dintre identitate şi alteritate în fiinţa umană, raport inerent dialogului existenţial autentic în care omul numai se şi poate afirma cu întreaga fiinţă. În acest dialog al comunicării existenţiale dintre bărbat şi femeie Ghiţă a rămas la răscruce: cu un picior în noua societate, cu altul în mentalitatea patriarhală milenară. Dragostea lui paternală o conservă pe Ana în rolul de femeie – obiect pasiv al dragostei şi grijii bărbatului. Afirmarea sentimentului personalităţii feminine constituie axa tematică principală a maturizării Anei.

Ana nu este, nici nu putea fi în mediul ei social o exponentă a mişcării ideologice şi politice a feminismului din secolul al XIX-lea, precum sunt eroinele lui George Sand, Jane Ostin, Charlotte Brönte, Henrik Ibsen ş.a., însă ea îşi revendică dreptul la personalitate în sfera cea mai importantă a vieţii sociale, cea a familiei şi educaţiei copiilor. Între „cârciuma lui Ghiţă" şi salonul aristocratic parizian din epoca restauraţiei este

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

o mare distanță socială şi istorică, în ceea ce priveşte tipologia socială şi culturală a parvenitului. Însă în ceea ce priveşte metoda de creare a imaginii omului în devenire *Moara cu noroc* este contemporană cu realismul romanului şi prozei de gen romanesc din a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Tranziția de la proza retorică la proza artistă şi-a găsit expresia atât prin noua structură cronotopică a personajului în devenire, cât şi prin arta detaliului figurativ şi expresiv în reprezentarea procesualității, fluidității gândirii şi simțirii personajului. Chipul Anei este poate unul din cele mai reprezentative pentru creşterea rolului detaliului artistic în „arta prozatorilor români" ai epocii.

Dialectica maturizării Anei ca personalitate îşi găseşte expresia cea mai pregnantă prin schimbarea atitudinii ei față de „omul rău" Lică. Etapele de cotitură în schimbarea atitudinii axiologice față de dânsul, de la polul negativ la cel pozitiv, sunt marcate printr-un detaliu portretistic „fața aspră şi rece". Acest detaliu revine în percepția emotivă a Anei în trei contexte în care capătă sensuri diferite. Percepția din primul episod „fața aspră" este generalizată de ea în expresia „e oarecum fioros la față". În episodul al doilea, în sala de judecată, ea vede în „fața aspră şi rece" a lui Lică expresia bărbăției, siguranței de sine, a certitudinii neclintite în vorbirea lui şi „inima i se încălzea la fiecare cuvânt rostit de dânsul" pentru că el, dovedindu-şi inculpabilitatea, îl salvează şi pe Ghiță. După judecată, atitudinea Anei se schimbă şi mai mult. Ana, care mai înainte „nu avea ochi să-l vază", pentru că din cauza lui bărbatul său umblă bătut de gânduri grele, acum „îl primi cu inima deschisă pe omul care vorbise atât de frumos în fața judecătorilor şi prin a cărui cuminție scăpase soțul său de primejdia în care se afla şi întâia oară simți tragere de inimă pentru Lică şi-i zise la plecare, din toată inima «noroc bun», căci soarta soțului era acum legată de a lui".

Pe măsură ce Ana este tot mai „adânc jignită" şi nemaiputând să-l ierte pe Ghiță pentru lipsa lui de încredere: „Vorbeşti cu mine cum ai vorbi cu un străin...", motivația schimbării atitudinii ei față de Lică devine alta decât cea pragmatic cointeresată de salvarea soțului. În scena în care Lică se oferă să-i împletească lui „Nicuşor voinicul" un bici şi mai decât cel al nenei, aceleaşi detalii portretistice (mâna albă, degetele subțiri şi lungi, cămaşa lui albă cu floricele, fața rasă neted, mustața lui lungă, ochii lui verzui, mişcarea buzelor) se încadrează într-o cu totul altă imagine de ansamblu prin care ea îşi revizuieşte prima impresie de față fioroasă: „Privea şi asculta vorbele vesele, care curgeau întruna peste buzele lui, privea şi asculta şi-şi aducea aminte de omul rece şi aspru la față pe care-l privise c-o uimire copilărească atunci, în ziua aceea când el sosise pentru întâia oară la Moara cu noroc, pe omul tăcut pe care-l crezuse odinioară aşa de rău şi de primejdios care acum îşi petrecea timpul cu dânsa şi se bucura când vedea că Petrişor saltă de bucurie.

Ana privea, asculta şi gândea, oarecum fără voie, la cele ce au fost şi la cele ce sunt...".

Această metamorfoză în percepția evaluativă a figurii lui Lică detaliază şi plasticizează metamorfoza în maturizarea spirituală a Anei, care învinge în sine frica emotivă copilăroasă față de asprimea rece a feții lui Lică şi cu experiența nouă, făcută

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)

în condițiile aspre de la Moara cu noroc, şi cu dragostea de mamă, vede acum în el putința-de-a-fi altfel, un tată iubitor şi grijuliu ca şi Ghiță. Această nouă atitudine față de Lică nu a putut-o clinti nici avertizarea bătrânei pe care le-o face lui Ghiță şi Anei în final, aproape în aceleaşi cuvinte în care şi Ana îl avertiza pe Ghiță: „Lică e om rău şi om primejdios: asta se vede din ochii lui, din rânjetul lui şi, mai ales, din căutătura ce are când îşi roade mustața cu dinții". Ana depăşeşte astfel cuvântul autoritar parental, al mamei şi al soțului, păşind mai înainte pe calea autonomiei „cuvântului lăuntric convingător", singura cale a devenirii ideologice individuale, şi ea cade în erori tragice. Însă erorile şi eşecurile au fost şi sunt indispensabile dobândirii unei noi experiențe istorice. Tocmai din conştientizarea acestui adevăr provine interesul mare şi permanent față de tragedia erorilor: „Dumnezeu nu mi-a dat gândul bun la vreme potrivită", zice Ghiță.

Nici grația divină nu-i poate da omului ceea ce el poate şi trebuie să obțină prin propria experiență a eroilor, fie el regele Edip sau regele Lear, fie Ghiță crâşmarul. Intervenția zeilor în luptele eroilor în epopee era un procedeu compozițional firesc, însă procedeul *deus ex machina* în teatru Aristotel l-a condamnat ca necorespunzător poeticii tragediei. Cu atât mai puțin adecvat el este în poetica romanului, un „nou gen literar în devenire istorică imperfectă". O dată cu schimbarea orientării către noul obiect de reprezentare artistică – de la trecutul mitic al „secolului de aur" spre prezentul realității istorice a contemporaneității imperfecte, în continua devenire către viitorul istoric, toate componentele structurii cronospațiale învelite în formele perfecțiunii clasice: (subiectul, acțiunea, compoziția, imaginea artistică a omului) s-au deschis către întruchiparea „devenirii întru ființă", care nu are un sfârşit absolut. Nici moartea eroilor nu pune capăt dialogului existențial dintre realitatea istorică, care, fiind reprezentată în realitatea romanescă, continuă să existe în realitatea istorică creatoare şi în istoria reală a literaturii.

Referințe bibliografice

1. Apud: Ioan Slavici. *Budulea Taichii. Moara cu noroc.* Volum îngrijit şi prezentat de Constantin Mohanu. Bucureşti: Editura Fundației culturale române, 1995.

2. Wurtz, B. *Problematica omului în filosofia lui Karl Jaspers.* Timişoara: Facla, 1976.

3. Бахтин, М. *Роман воспитания и его значение в истории реализма.* În: *Эстетика словесного творчество.* Москва, *Искусство,* 1979.

4. Vianu, T. *Opere.* Vol. V. *Studii de stilistică. Arta prozatorilor români.* Bucureşti: Minerva, 1975.

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.

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

BDD-A8611 © 2014 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:29 UTC)