THE SOCIAL RITUAL IN HANU ANCUȚEI BY MIHAIL SADOVEANU. AN APPROACH FROM GOFFMAN'S DRAMATIC THEORY

Codruța Cozma

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: This paper aims to highlight how the theory of Goffman's dramatic model can be found in the writing Hanu Ancuței by Mihail Sadoveanu. It will analyze the conditions that generate a certain type of social behavior, the forms of its materialization and the purpose that the social "actor" aims at by adopting such a mechanism of self-censorship and constraint. The cultural norms assumed in the attitude and language of the characters will be pursued, as well as the way in which care is taken to preserve the self-image of the other in the interaction that becomes a socialritual.

Keywords: drama, cultural norms, language, self-image.

Existența umană este o continuă pendulare între oameni, spații, contexte. Totodată, realitatea vieții cotidiene forțează individul să se adapteze diferitelor situații care îi amenință identitatea personală. Pentru a se proteja și pentru a-și fixa locul în ierarhia socială acesta încearcă să le ofere celorlalți o imagine a sa în concordanță cu propriile așteptări existențiale. Individul tinde să idealizeze această imagine pe care și-o construiește și urmărește să pună în lumină acele trăsături despre care consideră că îl avantajează și să mascheze elementele personalității sale ce i-ar submina poziția în fața celorlalți.

Erving Goffman (2007) analizează în lucrarea sa, *Viața cotidiană ca spectacol*, acest aspect al existenței umane și promovează teoria că individul își compune o imagine (o „față") în concordanță cu felul în care își dorește să fie perceput de ceilalți. Uneori el disimulează, denaturând adevărul propriului caracter, așezând o mască peste ceea ce simte sau gândește și oferă „publicului" doar o imagine idealizată, artificială. Prin aceasta individul urmărește să se adapteze standardelor sau convențiilor sociale, regulilor încetățenite referitoare la comportamentul ritualizat în anumite momente ale interacțiunii sociale. Acțiunea sa are un dublu scop: protejarea feței personale, prin mascarea defectelor, a vulnerabilităților și, de asemenea, protejarea feței celorlalți prin adoptarea unui comportament care să nu îi pună în dificultate, ci, dimpotrivă, să faciliteze o cât mai bună interacțiune interpersonală.

Conform lui Goffman (2007: 52), „fațada" personală se bazează pe două componente: pe de o parte înfățișarea (*appearance*) ce cuprinde stimuli care funcționează într-un anumit moment pentru a informa despre statutul social al performerului, iar pe de altă parte atitudinea (*manner*) reprezentată de stimuli care acționează într-un anumt moment pentru a avertiza asupra rolului interactiv pe care performerul se așteaptă să îl joace în contextul în care se găsește. Cele două componente pot coincide sau pot fi divergente, fapt ce influențează perceperea performerului de către asistență sau de către ceilalți participanți la interacțiunea socială.

BDD-V5189 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:01:06 UTC)

Cooley (1922: 352) consideră că individul, în general, vrea să pară mai bun decât este, iar această ipocrizie un om și-o asumă într-o oarecare măsură inconștient, dar are „efectul unei conspirații, acționând asupra credulității restului lumii".

Asumarea imaginii de sine se realizează în mai mare sau mai mică măsură în funcție de contextul în care se găsește individul, participanți, momentul, scopul, condițiile de altă natură ale situației comunicaționale. Insul își „joacă" properia imagine în public, acolo unde există spectatori ai performării sale. Când individul se prezintă celorlalți, „performarea lui tinde să încorporeze și să exemplifice valorile oficial acreditate ale societății, mai mult decât o face comportamentul său în ansamblu" Goffman (2007: 63), prin urmare performarea este un act ceremonial, o reafirmare a valorilor comunității.

Uneori, jocul acesta devine parte integrantă a personalității „actorului", performerul nerenunțând la el nici măcar atunci când asistența dispare. El încearcă să-și ofere lui însuși o imagine idealizată, în concordanță cu propria imagine despre sine, controlându-și gesturile sau manifestările verbale care nu ar fi potrivite acestei proiecții sau statutului pe care încearcă să îl asume.

Aspecte ale vieții concrete sunt transpuse și în operele literare, autorii încercând să creioneze personaje veridice, autentice, marcate de aceleași manifestări ca și indivizii reali.

Mihail Sadoveanu aduce în fața citiorilor acest aspect teatral al existenței prin mai multe creații, personajele sale din scrierile istorice stăpânind arta disimulării (vezi *Creanga de aur*, *Zodia Cancerului*, *Frații Jderi*). În aceste opere motivul mistificării de moment a propriei păreri despre anumite aspect ale realității livrești este subordonată nevoii de păstrare a unor relații diplomatice amicable, de asigurare a securității personale sau de atingere a unor scopuri politice ori militare.

O altă scriere care ne edifică asupra manifestării dramatizate a eroilor este romanul *Baltagul*, eroina înțelegând că e nevoie „să se arate veselă" și să-și ascundă inițial sub masca nepăsării suferința provocată de dispariția soțului, răspunzând ironic sătenilor care îi puneau întrebări despre Nechifor, să joace rolul femeii obidite, înșelate cu bani de niște oameni netrebnici sau să își joace disperarea la înmormântarea soțului ei. Vitoria îi manipulează prin vorbe, privire, gesturi pe cei din jurul său, ascunzându-și cu abilitate jocul și lăsându-le acestora impresia propriei opțiuni, deși direcția a fost cea stabilită de ea (vezi manipularea lui Anastase Balmez). Gesturile sale își relevă în final scopul: găsirea ucigașilor soțului și darea lor în vileag pentru a fi pedepsiți de autorități.

Teatralitatea comportamentului uman își relevă diversitatea manifestărilor și în altă operă sadoveniană, *Hanu Ancuței*. Critica literară consideră că această lucrare este „o povestire, adică lucrarea fundamental a ființei care comunică"(Vlad 1981: 163).

Această *halima* aduce împreună oameni de diverse categorii sociale, proveniți din medii diferite, urmărind țeluri distincte și care, pentru o perioadă scurtă de timp, ajung să se afle în directă interacțiune, la hanul cu ziduri de cetate, „într-o toamnă aurie", binecuvântată de rodul bogat al viilor, într-o vreme a „petrecerilor și a poveștilor". Desprinse pentru câteva ceasuri din existența lor cotidiană (cu excepția Ancuței), personajele ajunse în acest loc de popas devin, pe rând, dispuse să își prezinte poveștile de viață pe care și le asumă sau doar le istorisesc, atribuindu-le altora (vezi povestirea *Județ al sărmanilor*). Ieșind provizoriu la lumina focului și ocupând rolul central în economia momentului pe când toți ceilalți, așezați care pe unde în obscuritatea serii, cu bărbiile în palme și „cu ochii rotunzi", personajele „povestesc și se povestesc" (Popovici 1997: 83).) asumându-și vulnerabilități trecute, dar pe care le depășesc prin istorisire, transformându-le în parte integrantă a unui ritual menit să ajungă la

BDD-V5189 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:01:06 UTC)

inima celorlalți. Sunt punctuate evenimente care le amenință „fața": nesăbuința comisului din tinerețe, laşitatea coropcarului, originea (fiu al unui tâlhar şi al ibovnicei sale), trădarea soției etc., dar prin asumarea acestor vulnerabilități, personajele reuşesc să restabilească ordinea firească a lucrurilor şi să dobândească aprecierea ascultătorilor „am rămas tăcuți și mâhniți"(H.A. 57).

Manifestări ale teatralității

Comunicarea cotidiană se produce prin interacțiuni de tipul față-în-față, fiecare actor inițiind acțiuni sau comportamente „care au menirea de a le influența pe ale celui prezent" (Goffman 2007: 19). Actorul inițiator transmite informații cu ajutorul unor *semne transportoare* (cuvintele, gesturile şi tot ce ia forma mimicii, în genere a limbajului nonverbal).

Ținând seama de spațiul în care se desfăşoară interacțiunea prezentată în opera supusă analizei, vom puncta faptul că aspectele teatrale iau forma unor practici discursive menite a asigura o comunicare eficientă între participanți, dar şi de a respecta ritualul social.

Formulele de adresare pun în lumină politețea locutorilor şi preocuparea pentru păstrarea imaginii celorlalți, deopotrivă cu aceea personală. Sunt utilizate structuri ce evidențiază calitățile interlocutorilor şi statutul social al acestora: „cinstite boierule" (HA: 9), „Măria Ta" (HA: 12), „vrednicilor creştini şi gospodari" (HA: 16), „preacinstite comise" (HA: 18), „domnilor şi fraților" (HA: 42), „mulțămim Domniei tale" (HA: 89), „preacinstite jupâne Damian" (HA: 89), „frații şi stăpânii mei" (HA: 107). Este marcată, de asemenea, apropierea sufletească dintre vorbitori şi raporturile de prietenie existente între aceştia: „prietine Leonte" (HA: 7), „oameni buni" (HA: 9), „frate" (HA: 27), „iubiților prietini" (HA: 41).

Limbajul personajelor este îngrijit, punctat de formule de politețe precum şi de eufemisme ce urmăresc atenuarea caracterului periclitant al informației transmise: căpitanul Neculai Isac şi-a „pierdut o lumină" (HA: 40), metaforă folosită pentru a exprima faptul că personajul şi-a pierdut un ochi într-o încăierare din tinerețe.

Gesturi teatrale

Goffman (2007: 101) consideră că un statut nu reprezintă un lucru material care să fie posedat şi apoi etalat, ci „un model de comportament adecvat, coerent, ornat şi bine articulat". Un statut este un lucru care trebuie pus în scenă, portretizat şi realizat.

Personajele operei dobândesc pe parcursul textului posibilitatea de a-şi pune în lumină propria identitate, între toate acestea se remarcă Ioniță, comisul din Drăgănești, un personaj teatral care „joacă de două ori rolul protagonistului (Popovici 1997: 83): el povestește şi se povestește. Există un paradox pragmatic: câştigarea demnității sociale presupune renunțarea provizorie la demnitatea personală, prin povestire. Actorul atrage asupra sa atenția publicului, vulnerabilizându-se cu bună ştiință şi asumându-şi greşeli trecute, pe care le transformă în argumente infailibile prin narare.

Comisul, promițând istorisirea unei întâmplări de demult, eveniment justificativ pentru plasarea calului său slăbănog în rândul ființelor extraordinare prin calități şi origine, apelează la o tehnică argumentativă ce urmărește modificarea percepției asistenței față de sine şi de cal. Începând povestirea, amână cu dibăcie relatarea evenimentelor. Popovici (1997: 85) consideră că „tăcerea comisului e semn de mare lux. Ea spune mult şi despre povestitor: că are abilitatea efectelor, că îşi cunoaşte puterea asupra ascultătorilor săi şi că vrea să verifice încă o dată această putere şi să reînnoiască pactul care o fundează".

Aşa cum singur mărturisește („după asta puteți cunoaşte ce fel de om sunt eu" (HA: 14), comisul foloseşte povestirea pentru a le oferi celorlalți o imagine a sa, aşa cum îşi dorește să fie el perceput de drumeți, punând în lumină acele însuşiri pe care le consideră semnificative şi

BDD-V5189 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:01:06 UTC)

grăitoare pentru propria persoană și care îi conferă un ascendant asupra celorlalți călători de la han.

Ritualul social, cu multiplele lui fațete, este ilustrat prin persoana lui Ioniță care își etalează prezența stând „în poarta hanului", cerând să plătească vinul „cu semeție" și având o atitudine superioară față de ceilalți drumeți. Personajul este pe punctual de a încălca ritualul social, stăpânindu-se anevoie în preajma lui moș Leonte, care îi ironizează calul, și trădându-și nemulțumirea prin tonalitatea vocii („strigă răzeșul") și printr-un gest necontrolat „zbârlindu-și mustața tușinată" (HA: 7).

Promisiunea comisului de a spune încă o istorie mult mai strașnică decât aceea pe care a rostit-o deja și care nu a mai fost în cele din urmă povestită niciodată încalcă statutul actului de vorbire comisiv, deoarece „promisiunea intervine pentru a provoca suita de întrebări […] din momentele proiectate ca sistem de convenții interpretate" (Vlad 1981: 169).

Ancuța, hangița tânără și frumoasă, își asumă rolul social de gazdă perfectă și vremelnică a călătorilor care poposesc la han. Gesturile sale și vorbele converg, subordonându-se dorinței de a fi pe placul mușteriilor, ea „rumănă în obraji" le oferă tuturor „râsete și vorbe bune" (HA: 6). „Sprâncenată și vicleană" (HA: 6), își etalează frumusețea rezemându-se de ușorul ușii în timp ce soarele „îi aurește jumătate de obraz" (HA: 6), iar când află că Isac, căpitanul de mazâli, a fost în tinerețe mare iubitor de femei „și-a înălțat sprâncenele, și-a potrivit mărgelele la gât și cârligele de păr la urechiuși. Și când văzu pe mazâl că se întoarce spre noi, îi trecu pe dinainte ușurel, mlădiindu-se cum știa ea că-i șade bine" (HA: 40). Ea mizează pe farmecul fizic, dar și pe aura de mister pe care și-o creează: ea aduce vinul „ieșind ca o șerpoaică" (HA: 41), „clipea domol ca o mâță dezmierdată"(HA: 42), „glasul ei crescu și scăzu cu dezmierdări"(HA: 87). Acest personaj recurge la toată recuzita teatrală (de la elementele verbale, la cele nonverbal și paraverbale) pentru a-și construi rolul. Femeia încearcă să-și mascheze curiozitatea „împungând într-o parte cu capul, întinse urechea", dar auzind o exprimare fără înconjur a comisului și dorind să păstreze aparența neștiinței își dublează preocuparea de protejare a feței personale căci „a strâns din buze și s-a prefăcut că se uită cu luare-aminte în lungul șleahului" (HA: 10).

Vodă Mihalache Sturza sosit la han ca un simplu boier se conformează ritualului social trecând să o salute pe hangiță „cum era datina"(HA: 9), joacă rolul de boier, ascunzându-și adevărata identitate. El mimează indiferența în momentul auzirii vorbelor ireverențioase ale răzășului Ioniță și apelează la gesturi menite a-i masca starea de spirit: se joacă cu lanțugul de aur și își mângâie barba. Întâlnindu-l pe Ioniță din nou într-un alt context situațional și cu statutul social real asumat, domnitorul își stăpânește reacțiile, dar nu pe întrega durată a performării sale, căci tânărul răzeș îi decriptează adevărata stare de spirit prin fisurile măștii: „ochii I se încrețeau a râs ca la han" (HA: 12), fapt care îl determină pe acesta din urmă să renunțe la a juca umilința și a-și asuma adevărata fire, la fel cum I se arătase boierului cu o zi în urmă. Respectarea partiturii proprii îl salvează, căci domnitorul are astfel un canal de comunicare efficient și onest cu Ioniță.

Imaginea pe care personajele o oferă celorlalți nu are de fiecare dată toate elementele convergente. Uneori, între vorbele actorilor, gesturile lor și convingerea profundă a acestora există o mare diferență. Muierile din *Balaurul*, sugerând originea incertă a tinerei soții a boierului „un fel de fată a unei nepoate de-a părintelui Mitropolit", „zâmbeau și făceau cu ochiul, cum îi treaba muierilor" (HA: 29). Cealaltă Ancuță disimulează dorința de a-i ajuta pe slujitorii domnești în încercarea lor de a-l prinde pe Toderiță; ea joacă inocența și bunăvoința „zâmbește și grăiește cu blândețe"; sugerează soluții, manipulând slujitorii („eu nu m-amestec, jupâne Costea, dar spun numai o vorbă, și nu s-a face decât după cum poruncești dumneata", se preface a-l

BDD-V5189 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:01:06 UTC)

recunoaște pe bătrânul podar căruia i se adresează u glas ridicat „nu-i nimica, moș Bâra, îi țipă hangița la ureche” (HA: 71). Se preface surprinsă și dornică să o găsească pe duducuță prin „strigătele și chemările mai de pe urmă ale Ancuței” (HA:72)

Alt personaj care își adaptează masca la contextual social este Ienache coropcarul. Aflând de faptele lui Toderiță cătană de la un slujbaș domnesc, laudă pedeapsa pe care tânărul o primește și joacă nepăsarea „și-am râs către dânsul”, crezându-se în siguranță „m-am gândit că tot au să-l spânzure”, deși îl înfioară pentru o clipă privirea sălbatică a prizonierului. Confruntându-se direct a doua zi cu Todiriță, fără apărare, el își mistifică reacțiile dându-le un alt sens „am râs […] căci mi-a plăcut fața domniei tale” și acceptă supus jignirile tânărului cu speranța că va fi iertat

„ – Tu ești oaie din turmă […] și te păzește lupul. Să știi că asta ești tu.

– Bine, zic, asta sunt; numai nu te supăra pe mine.” (HA: 65)

Încălcarea flagrantă a ritualului social este ilustrată în operă prin personajul Constandin Moțoc, un cioban de pe Rarău. Venirea sa în lumina focului și ocuparea poziției de protagonist se realizează printr-o referire lipsită de politețe la comisul Ioniță, pe care îl numește „gospodarul ista nalt și uscat”. Această afirmație dezvăluie tuturor faptul că ciobanul nu cunoștea convențiile comportamentale ale vremii, ceilalți drumeți socotindu-l „om din sălbăticie” (HA: 75). Comisul se simte lezat de atitudinea lui Moțoc față de el și îl desconsideră „îl privea într-o parte cu oarecare nerăbdare și dispreț, căci îl astupase așa tam-nesam un om de rând și din proști”(HA: 76). Străin de obiceiurile de curtuoazie, ciobanul nu are conștiința atitudinii nepotrivite „nu-i e rușine și nu cunoștea asemenea rânduieli”(HA: 77). Prins de firul povestirii „vorbea prea tare” (HA: 82). Ascultarea istorisirilor despre tren ale jupânului Damian îl pune în încurcătură. Este convins de neverosimilitatea lor, fapt pe care nu se sfiește să îl afirme plenar, jignindu-l pe povestitor „Asta n-oi mai crede-o eu!” (HA: 94). Gestica personajului îi susține opinia privitoare la bucatele nemților, dar încalcă normele de purtare civilizată „ciobanul stupid cu putere într-o parte și se șterse la gură cu amândouă mânecile toharcei”(HA: 95)

În concluzie, prin lucrarea de față am urmărit să evidențiem felul în care teoria modelului dramatic al lui Goffman se regăsește în scrierea *Hanu Ancuței* de Mihail Sadoveanu.

S-au analizat condițiile care generează un anumit tip de comportament social, formele de materializare a acestuia și finalitatea pe care „actorul” social o vizează prin adoptarea unui astfel de mecanism de autocenzurare și constrângere. S-a cercetat atitudinea și limbajul personajelor, precum și felul în care se manifestă grija pentru păstrarea imaginii de sine a celuilalt în interacțiunea care devine un ritual social.

BIBLIOGRAPHY

1. Austin, John Langshaw, 1962, *How to do things with words*, Oxford, Oxford Unversity Press.
2. Cooley, H. Charles, 1922, *Human Nature and the Social Order*, New York Public Library.
3. Dragoș, Elena, 2000, *Introducere în pragmatică*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.
4. Goffman,Erving, 2007, *Viața cotidiană ca spectacol* , București, Comunicare.ro.
5. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, 1991, *Narațiune și dialog în proza românească*, București, Editura Academiei Române.
6. Popovici, Vasile, 1997, *Lumea personajului*, Cluj-Napoca, Editura Echinox.

BDD-V5189 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:01:06 UTC)

7. Kerbrat-Orecchioni, Caterine, 1996, *La construction de la relation interpersonnelle: quelques remarques sur cette dimension du dialogue*, în „Cahiers de Linguistique Française", 16, p. 69-88, (http://clf.unige.ch/files/8014/4103/2896/04-Kerbrat_nclf16.pdf).
8. Sadoveanu, Mihail, 2013, *Hanu Ancuței*, București, Editura Mihail Sadoveanu.
9. Săftoiu, Răzvan, 2009, *Discursul fatic: un ritual interacţional*, Bucureşti, Editura Universităţii.
10. Slama-Cazacu, Tatiana, 1999, *Psiholingvistica – o știință a comunicării*, București, All Educațional.
11. Tohăneanu, G.I, 1979, *Arta evocării la Sadoveanu*, Timișoara, Editura Facla.
12. Yung, Woo-Jyun, 1994, *Speech Acts of Thank You and Responses to it in American English*, (https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED404879.pdf)
13. Vlad, Ion, 1981, *Cărțile lui Sadoveanu*,Cluj–Napoca, Editura Dacia.
14. Zlate, Mielu, 2000, *Fundamentele psihologiei*, București, Editura Pro Humanitate.
15. Zvirid, Ramona-Maria, 2013, *Actele verbale expresive în limba română*, București, Editura Universității.

BDD-V5189 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.169 (2026-11-07 03:01:06 UTC)