

Anatol GAVRILOV
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

**STRUCTURA CRONOTOPICĂ
A UNIVERSULUI ARTISTIC
ÎN *HANU ANCUȚEI*
Timp istoric, timp mitic sau timp ciclic? (3)**

Abstract. The main functions of literary chronotope (compositional, thematic, axiological (evaluative), figurative) form the axis of the aesthetic-literary whole in the literary work, through their structural-functional interaction, conditioned by the literary genre and the author's artistic personality. In the literature, as temporal art, the functional structures of the artistic chronotope are determined also by the dominant artistic time. In *Hanu Ancutei* the cyclic and idyllic time is dominant. It is revealed the correlation of the cyclic time with the thematic axis of the compositional unity of this „story framed in frame”, employing 9 stories with different chronotopes, with the retrospective vision of the author and with his specific way of presence, as stylist of the „foreign word”, his relationship with each storyteller.

Keywords: axis (thematic and compositional), completeness of events of the work, chronotope (authorial, creative, real), dialogical relationship (between chronotopes), structure (chronotopical, layered, in the making); artistic time (complete, historical, mythical, cyclical, idyllic); own retracted speech (rendered in the foreign speech).

Funcțiile principale ale cronotopului artistic (tematică, compozițională, axiologică și figurativă) în ansamblul lor formează în opera literară o anumită structură poli-funcțională. Aceasta este determinată de tema, concepția și personalitatea artistică a autorului, de curentul stilistic ș.a., dar în primul rând de genul literar. Analiza comparată a structurii cronotopice din *Moara cu noroc* și *Hanu Ancuței** face mai evidentă legătura esențială dintre structura cronotopului principal și structura genurilor a acestor două opere.

Evident, ultima este mult diferită de prima sub câteva aspecte. Diferența sare în ochi prin structura ei compozițională de povestire în ramă. Modelele clasice tradiționale multisekulare ale acestei structuri compoziționale în literatura universală au fost identificate de mai mulți comentatori: *Decameron* de Boccaccio de către George Călinescu [1, p. 622], la care au fost alăturate „celebrele *Povestiri din Kanterbury* de Choser, *Heptameronul* Margaretei de Navara și ciclurile orientale *O mie și una de nopți*” [Ion Vlad, 2, p. 236], „cărțile populare de felul *Sindipei* (prelucrată de Sadoveanu însuși în *Divanul Persian*), *Halima*, din care scriitorul moldovean lasă de asemeni, o versiune proprie” [Ion Rotaru, 2, p. 238], la aceste modele făcând referințe comparatiste

* Vezi articolul *Cronotopul hanului la I. Slavici și M. Sadoveanu (Analiză comparată)* în: *Philologia*, nr. 3-4; nr. 5-6, 2014.

și A. Săndulescu, N. Manolescu ș.a. Structura narativă în *Hanu Ancuței* este mult mai complexă decât în *Moara cu noroc*, ea fiind alcătuită dintr-o suită de nouă povestiri care, fiind relatate de nouă povestitori, sunt încadrate în povestirea celui de-al zecelea povestitor, autorul fictiv sau „pseudoautorul” povestirii-cadru. Spre deosebire de *Moara cu noroc*, unde cuvântul direct al autorului sună distinct, chiar și în construcțiile stilistice hibride, în *Hanu Ancuței* autorul nu e prezent prin cuvântul său direct, ci numai prin „vorbirea refractată” printr-o rețea complexă de cuvinte străine ale celor zece povestitori, precum și ale personajelor din cele nouă istorisiri. Autorul fictiv al povestirii-cadru, care relatează cititorului cele nouă povestiri auzite de el, nu participă cu propria poveste la competiția care va spune „o poveste mai strașnică și minunată”. Autorul povestirii-cadru este un narator-mediu de rezonanță amplificată a impresiilor produse asupra ascultătorilor care au fost de față în acea seară memorabilă de „toamnă aurie”. Este singurul personaj povestitor care vorbește fie ca un „eu” anonim, fie ca unul dintre „noi cei din Țara-de-Sus”. Însă tocmai prin această lipsă de individualitate el este exponentul unei mentalități colective, un fel de corifeu al corului din tragedie, care prin cântecele din strofe și antistrofe înrăma și comenta dialogul dramatic dintre protagoniști. Astfel, această formă compozițională, devenită convențională în tradiția literară seculară, își dezvăluie, la Sadoveanu, originea arhaică de povestire populară orală spusă în situația comunicării nemijlocite, în coprezență, dintre povestitorul-rapsod și auditorul-comentator emotiv spontan. Ceea ce era implicit în structura conversațională a poveștilor lui Creangă, Sadoveanu a făcut explicit prin reconstituirea situației originare a poveștii orale – popasul călătorilor care în jurul rugului din curtea „Hanului-cetate”, sub cerul liber cu ulcelele pline cu vin nou în mâini, ca în symposionul filosofilor vechi, rostesc-rostuiesc rosturile evenimentelor și datinilor țării Moldovei. Maestru al stilizării ușor arhaizante a vorbirii personajului, Sadoveanu face ca narațiunea să se miște, fără grabă într-o solemnitate ceremonioasă, ca și apele line ale Moldovei ce curg de veacuri printre văi și munți, pe trecătoarele înguste dintre convențional și autenticitatea artistică. În răspăr cu tendința sincronizării cu modernitatea europeană, Sadoveanu știe să apropie trecutul legendar prin distanțarea cvsiiistorică. În poetica prozei sale epice rădăcinile scoase ale trunchiului ars de stejar din pădurea veche în *Moara cu noroc* nu sunt încă uscate.

Totuși structura cronotopică a universului artistic este determinată nu de structura compozițională a subiectului, ci de **structura arhitectonică a genului literar**, în primul rând de modul de a concepe și reprezenta dimensiunile cronospațiale ale lumii istorice reflectate în lumea reprezentată, adică întruchipată în întregul sistem de imagini artistice care constituie tabloul artistic al lumii în opera literară.

Aceste două opere au fost abordate sub aspectul genului lor literar de către G. Călinescu fără vreo tentă comparatistică, în două capitole monografice aparte în *Istoria literaturii române...* (1941; 1985). *Moara cu noroc* a fost definită ca „o nuvelă solidă cu subiect de roman” și ca „o dramă analizată magistral” [1, p. 509, 510]. Această definiție laconică a fost reluată de mai mulți comentatori de mai târziu, fără a se preciza în ce constă fondul romanesc al subiectului și al conflictului dramatic, ci insistându-se

mai mult pe dimensiunea cantitativă a desfășurării episoadelor. Or, pentru G. Călinescu tocmai „povestirile lungi” sadoveniene care, fiind considerate doar formal romane, „în substanța lor sunt cu totul altceva decât niște romane”, inclusiv romanele istorice *Zodia Cancerului*, trilogia *Frații Jderi*, *Viața lui Ștefan*, *Noaptea de Sânziene* care prezintă o „romanțare a istoriei” nemulțumitoare sub aspect documentar. Inspirare mai mult din legendele eroice, ele sunt „mai aproape de formula epicului eroic”, dar tocmai „epicul este neîndestulător în romanul istoric sadovenian” [1, p. 625]. Și în cazul povestirilor care nu au un subiect din trecutul istoric ca *Baltagul*, sau „romanele balzaciene eșuate” *Oamenii din lună*, *Cazul Eugeniței Costea*, *Faceri de bine* ș.a., doar „numai întrebuițând cuvintele «roman» și «intrigă» într-un chip cu totul convențional, putem să clasificăm romanele lui Sadoveanu”. Toate ele nu au făcut opinia publică să-i atribue scriitorului „calitatea de romancier”, prețuindu-l însă ca „un mare povestitor asemănător lui Creangă și Caragiale, mai inventiv decât cel dintâi, mai poet decât cel de-al doilea” [1, p. 631].

Deci contestarea calității de romancier a lui Sadoveanu nu înseamnă cătuși de puțin diminuarea marelui talent artistic al povestitorului, ci revelează anumite exigențe ale genului românesc privind concepția filosofico-artistică, construirea subiectului, intriga dramatică a acțiunii, structura imaginii omului și a lumii lui istorice. Deși nu definește genul povestirii *Hanu Ancuței*, apreciind-o oximoronic ca fiind „capodopera idilicului jovial și a subtilității barbare” [1, p. 622], este clar că și ea se înscrie în caracterizarea generală a prozei epice sadoveniene care se află la polul opus al romanului în general și al romanului social balzacian, în special, al cărui promotor activ a fost George Călinescu, ca teoretician al romanului, dar și ca romancier. De aici și spiritul critic polemic, ironia incisivă a comentariului său critic al textelor sadoveniene în care și-a găsit o expresie artistică superioară o altă concepție ideologică și orientare artistică, una tradiționalistă conservatoare, mai curând protocronistă decât sincronistă. Fără a subscrie întru totul la concepția clasicistă despre romanul social al lui Balzac ca „Moliere al secolului al XIX-lea” și despre romanul proustian, al cărui valoare s-ar reduce la balzacianism, restul nefiind decât un „album de senzații subiective incidentale”, trebuie să recunoaștem că esteticianul, istoricul literar și exponentul strălucit al „criticii totale” George Călinescu a avut dreptate în ceea ce privește fondul neromanesc al prozei epice a marelui povestitor în general, al povestirii *Hanu Ancuței*, în particular. „Insuficiența romanescului” în prozele sadoveniene de proporții a fost relevată critic și de istoricul și teoreticianul romanului românesc Nicolae Manolescu [3, p. 579]. De altfel, aceasta din urmă, a fost apreciată și de alți comentatori ca o scriere de cotitură spre marele sale opere prin care „să însuflețească miturile naționale și care vor forma epopeea românească” [Zaharia Sângeorzan, 2, p. 255], însă fără a se face o delimitare dintre aceste două genuri – epopeea și romanul – ambele confundându-se în noțiunea generală „epica”.

Or, structura cronotopică a universului artistic al operei literare este determinată, cum am spus, nu de structura ei compozițională exterioară, ci de arhitectonica interioară a genului literar. Structura cronotopului operei de artă literară (ca artă temporală) este

determinată de tipul principal al timpului artistic, iar acesta, de genul literar ca memorie istorică a literaturii. Poetica romanului ca formă genurilor ce structurează un anumit mod de a vedea lumea, implică istoricitatea intrinsecă a existenței omului în această lume, și stilistica ce structurează acest mod de a vedea lumea într-un „întreg verbal” (Bahtin) reprezintă orientarea omului în coordonatele temporal-valorice ale spațiului cultural al **locuirii poetice a omului** pe acest pământ [4, p. 230]. Prin ce se deosebește „cronotopul specific românesc” de cronotopul epopeii eroice din care descind toate genurile poetice înalte?

În studiile de poetică istorică din anii 1930-1940 *Discursul în roman* (1934-1935), *Romanul educației și importanța lui în istoria realismului* (1936-1938), *Formele timpului și ale cronotopului în roman* (1937-1938), *Din preistoria discursului în roman* (1940), *Rabelais și Gogol* (1940), cele două redacții ale manuscrisului *Francois Rabelais în istoria realismului* (R – 1940, R – 1946) Bahtin a făcut o analiză comparată multiaspectuală și la toate nivelurile structurii literare atât de gen poetic, cât și de gen românesc în evoluția lor multiseclară. Pentru interdependența dintre structura funcțională a cronotopului și genul literar, care este problema acestui articol, prezintă un interes deosebit eseuul său *Eposul și romanul. Despre metodologia analizei romanului* [5, p. 535-574]. Aici sunt definite trei trăsături esențiale care deosebesc epopeea și romanul ca două genuri diferite în ceea ce privește 1) obiectul reprezentării artistice; 2) sursa inspirației artistice; 3) raportul temporal dintre „realitatea istorică creatoare” și „realitatea reprezentată”, adică deosebirea dintre coordonatele temporale în care în aceste două genuri se creează imaginea lumii și a omului. Vom rezuma observațiile lui Bahtin referitoare la fiecare din aceste trei puncte:

1) În epopee obiectul principal este trecutul național, conceput și reprezentat ca un „trecut absolut” (după definiția lui Goethe și Schiller), adică un trecut al eroilor care s-a săvârșit în modul cel mai perfect cu putință, inaccesibil pentru prezentul contemporaneității rapsodului și ascultătorilor săi. În roman însă obiectul este prezentul nedesăvârșit al realității contemporane în proces continuu de devenire istorică, lumea reală în care există realmente romancierul și cititorul. Contemporaneitatea este obiectul principal al reprezentării artistice și în „romanul istoric” (în sensul îngust de specie românescă cu un subiect din trecut), pentru că trecutul istoric nu este aici un „trecut absolut”, închis în sine și contrapus prezentului ca o „altă lume”, cea a zeilor și eroilor-semizeii, a „secolului de aur”. În roman, trecutul, prezentul și în cele din urmă viitorul istoric au devenit dimensiuni inseparabile ale „timpului autentic” (Heidegger), al „istoricității existenței umane” (K. Jaspers) într-o lume intramundă întregită. Începând cu Bildungsromanul de la mijlocul sec. al XVIII-lea scindarea tabloului general al lumii în lumea transcedentală, de dincolo, și lumea intramundă, este depășită în „realitatea românescă” care reprezintă un tablou artistic întregit al lumii, inclusiv la scriitorii religioși [6, p. 224-236].

2) Sursa inspirației în epopee, ca și în celelalte genuri poetice înalte (poezia lirică, tragedia, comedia clasică, retorica etc.), care s-au format și evoluat în tradiția eposului

eroic, este mitul sau legenda populară, riturile religioase, viețile sfinților în povestirile hagiografice etc., care cultivă o atitudine evlavioasă, incantația poetică, categoria dominantă fiind poeticul îngemănat cu sublimul, eroicul supraomenesc, entuziasmul (în sensul original al cuvântului grecesc *enthousiazein*: a fi posedat de un zeu) [7, p. 284]. În roman – experiența existențială personală și cunoașterea. Evoluția romanului și a teoriei cunoașterii în filosofie au fost sincronice și interferente, relevă Bahtin. Deja primul tip de roman, romanul grec din sec. II-IV al e.n. – a fost numit „roman sofistic”, iar „dialogul socratic” este considerat una din originile cele mai importante ale genului românesc.

În proza de gen românesc se afirmă o nouă categorie estetică – cea a „prozaicului” această categorie este atât de importantă în concepția filosofico-literară a lui Bahtin, încât bahtinologii C.S. Morson și C. Emerson în cartea *M. Bakhtin. Creation of a Prosaics* afirmă că Bahtin este fondatorul unei noi poetici – „prozaica”, adică poetica prozei artistice*. Fiind determinată de obiectul inspirației artistice, estetica și poetica prozaicului își găsește expresie în toate componentele structurale ale imaginii românești specifice, în primul rând în structura estetic-artistică a personajului românesc. În roman se constituie un nou „erou” prozaic reprezentat în realitatea românească ca om întreg, complex, contradictoriu și structural unitar în manifestările cele mai contradictorii ale comportamentului, ca imagine completă a dualității ontice a ființei în om, implicit și a limbajului prozastic prin bivocitatea cuvântului românesc, ale cărui origini arhaice Bahtin le identifică în bivalența imaginii din carnavalul folcloric preistoric.

3) Schimbarea obiectului reprezentării într-o evoluție multiseclară a însemnat o transformare radicală a modelului temporal-valoric al tabloului lumii în roman, o mutare a centrului axiologic din „trecutul absolut” poetizat, eroizat, mitizat, în prezentul realității contemporane, în „structurile cotidianului” (Fernand Braudel) prozaic. Această mutație a fost o „revoluție estetică” (Fr. Schiller) în atitudinea axiologică a omului față de existența sa în coordonatele ei temporal-spațiale istorice reale, în care prezentul nedesăvârșit devine o punte de trecere de la trecutul istoric (pe atât pe cât poate fi cunoscut) la viitorul istoric (pe atât pe cât poate fi prevăzut). Astfel s-a ajuns în structura cronotopică a Bildungsromanului din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea la cunoașterea artistică a completudinii timpului autentic al ființei, implicit la întregirea tabloului artistic al lumii, respectiv a conștiinței estetic-literare. Dacă perfecțiunea absolută a formei artistice a săvârșitului a fost criteriul estetic suprem al clasicității perene, devenirea nedesăvârșită a devenit principiul filosofico-estetic și metodologic de evaluare a creației artistice pe care ideologia artistică, poetica și stilistica romanului l-au afirmat în conștiința demnității istorice a contemporanului, care își găsește locul său de locuitor real nu în panteonul marilor eroi zeificați, nici în trecutul eroic, nici în viitorul utopismului ideologiilor totalitare, ci în istoricitatea *Dasein*-ului (adică a ființei prezente). De aceea nedesăvârșirea

* De altfel, G. Ibrăileanu a definit mai înainte, încă în 1907, categoria estetic-artistică a prozaicului pe care o considera esențială pentru roman. Vezi Gavrilov Anatol, *Conceptul de roman la Garabet Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare* II, 2, *Ce este un roman?*, Chișinău, 2006, p. 64-75.

omului în devenire nu trebuie înțeleasă ca o insuficiență de perfecțiune artistică, ci dimpotrivă, ca o calitate ontică a modului său de a fi mereu deschis pentru „devenirea întru ființă” (C. Noica), este calitatea superioară a omului în ființă în raport cu „oamenii care au fost” (N. Iorga), pentru că faptele săvârșite de personalitățile istorice din trecut pot fi reprezentate – reprezentificate numai din perspectiva viitorului istoric, viitor ce se dezvăluie realmente în prezentul contemporaneității nedesăvârșite. Dacă săvârșirea definitivă aduce cu sine sfârșitul, prezentul contemporaneității nedesăvârșibile – viitorul istoric în care orice sens, odată dobândit de cunoașterea umană și reprezentat artistic, are mereu șansa renașterii în contemporaneitatea prezentă, adică deschisă către viitor.

Disocierea bahtiniene între epos și roman, după cum releva însuși Bahtin, au valoarea unor criterii teoretice care, dacă nu sunt luate drept calapoade de croire a materialului istoric-literar, ne ajută să definim dominanta genurilor literare hibride, direcția vectorială a evoluției lor. În realitatea istorică genurile literare nu au evoluat în forme pure, conform teoriei clasiciste. Și tocmai romanul a cunoscut forma cea mai complexă, mixtă de evoluție, ceea ce și face cercetarea lui deosebit de complicată. Romanul a asimilat în structura lui experiențele tuturor genurilor literare, inclusiv cele ale epopeii, însă ea, ca și toate genurile încadrate în roman, a fost supusă „romanizării”, adică unei transformări tematic-funcționale, și în primul rând a modelului temporal-axiologic al tabloului artistic al lumii istorice reflectate. Așa-numitul roman-epopee al lui Tolstoi *Război și pace* nu este o sinteză dintre *Iliada* și *Odiseea* în forma unui roman, ci este o viziune și reprezentare specific romanescă a vieții omului și în război, și în familie, este o deeroizare a războiului și o prozaizare a dragostei romantice și a idilei familiale. La fel stau lucrurile și în cele mai bune romane despre război din literatura română interbelică *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu și *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu.

Structura cronotopică a universului artistic în opera literară se constituie dintr-o rețea complexă de mici cronotopi, practic fiecare motiv tematic, relevă Bahtin, are propriul cronotop. Însă diversitatea de relații dintre acești cronotopi este determinată de tipul timpului artistic al cronotopului principal care cuprinde toți micii cronotopi într-un întreg tematic-compozițional. Povestirea în ramă *Hanu Ancuței* are o rețea foarte complexă de cronotopi: acțiunea în fiecare din cele nouă povestiri încadrate se desfășoară în timpuri și locuri diferite, doar timpul și locul povestirii și ascultării lor sunt identice: „Într-o toamnă aurie am auzit multe povești la hanul Ancuței. Dar asta s-a întâmplat într-o depărtată vreme, de mult, în anul când au căzut de Sânt Ilie ploii năprasnice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei. Iar niște paseri cum nu s-au mai pomenit s-au învolburat pe furtună, vâslind spre răsărit și moș Leonte, cercetând în cartea lui de zodii și talmăcind semnele lui Ieraclie-împărat, a dovedit cum că acele paseri cu penele ca bruma s-au ridicat rătăcite din ostroavele de la marginea lumii și arată veste de război între împărați și belșug la viță de vie.

Apoi într-adevăr, Împăratul Alb și-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgâne, și, ca să se împlinească zodiile, a dăruit Dumnezeu rod în podgoriile din Țara-de-Jos

de nu mai aveau vierii unde să puie mustul (...) și atunci a fost la hanul Ancuței vremea petrecerilor și poveștilor”. Lumina toamnei aurii* în care parcă iradiază un secol de aur este ca un leitmotiv tematic din uvertură care va fi reluat cu variațiuni tematice în toate povestirile.

Unii comentatori au încercat să încadreze mai exact cronologic acest „atuncea” în timpul unei realități istorice, dar au constatat că abordarea istorică este neadecvată acestui gen de povestire. „După câteva repere istorice, timpul întâmplărilor e începutul secolului trecut [al XIX-lea]... iar timpul povestirii lor la hanul Ancuței, ajunul războiului de la 1877-1878. Și unul și celălalt sunt însă frecvent, am spune, dezistoricizate. Timpul întâmplărilor devine «vremea veche»”, conchide cu deplină temei George Gană [2, p. 243].

Într-adevăr, între timpul întâmplărilor povestite și timpul povestirii și ascultării poveștilor nu există unitatea unei realități istorice, între aceste două coordonate temporale ale realității reprezentate apar asincronisme. Acest fapt este mai evident în povestirea negustorului Lipsan care relatează impresiile sale de călătorie imediat la întoarcerea din „Țara nemțească” (adică în ajunul Războiului de Independență de la 1877-1878), însă reacțiile și comentariile ascultătorilor, stârnite de așa „ticăloșenii nemțești” ca „mașina cu foc” care trage după ea, fără cai și boi, mai multe căsuțe cu roți pe șine de fier, clădiri cu mai multe case deasupra și, lucrul cel mai nepomenit și revoltător, școli în care învață și fete, toate ele configurează o mentalitate arhaică deplasată într-un trecut mult mai îndepărtat: școli în care învățau băieți și fete existau în Moldova încă din prima jumătate a secolului XIX, până și în satele cele mai departe de Iași, precum Humuleștii din *Amintiri din copilărie*.

Despre faptul că în *Hanu Ancuței* nu poate fi vorba de un timp istoric determinat au scris și alți critici: Basil Munteanu, Perpessicius, Constantin Ciopraga, Edgar Papu, Ion Rotaru, Nicolae Manolescu ș.a. Unii ca de o insuficiență de conținut românesc și de veridicitate istorică, alții ca de o calitate epică superioară a artei sadoveniene și ca de o mare contribuție la renașterea miturilor naționale și la crearea epopeii românești. Această din urmă concepție a epopeii ca formă clasică superioară a romanului își trage obârșia încă de la Hegel, care definise romanul ca formă modernă, burgheză a epopeii. Or, adepții conceptului de roman ca epopee modernă omiteau tocmai această precizare: „o formă burgheză”. În critica românească interbelică această concepție genurilor a o susținea activ E. Lovinescu, pentru care însă epopeea era, înainte de toate, realizarea artistică a „principiului absolut al obiectivității” contrapus lirismului subiectivist

* Sunt interesante observațiile lui E. Papu despre „imaginea aurului” în descrierea zilei de toamnă aurie ca un leitmotiv care revine din imaginea peisagistică în portretizarea tinerei stăpână a hanului, căreia „soarele îi aurește jumătate de obraz”. Mai departe în *Fântâna dintre plopi*, „pe șleahul Romanului se vedea venind un călăreț în lumină și-n pulberi”. Această asociere, văzută de departe, a luminii cu „pulberile” care-l învăluie pe călăreț, îl și încunună totodată cu un „nimb relicviar”, cu suflarea de aur a vechimii. Iată, în sfârșit, și imaginea Moldovei, care curge la depărtare, în fața hanului: „Moldova curgea lin în soarele aurii, într-o singură țintă și-ntr-o liniște ca din veacuri. După cum se vede la imaginea acestui moment privilegiat – «ca din veacuri» contribuie, în mare parte, *auriul solar*” [2, p. 258-259].

ce invade încă romanul românesc interbelic, ținta principală a criticii sale fiind anume proza lirică a lui Sadoveanu. Și alți critici ai epocii au diagnosticat „poezismul” (Ibrăileanu), „metaforismul” (T. Vianu), „calofilismul” (Camil Petrescu) ca simptome ale bolii copilăriei lui.

În lectura unui text narativ, relevă Bahtin, avem „totdeauna în fața noastră două evenimente – evenimentul despre care se povestește în operă și evenimentul narațiunii înseși (în acesta din urmă participăm și noi ca ascultători-cititori); aceste două evenimente au loc în timpuri diferite (diferite și ca durată) și în locuri diferite: totodată ele sunt inseparabile într-un eveniment unitar, dar complex, pe care-l putem defini ca opera în plenitudinea evenimentială, incluzând aici și realitatea materială exterioară, și textul, și lumea reprezentată în ea, și autorul-creator, și ascultătorul-cititor. Noi percepem această plenitudine în unitatea și individualitatea ei, dar, concomitent, înțelegem și deosebirea dintre elementele care o alcătuiesc” [5, p. 486-487]. În lectura textului narativ al povestirii *Hanu Ancuței* hermeneutica se confruntă cu o structură cronotopică mai complexă, în raportul dintre aceste două evenimente fiind interpus evenimentul povestirii-cadru. Astfel aici trebuie să înțelegem deosebirea și unitatea dintre trei evenimente: 1. Timpul și locul povestirii autorului real care este refractată (răsfrântă) în povestirea-cadru a autorului fictiv (pseudoautorul). Povestirea autorului real, care are „un cronotop creator specific”, nu se realizează prin cuvântul auctorial direct, absent în text; 2. Timpul și locul povestirii și ascultării celor nouă povestiri încadrate în povestirea-cadru a autorului fictiv; 3. Raporturile dintre cronotopul fiecărui povestitor fictiv al poveștii respective și cronotopii acțiunilor personajelor din povestea respectivă. Din aceste trei tipuri diferite de cronotopi doar primul, cronotopul creator al autorului, a putut fi stabilit cu exactitate. După cum precizează Paul Georgescu: „*Hanu Ancuței* a fost tipărită în 1928, iar povestiri izolate au apărut în *Viața românească* în 1922-1927; prima povestire a ciclului, *Iapa lui Vodă*, a fost publicată în *Adevărul literar și artistic* în 1921. Deci elaborarea propriu-zisă a durat șapte ani” [2, p. 233]. Importanța acestei precizări nu se reduce la aspectul ei istoric-literar, în special la cel biobibliografic al unui studiu monografic. Pentru metalingvistica dialogistică a textului ea are, înainte de toate, o importanță ontologică și epistemologică-metodologică care implică necesitatea de a lua în considerare raportul dintre cronotopul istoric real al autorului, (prezentul realității contemporane din anii 1920 în contextul literar și social-cultural mai larg al „atmosferei spirituale a epocii” (K. Jaspers) interbelice, în care a fost concepută și scrisă această operă), pe de o parte, și cronotopul istoric real al cititorului din această epocă, dar și cel al cititorului-interpretului de astăzi, pe de altă parte.

Importanța teoretico-metodologică a acestei precizări istorico-literare vizează, în primul rând, problema controversată, dar și mai des ignorată, cea a situării cronotopice atât a autorului, pe de o parte, cât și a cititorului, pe de altă parte, care, ca oameni reali cu cronotopi istorici reali, se află în afara realității reprezentate în opera literară, dar totodată ei sunt și în „plenitudinea evenimentială a operei literare” care este mai largă decât realitatea reprezentată. Mai precis, autorul și cititorul se află la frontiera dintre lumea istorică creatoare și realitatea reprezentată, creată de autor și concreată de cititor. Anume

la această frontieră se produce cel mai intens comunicarea dialogică dintre aceste două lumi: una reală și alta fictivă (imaginară). Cu alte cuvinte, situarea exotopică a autorului real și a cititorului real în raport cu realitatea reprezentată, nu trebuie confundată cu „autorul fictiv” și „cititorul fictiv”, care sunt componente structurale ale sistemului de imagini, ca și povestitorii fictivi și personajele literare. Autorul–creator și cititorul concreator*, fiind ambii în plenitudinea evenimentială a operei, participă activ la crearea și recrearea operei, adică la existența ei istorică obiectivă. Fără de această participare, care este un dialog existențial, extratextual și intratextual, fără de care existența operei ca fenomen cultural-artistic obiectiv este de neconceput sau supusă unor interpretări metafizice mistificatoare ca fiindare în afară de timpul și spațiul cultural-istoric, interpretări ce sunt „ficțiuni științifice”, produse ale „teoretismului abstract”.

Hanu Ancuței tipărită în 1928 nu a fost o simplă adunare a nouă povestiri publicate izolat mai înainte între copertele unui volum de culegere sub un titlu generic. Fiind încadrate într-o „povestire în ramă” a unui narator fictiv, ciclul a căpătat unitatea unui întreg tematic-compozițional (tot așa cum s-a întâmplat și cu ciclul de romane și povestiri din momentul în care Balzac a ajuns la ideea unei opere integrale – *Comedia umană*). Care este raportul dintre cronotopul creator al autorului (anii 1921-1928 și mai larg realitatea României interbelice) cu ceilalți doi cronotopi în structura cronotopică integrală a „plenitudinii evenimentiale a operei literare”? Comentatorii care și-au pus această întrebare au dat răspunsuri diferite la ea. Unii i-au reproșat autorului ruptura totală dintre trecutul idilic și prezentul care nu-și găsește o reflectare cât de cât recunoscutibilă în realitatea reprezentată**. Din punct de vedere al reflectării evenimentiale

* Vezi mai concret despre rolul concreator al cititorului *Conceptul bahtinian de cititor* în, Anatol Gavrilov. *În căutarea de noi repere pe drumul gândirii*. Chișinău: Profesional Service, 2013, p. 368-380.

** Zaharia Sângeorzan: „Hanul, crâșma, moara dovedesc nu numai exaltarea vieții, ci și o anumită indiferență față de condiția socială. Personajele se întreabă rar de tot de ce toate acestea? Conștiința lor e pierdută... în automatismul rural și reflecția dramatică nu are ce căuta într-un astfel de ceremonial... Sadoveanu se pregătește, neîndoielnic, pentru altceva: să însuflețească miturile naționale... care vor forma epopeea românească” [2, p. 255].

Nicolae Manolescu: „Ni se vorbește, în *Hanu Ancuței* despre «o vreme a petrecerilor și a poveștilor», într-o toamnă rodnică, în care era «pace în țară și între oameni bună învoire»... iată deci semne de statornicie socială, în care conflicte de clasă par a se fi suspendat și oamenii se bucură de o libertate nesfârșită... Se pune problema dacă aceasta e cu adevărat «Țara Moldovei»... Unde sunt țărani, cei ce trudesc din greu, din *Dureri înăbușite* sau din *Bordeienii?* Sadoveanu își alege aici eroii dintre cei care știu să se bucure de roadele pământului, nu dintre cei care muncesc” [2, p. 247, 249].

Al. Săndulescu: „Prin structura sa temperamentală Sadoveanu se definește ca un povestitor romantic... El are cultul vechimii și al amintirii, ca și poetul, timpurile revolte constituind un fel de pământ pierdut al Canaanului... Toți eroii adunați la *Hanu Ancuței* coboară din vremuri parcă imemorabile și nu-și găsesc bucuria decât în evocarea lor. Ei trăiesc de fapt în retrospectivă, existând mai mult prin ceea ce istorisesc, decât prin acțiuni efective... Narațiunea privește un moment de anterioritate. Uneori foarte îndepărtată. Motivul central, nucleul germinativ este *întâmplarea de demult*, situată într-un trecut pe care curgerea vremii l-a idealizat, prefăcându-l în izvor de nostalgie și de priviri melancolice...” [2, p. 245].

a prezentului contemporaneității, aceste observații, care consună cu acele făcute mai înainte de George Călinescu, sunt incontestabile. Într-adevăr nu există o continuitate istorică evenimentială dintre trecutul idilic al hanului ca imagine cronotopică simbolică a vechii Moldove și prezentul evenimentului narării auctoriale care are loc în realitatea istorică a României interbelice, cea de după unirea celor două principate, cea din regatul românesc, recunoscut ca stat european al monarhiei constituționale și al democrației liberale, cea de după marea unire a tuturor românilor din imperiul austro-ungar și din imperiul rus și în care s-au realizat reformele agrare și democratice, a fost lărgită rețeaua de școli în orașe și sate, au fost fondate primele universități și totodată confruntându-se cu grave probleme de ordin economic, social, politic din preajma primei crize economice mondiale. Nu e vorba ca aceste evenimente și probleme să fie abordate tematic în povestirea *Hanu Ancuței*, ci de faptul că între trecutul reprezentat în ea și „lumea istorică creatoare” a prezentului, în care a fost scrisă această operă, este o ruptură, un hiatus, o distanță absolută între timpul idilic al vechii Moldove și între prezentul contemporaneității cronotopului creator al autorului. În consecință povestea hanului este scoasă din istorie, este proiectată într-un „altundeva neguros, dinaintea de vremi (...)”. Lucrurile iau chipul misterios al unor amintiri dintr-un alt ev, unde realul se confundă cu irealul, fantasticul, se dizolvă în mister” [8, p. 167.]. Totodată și prezentul contemporaneității cronotopului creator de asemenea este scos din istorie, fiindcă rămâne inexplicabil cum din acea idilică Moldovă feudală s-a ajuns la anul 1866, când reformele agrare, inițiate de Al. I. Cuza, primul domnitor al principatelor unite, și Mihail Kogălniceanu, au fost stopate, domnitorul exilat din țară și, în cele din urmă, la anul tragic 1907. Însă, cu toate aceste discontinuități și anacronisme, cronotopul creator, poziția autorului în prezentul contemporaneității sale nu poate să nu-și găsească reflectare în opera creată. Dacă ea nu-și găsește expresie în conținutul evenimential al realității reprezentate, aceasta nu înseamnă că autorul cu viziunea lui filosofico-artistică lipsește din completudinea evenimentială a operei create de el, viziune care s-a format în întreaga „atmosferă spirituală a epocii sale”, în contextul intensificării luptelor mitologice, ideologice, politice și literare, ca lupte dintre dacism și latinism, dintre creștinismul răsăritean și creștinismul occidental („iriticii”), dintre umanism și democratism și ideologiile totalitariste (fascism, nazism, comunism), dintre sincronism și protocronism, dintre liberalism și conservatorism etc. Tabloul idilic arhaizant al Moldovei vechi patriarhale are, nu poate să nu aibă legătură cu prezentul contemporaneității în care a fost zămislită și plăsmuită realitatea reprezentată în întregul tematic-compozițional al ciclului de povestiri *Hanu Ancuței*, chiar dacă acest legământ dintre timpuri nu a fost obiectivul conștient al autorului și nu și-a găsit o expresie explicită și consecventă. Personalitatea autorului creator se manifestă nu numai în sfera intenționalității directe și a conștiinței lui ideologice, unde de obicei se cantonează interpretarea criticii, ci în toate straturile structurii stratiforme a tabloului artistic al întregului ontic și compozițional, începând cu percepția senzorial-afectivă. Anume în acest întreg estetic-artistic își găsește expresie artistică interdependența dintre memoria multiseculară a genului literar în „timpul mare”

al istoricității existenței umane și memoria individuală a autorului în „timpul mic” al epocii respective, adică interdependența dintre structura cronotopică a genului epic și cea a operei concrete.

Întrucât a devenit evident că nu timpul istoric guvernează în lumea reprezentată în povestirea *Hanu Ancuței*, precum nu guvernează nici în „romanele istorice sadoveniene”, mai mulți comentatori au definit timpul principal în această povestire, în opera sadoveniană în general, ca fiind „timp absolut”, „timp mitic”, prin care au apropiat-o de genul epopeii clasice, neglijând deosebirile esențiale de fond și de formă dintre roman și epopeile și mitologiile antice. „Basm, epopee, roman – structurile literare își vădesc, în viziunea lui Sadoveanu, continuitatea” [2 p. 3-8], continuitatea identității genuriale evident. Identitatea dintre „timpul absolut, care este Timpul lui Sadoveanu” și timpul mitic se îngemănează, releva Edgar Papu, cu limbajul lui poetic. „Aceste conținuturi ale expresiilor lexicale *demult, odinioară, îndepărtată vreme* întregesc o țesătură descântată, magică, de taină. Urzeala unei asemenea țesături, în care ne prinde Sadoveanu, se vede alcătuită exclusiv din indiciile unei vechi indeterminări temporale (...) Această constelație unică de cuvinte, alcătuiind o criptogramă de transgresări între realitate și năluciri, este limbajul însuși al aceluși timp absolut care ne trimite spre mit” [2 p. 266]. Această plăcere estetist-hedonistă a cititorului-interpretului de a se lăsa prins în țesătura magică a „verbului înflorit cu alesături de flori de câmp unduind dintr-o vâlcea și aromată de mireasmă arhaică” o mărturisise încă în 1928 în ecoul său liric Persepolis: „Înțelegem că toată această feerie epică a trăit, ca un miraj, grație vrăjitoresței evocări a povestitorului” care și prin „grația vetust-duioasă (...) ne amintește epopeile naționale străine”, iar povestitorul a fost numit „rapsodul” înzestrat cu „acel dar de evocare epică”. Această identificare a prozatorului cu rapsodul epopeilor a fost preluată de alți exegeți și ridicată la rangul de „rapsodul rapsozilor”, „Homer românesc” etc. Despre faptul că universul artistic din romanele lui Sadoveanu există mai mult prin limbajul poetic a scris și George Călinescu încă în *Istoria literaturii române* din 1941, ceea ce nu este suficient, releva însă el, pentru „calitatea de romancier”. Ceva mai înainte și Basil Munteanu în *Panorama literaturii române* (publicată în limba franceză în 1938) în care aprecia foarte înalt darul artistic și stilistic de „narator genial” al lui Sadoveanu, a vorbit totodată și despre unele „păcate ale realismului” său, printre care și faptul că „la aceste fruntarii ale realului arta povestitorului își pierde siguranța”. Sadoveanu se adâncește prea mult în concretul senzorial, pentru a izbuti să-l transfigureze” [8, p. 167].

O dată cu renunțarea la termenul mistificator „realism socialist” de fapt critica din anii 1960-1980 a renunțat nu la utopia comunistă a ideologiei socialismului birocratic, ci la marea tradiție a realismului adevărului artistic, la rolul primordial al imaginației creatoare în orientarea omului în lumea de valori culturale și de rosturi existențiale majore, care devin problematice și surse de conflicte, mai ales, la răspântiile istorice ale civilizației. Or, în epoca dintre cele două războaie mondiale „ciocnirea civilizațiilor” (S. Huntington), care a început încă în epoca Renașterii, a atins cota maximă a tensiunilor conflictuale în toate sferele – socială, morală, politică, familială, literară, – ale existenței

umane. „Prin structura sa temperamentală Sadoveanu se definește ca un povestitor romantic, mai aproape de folclor și de Eminescu decât de cronicari și de Ion Creangă”, constata Al. Săndulescu [2, p. 245]. Mai exact, personalitatea ideologico-artistică a lui Sadoveanu s-a format în cadrul mișcării sămănătoriste în care s-a manifestat orientarea unui romantism paseist, mai conservator decât junimismul, dar el este mai aproape de poetul romantic decât de publicistul Eminescu prin *eskapism*-ul față de prezentul realității istorice din secolul XX. Din prezentul istoric imaginația sa creatoare nu se întoarce în trecutul istoric real, ci într-un trecut imaginar sublimat al „secolului de aur”. Chiar și atunci când reprezintă evenimente din viața contemporanilor „Sadoveanu se apropie cu o simpatie specială de acele comunități omenești care-i păstrează oarecum sufletul românesc patriarhal, scria Ov. S. Crohmălniceanu. Ei se retrag spre a trăi într-o fortăreață naturală...

Acest fel de existență în mijlocul «sălbătăciei» impune o anumită conduită umană. Aici, banul nu mai are aproape nicio putere” [2, p. 281]. Și incapacitatea lui Sadoveanu de a-și individualiza personajele, despre care scria B. Munteanu, își găsește o explicație „sociologist” reală în atitudinea negativistă a povestitorului romantic față de civilizația burgheză ce se instaura tot mai dominant în sec. XX. „Scriitorul înfățișează individul în societate, în luptă nemijlocită cu natura, nicidecum, releva și G. Călinescu, pe acela care, datorită civilizației burgheze, începe să aibă o psihologie diferențiată și personalistă” [2, p. 270]. În răspăr cu această evoluție istorică a civilizației burgheze, „instinctiv, dar și conștient, dl. Sadoveanu își urmează planul descrierii lumii preistorice sau mai bine zis neistorice, descoperind în mijlocul civilizației neschimbarea unei cete pecenege sau imobilitatea vieții muntenești (adică de munte)” [Ibid.]. De aceea în această lume neistorică, reprezentată într-un timp abstract, atemporală în esență, unde „mișcarea societății este lent evoluționară, transmisă din generație în generație, eroul statornic al celor mai bune scrieri e un popor, ... poporul românesc îndeobște în toate”, este un „erou colectiv”, pentru că „întreaga intrigă a romanului se întemeiază pe automatismul vieții pastorale” [2, p. 270-271].

Noțiunea de „timp mitic” este, s-ar părea, mai aproape de timpul principal din *Hanu Ancuței* decât „timpul istoric nedeterminat” (Ion Rotaru). Atâta doar că „timpul mitic”, ca timp al eternității zeilor ca ființe nemuritoare, este *contradictio in adjecto*, fiindcă e lipsit de trăsătura esențială a temporalității – schimbarea, metamorfoza, devenirea – adică este impropriu existenței omului ca ființă muritoare.

De notat că exegeții operei sadoveniene care susțin că „Timpul lui Sadoveanu” este timpul absolut sau mitic, propriu genului poetic înalt al epopeii, au scos din discuție problema veridicității istorice a universului poetic, adică raportarea realității reprezentate la prezentul contemporaneității rapsodului și ascultătorilor. Criteriul suprem este vechimea cât mai mare a originilor imaginilor și motivelor. Ei, lăsându-se prinși de vraja „feeriei epice”, au renunțat la propria poziție istorică, la discursul axiologic al judecății critice și au adoptat tacit criteriul axiologic al timpului absolut al povestirii vrăjitorești sadoveniene: vechimea imemorabilă a originilor mitice ale imaginii omului și acțiunii lui

în situații de când lumea. Analiza și interpretarea textului sunt subordonate identificării unor modele antice cât mai vechi. De exemplu, Vitoria Lipan este asociată și cu Antigona și cu Electra, și cu Siegfried. Subiectul acțiunii în *Baltagul* ar fi, după Marin Mincu, o transpunere a poveștii lui Tezeu care a coborât în labirint pentru a ucide Minotaurul. Sau, după Alexandru Paleologu, „Povestea Vitoriei Lipan în căutarea rămășițelor lui Nechifor este povestea lui Isis în căutarea trupului dezmembrat al lui Osiris” și analiza textului sadovenian se face pentru a dovedi că „mitul acesta se suprapune cu subiectul *Baltagului* în chip desăvârșit, până în cele mai mici amănunte” [2, p. 318], astfel încât să fie decriptată o „erudiție ingenios ascunsă” a autorului. Comentarii dovedesc propria lor erudiție mitologică și ingeniozitate în descoperirea unor analogii ale personajelor sadoveniene cu personajele din miturile antice: Isis – Vitoria, Gheorghii recte Horus, câinele Lupu recte Anibus, Seth – ucigașul, Nichifor – Osiris, precum și a analogiei semantice dintre „baltag”, „labrys”, „secure dublă” și „labirint”, precum și de la o „herminette”, ceea ce înseamnă o „teslă” sau „toporișcă”, în altă interpretare „baltag este un topor cu coadă lungă”.

În „polimorfismul” textului literar al unei opere moderne se pot găsi într-adevăr elemente de orice gen, după cum constată Al. Paleologu: roman de dragoste, roman al unei acțiuni justițiare sau polițiste, roman de observație caracterologică, roman cu o temă simbolică legată de unul din marile mituri ale umanității. Problema însă este alta: dacă textul ca „întreg verbal” cuprinde o lume fictivă, creată prin punerea imaginației autorului, fie într-o formă simbolică, fie fantastică, fie una realistă, reprezintă o lume închisă într-un trecut absolut în desăvârșirea lui epică monumentală, sau ea ni se revelează în procesul devenirii ei istorice prin prezentul nedesăvârșit, adică deschis către viitorul istoric, al contemporaneității nonfinite atât al cronotopului creator al autorului, cât și al cronotopului concreator al cititorului. Cu alte cuvinte, ne oferă sau nu realitatea reprezentată imaginea completă a timpului autentic al ființei prezente, aici și acum, în fața cititorului generând un dialog existențial între autor și cititor ca două ființe-în-lumea istorică, intramundână.

Lectura textului literar produce „miracolul eminescian” (C. Noica) al „reînvierii cuvântului” (V. Șklovski) și al retrăirii unei experiențe existențiale deja trăite, dar neconsumată prin adâncimea nepuizabilă a sensurilor-zăcăminte în genurile „esteticii creației verbale” (Bahtin). De aceea nu miturile hrănesc imaginația creatoare a artistului cuvântului, ci dimpotrivă, trăirea lui profundă a experienței existențiale în prezentul viu, nedesăvârșit al contemporaneității, reînvie sensurile fundamentale ale umanității cunoscute și întrupate în formele povestirilor fondatoare din toate timpurile și locurile existenței umane. Toate reînvie în prezentul cronotopului creator care este „nervul viu al istoriei” (Dostoievski). Dacă acest nerv moare, se întrerupe comunicarea dintre trecut și viitor, nu mai are loc „iluminarea existențială” (Jaspers) a sensurilor fundamentale atunci se lasă și „amurgul zeilor”.

Recurerile puritaniste care aveau loc periodic, începând cu epoca Reformei, doar au frânat temporar, dar nu au putut întoarce înapoi tranziția de la cultura medievală

a răbdării și ascetismului la cultura plăcerilor trupești și sufletești „păgâne”, căci poetul modern poate oscila pe plan ideal între înger și demon, dar iubește totuși cu „ochi păgâni”. Promotorii orientării neomitologice în istoria și teoria literară, ca și criticii care au încercat să ridice fortuit personajele sadoveniene la nivelul unor eroi-semizeii, ignoră două deosebiri esențiale dintre civilizația antică și literatura corespunzătoare conținutului ei culturologic, pe de o parte, și civilizația și literatura nouă ce se afirmă începând cu Renașterea, pe de altă parte.

Prima: fantezia populară care a creat miturile grecilor antici avea rădăcini adânci în societatea greacă. Hegel a observat că numărul zeilor pe Olimp creștea odată cu sporirea diversității meșteșugurilor, artelor, științelor și instituțiilor sociale. Credința grecilor în zeii lor își avea temeiul real atât în biruințele obținute pe câmpurile de luptă, cât și în produsele creației unor valori materiale, spirituale și artistice superioare pentru epoca respectivă. Așadar, între planul fantastic al zeilor și eroilor mitici, pe de o parte, și planul artistic al poemelor lor eroice, pe de altă parte, era o deplină corespundere. Panteonul lor era o enciclopedie deschisă a izbânzilor reale. Trecutul mitic era un „trecut absolut” în sensul de galerie de sculpturi, picturi, cântece epice eroice etc. ce reprezentau valori superioare colective, care însă erau venerate ca propriile lor valori reale pe care le întruchipau operele fanteziei lor creatoare. De aceea istoricii culturii și literaturii antice vorbesc cu deplin temei de un „realism mitologic”. Odată cu Renașterea, când începe valorificarea literaturii și culturii antice greco-romane în contextul culturii creștine, zeii și eroii „păgânismului”, conținutul lor religios fiind epurat, au devenit forme simbolice convenționale de amplă generalizare artistică cu un conținut laic ce se infiltra corosiv în ascetismul creștinismului medieval, care era tot mai puțin respectat pe la curțile papale, regale și ale marilor seniori.

A doua deosebire esențială dintre realitatea reprezentată în epopeea clasică și cea din *Hanu Ancuței*: în prima nu există vreo contradicție axiologică dintre trecutul eroilor și prezentul contemporaneității povestitorului și ascultătorului. În epopeea clasică, deși între trecutul eroic și prezentul rapsodului există o frontieră temporală absolută, coordonatele axiologice ale trecutului mitizat și ale prezentului sunt unitare, iar în *Hanu Ancuței* contradicția axiologică dintre prezent și trecut a pătruns în însăși realitatea reprezentată. Această contradicție se manifestă mai fățiș în povestirea coropcarului Enache *Cealaltă Ancuță*, și în cea a negustorului Lipsan. Dar ea apare într-o formă latentă și în celelalte. De exemplu, Ioniță Comisul a moștenit de la străbunul său doar numele și demnitatea, nu și privilegiile de curtean al domnitorului. În prezent el este un boiernaș scăpătat, un răzeș neîndreptățit de boierul care îi taie cu plugul o parte după alta din moșie. El nu poate spera decât la mila noului domnitor, în fața căruia se înclină în genunchi sărutându-i poala hainei: „Pe loc am înțeles, relatează el că trebuie să închid ochii și să fiu înfricoșat. Mi-am aplecat mai adânc fruntea...”. În fond, el cerșește dreptatea sa, arătând semne de supușenie, asemenea calicilor cerșetori din *Orbul sârman*. Totodată, însuși Ioniță comisul își manifestă sentimentul de superioritate de rang față de ciobanul de la munte, pe care îl privește cu „oarecare dispreț, căci îl astupase așa

tam-nisam un om de rând și din proști, când domnia sa avea de povestit lucruri mari”, relatează pseudoautorul povestirii-cadru. Toderiță Catană, „un răzăș nebun și nemernic care a avut așa neobrăzare, încât și-a ridicat ochii asupra surorii luminăției sale Vornicul Bobeica” este crunt bătut „ca să înțeleagă asemenea ticălos că nu se cade să îndrăznească!”. Și Lița Salomia, când orbul sărac i se adresează „Soră Salomie” se simte ofensată „Nu-ți sunt soră, se scutură baba, făcându-și gura pungă și întorcându-și capul de către el”. De aceea afirmația că „Aici, banul nu mai are aproape nicio putere; sunt prețuite, în schimb, bărbăția, iscusința, tăria de caracter” nu este decât parțial justă referitor la societatea reprezentată în *Hanu Ancuței*. Aici rangul joacă un rol primordial în relațiile sociale dintre membrii unei societăți feudale, gerontocractice, strict ierarhizate. Aproape ca la Eminescu: „Și se așează toți la masă, cum li-s anii, cum li-i rangul”.

Deși G. Călinescu i-a reproșat ironic autorului *Fraților Jderi* că îl prezintă pe Ștefan Vodă ca pe un semizeu binecuvântat și susținut de către Dumnezeu asemenea eroilor *Iliadei*, totuși universul artistic în *Hanu Ancuței* nu are această dimensiune transmندانă a existenței umane. „Trecutul absolut” este și aici un centru axiologic superior, dar el nu este reprezentat de zei și eroi mitici, ci de părinții personajelor ca „oameni care au fost” (N. Iorga) în lumea istorică reală. Însă, după cum a observat B. Munteanu, „evocarea se prelungește în fantastic”, umbrele trecutului întind asupra realului un zăbranic „subțire”, astfel încât „ființe și lucruri se descompun și se cufundă într-o negură vrăjită”. Arta de povestitor a lui Sadoveanu este a „unui narator de geniu care nu are nimic metafizic și mai puțin încă religios. Iar reculegerea sa dinaintea Creațiunii este într-un totuși laică” [8, p. 166-167]. Poate că nu este tocmai laică, ci, mai curând e o religiozitate în spiritul panteismului lui Goethe, Tolstoi și Einstein, decât una a miturilor arhaice. Credem că timpul principal în cronotopul hanului poate fi definit mai exact ca timp ciclic.

Acest tip de timp nu este specific cronotopului românesc. El este anterior și cronotopului eposului, fiind poate cel mai arhaic din toate timpurile culturale. Reprezentarea lui culturală s-a format încă în preistoria literaturii, în creația folclorică legată de ciclul natural a anotimpurilor, de sărbătorile și ritualurile religioase, de *Munci și zile* (Hesiod) și de *Zile și plăceri* (M. Proust), în care au luat naștere și s-au dezvoltat toate meșteșugurile, artele și genurile de creație verbală. Anume prin activitatea sa creatoare în timp și spațiu legată de ciclicitatea proceselor în natură, floră, faună, și de succesiunea generațiilor în existența umană, omul a învățat să cunoască conținutul cultural-valoric al interdependențelor dintre unitățile de timp și de spațiu, reprezentându-le în jocuri, cântece, înscenări și transmițându-le tinerilor generații prin povestiri orale. Această idee a lui Goethe despre rolul muncii creatoare a omului în reprezentarea dinamică a tabloului cronospațial al lumii și al propriei existențe, Bahtin o considera una din marile contribuții ale lui ca filosof, savant, poet și prozator la întemeierea poeziei romanului german al devenirii (Bildungsroman).

Reprezentarea artistică a timpului ciclic natural s-a dezvoltat în toate genurile și speciile literare din toate epocile literaturii noi. După clasicismul francez, unde, alături

de genurile principale (tragedia, comedia, oda, fabula, satira, aforismul) se cultiva și mult gustata idilă pastorală, cronotopul ciclului natural ia amploare în poezia lirică a naturii din preromantismul englez, unde el capătă o anumită orientare tematică, cea a ruinelor castelurilor și a mormintelor (*Anotimpurile* de J. Thompson, *Mormântul* de R. Blair, *Tânguirea, sau gânduri de noapte despre viață, moarte și nemurire* de E. Young, *Elegie scrisă într-un cimitir de la țară* de Th. Gray), precum și căutările și „descoperirile” mistificatoare în creațiile folclorice arhaice a unor epopei naționale, precum cele ale bardului gaelic Ossian publicate de James Macpherson. Ecurile acestor motive le regăsim în elegiile lui Gheorghe Asachi, precum și în preocupările folclorice ale lui Alecu Russo și Vasile Alecsandri, iar *Hanu Ancuței* este direct legat de motivul ruinelor castelurilor. După propria mărturisire a lui Mihail Sadoveanu imboldul pentru scrierea acestei povestiri a venit de la contemplarea ruinelor vestitului cândva han al Ancuței. În roman timpul ciclic este valorificat în „cronotopul castelului” Bahtin din romanul „gotic” (*Castelul din Otranto* de Horace Walpol, *Misterele din Udolphe* de Ann Radcliffe ș.a.) ca un ciclu al generațiilor ce s-au perindat în castelul unui nobil de viță veche. Un pas important în constituirea cronotopului specific românesc în Bildungsroman s-a făcut în specia romanului educației unde timpul biografic este prezentat ca ciclul vârștelor în viața personajului. De exemplu, în romanul picaresc din sec. XVI-XVIII, „istoria vieții” personajului principal începe de la naștere și copilărie și este urmărită până la maturitate. Totuși abia în Bildungsroman se produce simbioza dintre timpul (auto)biografic cu timpul istoric, devenirea personalității individuale a omului este scoasă din ciclul închis al devenirii biologice a individului uman, dar și din ciclul închis al evoluției istorice în cadrul unei formațiuni socioculturale deja formate și este descoperit timpul istoric al „devenirii într-o ființă” (C. Noica) și prezentat „în preajma revoluției” (C. Stere), când personajul nu este „în” societate, ci „între” două societăți și „întru” devenirea omului întreg în comunicarea dintre timpul trecut și timpul viitor în prezentul nedesăvârșit, adică deschis către viitorul istoric al contemporaneității reale. Astfel întregirea tabloului artistic al lumii (scindată într-o lume fantastică transcendentă, transmundană, pe de o parte, și într-o lume intramundană, reală, cotidiană, pe de altă parte) s-a produs treptat de la epoca Renașterii (în romanele lui Rabelais și Cervantes) în interdependență strânsă cu descoperirea completitudinii reale a timpului și cu formarea imaginii omului întreg în devenire nedesăvârșită și principial nedesăvârșibilă.

Însă *Hanu Ancuței* nu se înscrie în această tradiție a devenirii cronotopului specific românesc, în care timpul dominant este timpul – simbioză organică dintre timpul (auto) biografic și timpul istoric, adică este timpul devenirii istorice a omului în istoricitatea intrinsecă a existenței lui în „structurile cotidianului”. În *Hanu Ancuței* domină timpul ciclului natural și al celui biologic (ciclul generațiilor ca în cronotopul castelului bântuit de stafii din „romanul gotic”) în interdependența lor, fapt constatat de mai mulți istorici și critici literari (B. Munteanu, G. Călinescu, Perpessicius, C. Ciopraga, N. Manolescu, Ion Rotaru ș.a.). Acest tip de timp artistic are în comun cu timpul mitic principiul lui

Parmenide al continuității identității ființei. Acest laitmotiv al continuității identității și repetabilității mișcării în ciclu, în același loc („hanul-cetate”), deși în timpuri diferite, este anunțat, ca și în *Moara cu noroc*, din prologul povestirii-cadru prin asemănarea hanğiței cu maică-sa, ambele purtând și același nume: „Iar Ancuța cea tânără, tot ca măsă de sprâncenată și de vicleană umbla ca un spiriduș încolo și încoace, rumână la obraji, cu catrința-n brâu și cu mânicile suflecate, împărțea vin și mâncări, răsese și vorbe bune”. Acest laitmotiv al identității în portretizarea și caracterizarea axiologică a hanğiței prin asemănarea ei cu „Ancuța cealaltă” este reluat și dezvoltat în prima povestire a comisului Ionuț *Iapa lui Vodă* despre o poveste de demult: „Pe vremea aceea tot în acest loc ne aflam, în preajma focurilor și a carălor cu must, cu alți oameni care acuma-s oale și ulcele; și-n jurul nostru umbla Ancuța cealaltă, mama acesteia... Și Ancuța cealaltă ședea ca și asta tot în locul acela rezemată de ușorul ușii, și asculta ce spuneam eu, ...”. Aceeași poveste despre întâlnirea și convorbirea cu boierul care s-a dovedit apoi a fi tocmai domnitorul de atunci al Moldovei, poveste întâmplată „atunci” și povestită „acum” este ascultată la fel de „Ancuța cea tânără” tot așa stând în prag și rezemată de ușor; și-o bătea soarele de toamnă pieziș, aurindu-i jumătatea de obraz. Ambele reacționează întocmai la „vorba asta mare, fără înconjur, așa cum vorbesc oamenii la noi în Țara-de-Sus” („dacă nici Vodă nu i-a face dreptate, atunci să poftească măriia sa să-i pube iapa nu departe de coadă...”): Ancuța cea tânără, „cum făcuse odinioară cealaltă, împungind într-o parte capul întinse urechea și auzi ceea ce trebuia să se întâmple (...) și-a strâns buzele și s-a prefăcut că se uită cu luare aminte în lungul șleahului...”, așa cum și Ancuța cea de atunci și-a dus palma la gură și s-a făcut a se uita încolo unde „în vale, aproape sticlea Moldova și departe se prevedeau munții – talazuri de cremene sub pâcle albastre”. Semnificativă asociere dintre valurile line ale râului care i-a dat numele țării și „talazurile de cremene” carpatine. Spre deosebire de apele curgătoare ale fluviului – ființei lui Heraclit, în apele Moldovei se poate intra a doua oară. E o caracteristică metaforă ontologică pentru sămănătorismul moldovenesc, care, după observația lui E. Lovinescu, se distingea de cel muntenesc și ardelenesc printr-un conservatorism mult mai rigid.

Această asemănare dintre Ancuța de atunci și Ancuța de acum, „leit maică-sa” în toate: înfățișare fizică, mișcări, gesturi, portul hainelor, pregătirea și servirea bucatelor, în atitudini emotive (de exemplu, față de nechezatul iepei de atunci care trăiește și se aude în nechezatul mînzului ei: „Aha! Vorbi comisul; iaca așa râncheza și râdea și iapa cea bătrână...”, dar râsul ei tot trăiește și se sperie de el altă Ancuță”), asemănare pe care o revelează și ceilalți povestitori în *Balaurul*, *Cealaltă Ancuță*, *Fântâna dintre plopi*, *Zaharia Fântânaru*, e mai mult decât o asemănare biologică dintre mamă și fiică. În ea își găsește expresie o concepție filosofico-artistică despre unitatea ființei propriie nu numai personalității artistice a lui Sadoveanu, ci și memoriei milenare a genului poeziei epice. Este semnificativ că în prima povestire *Iapa lui Vodă*, care nu este doar o anecdotă umoristică, se face o paralelă ontică dintre perechea Ancuța de acum și cealaltă Ancuță, pe de o parte, și perechea iapa roaibă cea bătrână și mînzul ei „roib și pintenat”, „un cal vrednic de mirare”, „numai pielea și ciolanele, mai mult amintind

de Rocinanta bătrânului hidalgo Don Quijote decât de armăsarul lui Alisandru Machidon, pe de altă parte. Declarația răzășului de la Drăgănești „cal ca mine n-are nimeni”, urmată de replica ironică „numai pielea lui câte parale face!”, la care comisul parează „Aista-i cal dintr-o viță aleasă. Se trage dintr-o iapă tot pintenoagă... la care s-a uitat cu mare uimire chiar măria sa Mihalache Vodă. – Cum cucoane Ioniță? Era tot așa de slabă?”. Vița de rasă, din care se trage armăsarul slăbănog, nu e atât de ordin biologic, ci e determinată de faptul că a fost un „actant” (Greimas) al poveștii întâlnirii comisului cu măria sa Vodă Mihalache Sturza. Istorisirea acestei povești produce efectul magic al metamorfozei miraculoase a „calului din poveste” de înainte de a mânca tipsia cu jar și de după, astfel încât declarația prietenului căpitanului de mazili: „Pe urmă mă ridic în șa ca Lisandru Machidon și nu mă opresc decât la Iași” nu mai trezește ironia nimăunii dintre ascultători. Aceasta este și credința autorului în forța magică a povestirii. În finalul povestirii-cadru autorul ei fictiv adeverește originea acestui „cal de-a mirării” din vița aleasă a calului năzdrăvan din povestea populară. Și totodată se justifică reacția sperioasă la nechezatul iepei a Ancuței de atunci și la nechezatul armăsarului a Ancuței cea de acum, când prin acesta din urmă „veni deodată nechezatul iepei celei slabe a răzășului. Așafel a țipat – spăriat și ascuțit – încât am răsărit din locul meu, de groază” relatează autorul fictiv, pentru că prin acest nechezat a fost adulmecat demonul pe care „îl simțise și hanul, căci se înfioră lung”. De la iapă la mânz s-a transmis adulmecarea necuratului ce dă târcoale hanului, iar de la Ancuța de atunci la Ancuța de acum presimțirea pericolului prevestit de alarma ce răsună prin acest nechezat fatidic, care îi deșteaptă pe călătorii cărora „în ceas târziu când și cloșca cu pui trecuse de crucea nopții... de trudă și somn le asfințeau ochii...” și „Lița Salomeea stupi în spuză de trei ori: Ptiu, ptiu! ptiu! și-și făcu cruce... Și demonul trecu în pustietățile apelor și codrilor, căci nu l-am mai simțit”. Spre deosebire de hanul de la Moara cu noroc din care a rămas numai cenușă, hanul Ancuței din poveste nu se face ruine, ca hanul istoric real, ci rămâne o cetate care stă pavază la răscrucea încercărilor tuturor drumurilor încercărilor istorice reale.

Chezășia acestei paveze este continuitatea tradițiilor de la o generație la alta. Aceasta este **funcția tematică principală a timpului ciclic** în cronotopul hanului din povestirea lui Sadoveanu. Nu numai Ancuța cea tânără este hangiță ca și maică-sa, ci și celelalte personaje moștenesc meseria sau îndeletnicirea părinților împreună cu numele de familie care adeseori indică condiția socială și ocupația familială a omului. Pe răzeșul de la Drăgănești toți îl cheamă Ioniță comisul, el fiind o stirpă scăpătată ce se trage dintr-o veche familie de dregător care avea în sarcina lui grajdul domnitorului, ca și personajul omonim din *Ucenicia lui Ionuț*, fiu al unui Comis din vremea lui Ștefan Vodă. Și Neculai Isac din *Fântâna dintre plopi* este supranumit „căpitan de mazili”. Acești doi prieteni din anii tinereții au cai năzdrăvani, iuți ca vântul și nu au nevoie de „ticăloșenia nemțească” de tren. Moș Leonte Zoderu mărturisește cu mândrie: „Am cartea veche întru care se spune tot adevărul” de la părintele meu care mă învăța meșteșugul lui, căci și el a fost zodier și vraici care nu se mai află pe lume”, un „solomonar cuminte” ce știa să prezică ce are să i se întâmple omului și din zodia lui, dar și „pe obrazul lui”. Nu e de mirare

că lumea credea că „părintele meu ar fi chemat balaurul din sălașul lui” pentru a-l pedepsi pe „boierul mare și fudul care băgase în mormânt două soții” și se căsătorii cu copila de 17 ani pe care „babele au prins a o căina și a o plânge” că „are s-o răpuie și pe asta, bărbosul”.

Zaharia Fântânanu are un instrument misterios – „două bețișoare rotunde și îngemănate de lemn vechi și lustruit... cu un buburuz de argint” – pe care îl numește „cumpăna” și pe care numai el știe să-l folosească, pentru că l-a moștenit „de la bătrânii cei vechi, care au fost tot fântânari ș-au aflat cu dânsa fântânile și izvoarele, cum am aflat și eu...”. Lița Solomia știe probabil tot de la maică-sa cum se alungă demonul.

În această lume sadoveniană nu poate să apară un conflict dintre „părinți și copii”, ca în *Moara cu noroc*, pentru că în ea își găsește reprezentare dominarea absolută a „cuvântului autoritar paternal” ca în orice societate arhaică gerontocratică în care este imposibilă afirmarea „cuvântului lăuntric convingător”, adică orice inițiativă ideologică individuală, inclusiv în alegerea meseriei.

Deci ca și pentru Ancuța cea tânără meseria nu este nici pentru celelalte personaje o profesie socială însușită în cadrul diviziunii sociale a muncii, ci reprezintă mai curând o unitate indisolubilă dintre sfera de activitate socială și continuitatea ciclului biologic reproductiv al transmiterii experienței de la părinți la copii prin școala inițierii, așa cum procedează în *Baltagul* și Vitoria Lipan cu fiul său. Paralela dintre hanğița-mamă și hanğița-fică, leit mă-sa, exprimă exemplar ideea unității armonioase dintre „fenomenul uman” (P. de Shardin) și fenomenul natural, idee care nu numai că este axa fiecărei povestiri din ciclul *Hanu Ancuței*, ci este filosofia autorului din toate operele sale reprezentative. B. Munteanu, caracterizând personajele din această povestire în ramă, ca fiind „primitivi, supraviețuitori simbolici ai unei civilizații patriarhale...”, extrapolează această caracterizare asupra întregii opere sadoveniene: „Primitivii săi au nevoie de natură. Omul de la câmpie, cel din Deltă, cel de la munte și de la pădure, poartă însemnele de neșters ale habitatului lor natal. Toți întrețin cu natura o legătură statornică și aproape ocultă... această poezie a trecutului și a naturii se înconjoară de mister al vechii mori singuratică și al hanului de la marile răspântii... Toate sunt tainice, iar cel mai neliniștitor este destinul” [8, p. 166-167].

Deși în *Hanu Ancuței* nu avem o scindare a universului artistic în două lumi: lumea transcendentă a trecutului absolut și cea a prezentului realității contemporane, raportul dintre copii și părinți este similar celui din eposul eroic, unul de inferioritate față de trecut. Și povestitorii, și personajele din poveștile lor, aflați în prezentul contemporaneității lor, se situează într-o stare de inferioritate în raport cu ceea ce a fost altădată „Într-adevăr, în vremea veche s-au întâmplat lucruri care astăzi nu se mai văd... Acum nici nu mai sunt oamenii care au fost, urmă meșterul Enache; și comisul Ionuț încuviință din cap, cu putere, asemenea cuvânt. Acuma trăiește o lume nouă și becisnică. – Așa este! mormăi întăritat răzășul de la Drăgenești”. O distanțare auctorială ușor ironică se face auzită, ce-i drept, în spusele acestui povestitor: „– Și iernile pe atunci erau mai tari, și verile erau mai îmbielșugate. Apoi era și altă credință-n Dumnezeu. Se duceau negustorii la Rusalim

și se întorceau sfințiți. Chiar și eu m-am învrednicit de-am călătorit, pe jos, măcar până la sfântul-munte”. În spusele ce urmează, coropcarul, negustorul ambulant, își dă în vileag motivația pragmatică a nemulțumirii lui de cum s-au schimbat lucrurile astăzi: „Și nici prin târguri nu erau atâția venetici cu dugheni nouă: și noi, coropcarii, eram îmbrățișați prin sate ca niște prieteni buni. (...) Hălăduiam fără grijă și eram cu chimirul bine căptușit. (...) Acuma trebuie să-mi plec grumazul mai tare și să-mi port marfa sus, în munte. Numai acolo se mai găsesc oameni care n-au văzut târgurile, și fetele înfloresc de bucurie când le deschid lădițele”. Meseria sa de vânzător ambulant cu bucata nu se împacă nicidecum cu dezvoltarea în târguri a negustoriei mari, pe care o practică negustorul lipscan. Acesta nu mai cară cu grumazul marfă, ci o transportă cu trenul din țara nemțească tocmai de la Lipsca. El aduce din străinătate nu numai mărfuri noi, ci și impresii despre lucruri mult mai minunate văzute la franțuz și neamț. Acolo „lucrul bun, rânduiala și legea e la putere”, astfel încât un morar s-a judecat pentru un petec de moșioară cu împăratul și judecătorii i-au dat dreptate împotriva împăratului „– Asta eu iar n-oi crede-o, ca și căruța cu foc! A strigat din nou Costandin Ciobanu. – Ba eu cred și-mi place și asta, i-a întors răspuns răzășul” care se judecă pentru o cauză similară cu „un corb mare boieresc” încă dinainte de Vodă Calimah și căruia i se face în sfârșit dreptate nu după lege, ci după o toană bună a noului domnitor. Poanta acestei povestiri constă în aceea că, în cele din urmă, toți cad de acord și cu încheierea căpitanului Isac: „dacă ei mănâncă numai carne fiartă și nu știu de pui fripți în țigla și nici de miel fript în mojdei și beau o leșie amară care se cheamă bere și nu vin moldovenesc cu plăcinte, și cu cea a comisului Ionuț: dacă băieții umblă la școală împreună cu fete, rânduiala asta „trebuie să rămâie la dâșii”. Mândrie și patriotism moldovenesc provincial răsună și în cuvintele lui moș Leonte Zoderu, apreciat de toată lumea ca „bătrân înțelept, om învățat care ține minte de demult”: „Socot eu că nu se mai găsește alt han ca acesta, cât ai umbla drumurile pământului. Așa ziduri ca de cetate, așa zăbrele, așa pivniță, așa vin în alt loc nu se poate!”. Istoricul Ion Rotaru care a apreciat povestirea *Negustorul Lipsca* ca una „care dă sensul întregului ciclu” și anume: „Moldovenii sunt oameni statornici în toate, trăiesc din săul lor și se mulțumesc cu roadele pământului strămoșesc. Un instinct istoric îi face refractari la înnoirile civilizației și invențiile tehnice sunt privite cu suspiciune”. Astfel încât „Hanul reprezintă Moldova dintotdeauna, țară a oamenilor simpli, cu obiceiuri arhaice, cu practici săvârșite ritualic și cu întâmplări care se succed după date calendaristice”. Dacă aceasta-i Moldova dintotdeauna, noi, care mai locuim în ea, resimțim din plin conservatorismul ei exploatat de demagogia antieuropeană a unor partide politice proestice încă destul de influente.

N. Manolescu pune la îndoială faptul că în *Hanu Ancuței* „e cu adevărat țara Moldovei”, pentru că aici lipsesc țărani cei ce trudes din greu din *Dureri înăbușite* și din *Bordeenii*, ci „participanții la han au, afară de ciobanul Moțoc, profesii libere și agreabile”. Se poate însă vorbi de profesii libere în cazul personajelor sadoveniene

care nu și-au ales ei înșiși meseriile, ci le-au moștenit prin născare și care nici nu-și pot închipui că ar putea avea o altă îndeletnicire. Meșterul Enache Coropcaru nu este tocmai mulțumit de perspectivele tot mai limitate ale activității de negustor ambulant, care nu poate concura cu negustorul Lipsan, dar lui nici prin cap nu-i trece ideea de a-și schimba meseria. În schimb, ciobanul de la munte e mulțumit de profesia lui neliberă: „Am stână cu alți tovarăși și bordeie cu putini de brânză și de lapte acru, și alte bordeie cu poclăzi și cojoace”. Și oricum s-ar încheia călătoria sa el e totdeauna gata să se întoarcă „înapoi la oi, pe vârful de munte...”. Atât nemulțumirea unuia, cât și mulțumirea altuia nu au nici o legătură cu libertatea opțiunii profesionale. „O altfel de existență, releva G. Călinescu, această lume naivă nu poate gândi”. Țara Moldovei din *Hanu Ancuței* reprezintă o societate feudală timpurie încă arhaică în care diviziunea profesională a muncii rudimentară este predeterminată în cadrul familiei, în ea nu există școli profesionale, nici bresle în care deja în orașele medievale vechi se însușeau anumite meserii, ca cea de ziditori de mănăstire, ca în *Meșterul Manole*. Numai uncheșul Costandin, personajul din *Orbul sârman*, povestește cum a însușit meșteșugul cerșitului în „breașla calicilor orbi”. Însă el era orfan și orb de mic copil, așa că a trebuit să învețe ca la școală meșteșugul breslei de la un „calic bătrân” care nu era orb cu adevărat, dar știa să cerșească tare frumos, cântând creștinilor cântece spre a fi miluit”, fiind și el un bun creștin, căci „se închina și făcea cruce când se pregătea să fure o găină sau un miel... Și Dumnezeu îl ajuta pentru că se ruga cu credință și dreptate (...). Avea meșteșug să pară că nu vede, și când eram noi singuri, îl auzeam rânzând”. E un fel de „elogiu al prostiei” acelora care îl miluiesc. Această povestire se distinge de celelalte prin faptul că autorul îmbină în ea elemente de umor cinic de gen picaresc cu elemente înduioșătoare de poezie sentimentală, care-l fac pe autorul povestirii-cadru să „lepede lacrimi pentru niște închipuiri” împreună cu „ciobanul cel prost și supărat și cu monahul fără nicio rușine”. Nu sunt și ei înduioșății luați în căruță de „Meșterul învățat la școala cerșetorilor pungăși?” Uncheșul Costandin, fără familie, care își caută identitate, are o trăsătură esențial nouă a personajului românesc: necorespunderea dintre conștiința lui de sine și condiția lui socială, ceea ce este un germene al omului în devenire: el nu este încă în condiția socială dată, ci-i pe cale de a deveni.

Să revenim în încheiere la problema modului în care se manifestă cronotopul creator al autorului în plenitudinea operei *Hanu Ancuței*, o scriere de cotitură în creația scriitorului pe care Manolescu o consideră „redebitul” său [3, p. 572]. A fost obiectivul lui Sadoveanu în această scriere „să poetizeze o istorie reală?”, se întreba Manolescu în legătură cu necorespunderea „Moldovei dintotdeauna” cu „adevărata țara Moldovei” [2, p. 249]. Întrebarea era retorică. Este evident că nu, pentru că ceea ce este poetizat aici reprezintă cu totul altceva decât trecutul dintr-o istorie reală: adunarea unor „oameni din vechime, cu chipuri nedeslușite, supraviețuitori simbolici ai unei civilizații patriarhale pe veci dispărute” [8, p. 166]. Personajele și situațiile apar „într-o ceață preistorică” (G. Călinescu), a unei vechimi indeterminabile, unde lucrurile se scufundă „într-o negură vrăjită”. Cu câteva decenii sau secole în urmă, nu contează, „ce importă

este voluptatea pe care o încearcă povestitorul [și ascultătorii – *n.n.*] în a se desprinde din actual și de a bântui domeniul «umbrelor de odinioară» [8, p. 167]. Întrucât „la fruntariile prezentului imaginația creatoare a lui Sadoveanu își pierde siguranța”, Sadoveanu are nevoie de un trecut destul de îndepărtat ca lucrurile *să-și* piardă contururile materiale solide și să devină destul de maleabile pentru a putea fi transfigurate în chipuri nedeslușite pe un fundal cețos, feeric și misterios al unei existențe de întotdeauna, care se repetă mereu într-o mișcare circulară ca o cometă ce vine din infinit și trece în infinit, manifestându-și exemplaritatea esențială, mereu actuală, pe care timpul nu o schimbă, ci doar face mai impunătoare monumentalitatea de granit, neperisabilă. Aici „la o margine de lume” reală fantezia lui Sadoveanu își manifestă din plin puterea „povestirii vrăjitoarești”.

Conflictul dintre două necesități fundamentale ale omului: necesitatea credinței colective absolute și necesitatea cunoașterii experienței personale, care pornește de la *dubito ergo cogito, cogito ergo sum*, a început încă în dialogul socratic, unul din originile principale ale romanului, care s-a soldat cu condamnarea filosofului la moarte tocmai pentru că filosofia sa ar fi clătinat credința tinerilor în zei. După prima revoluție industrială evoluția psihologiei diferențiate personaliste a căpătat o turnură tot mai alarmantă – afirmarea unui realism rece, pozitivist tehnocratic care lua locul romantismului poetic producând ceea ce Max Weber a numit „desvrăjirea lumii” (*Entzauberung*). Aceasta a generat o trebuință nostalgică după civilizația patriarhală „de mult dispărută”. În atmosfera spirituală a epocii dintre cele două războaie mondiale a devenit deosebit de puternică trebuința de „revrăjire a lumii”. Personalitatea ideologico-artistică și marele talent de povestitor al lui Sadoveanu s-au afirmat în „zona de așteptare” din această epocă, scriitorul răspunzând „comenzii ei sociale” prin crearea de lumi fictive pline de vrajă estetist-hedonistă, mult gustată de cititorii și criticii contemporani.

Nu romanul, noua formă burgheză realistă a epopeii, este genul corespunzător personalității lui artistice, ci forma epopeii poetice, care nu mai avea humusul ce hrănea „realismul mitologic” al eposului eroic clasic, legendele eroice despre Ștefan cel Mare și cântecele despre haiduci, prin fragmentarismul „cioburilor de mare oglindă” a epopeii (E. Lovinescu), nemaiputând oferi „substanțialismul” (Camil Petrescu) realismului mitologic antic. De aceea epica poetică sadoveniană s-a impus, după cum a relevat G. Călinescu, nu atât prin conținutul epic, cu atât mai puțin prin cel romanesc, cât prin limbajul poetic și prin ingeniozitatea artei de povestitor, ceea ce a solicitat o inventivitate narativă la cote-limită, ea deraind nu o dată în retorică ceremonioasă și manierism calofilist. Aceste eforturi s-au dovedit incomensurabile chiar pentru un „narator genial” (Basil Munteanu) care vâslește împotriva cursului istoricității fluviului-ființă în devenire. Eșecurile sale ca *Mitrea Cocor* și alte „capodopere” ale realismului socialist din perioada proletcultismului, când domnea teoria stalinistă a înăspririi luptei de clasă în procesul construirii societății comuniste, dovedesc că nu „revrăjirea” prin ficțiune a lumii „dezvrăjite” poate salva contemporaneitatea, ci numai redobândirea rosturilor fundamentale ale existenței umane prin comunicarea dialogică dintre trecutul

istoric și prezentul contemporaneității deschise către viitorul istoric real poate evita „groapa lui Sisif” a desființării personalității umane în intemperii istorice ale absurdului.

După cum scria Bahtin într-un fragment de manuscris *Pentru o filosofie a faptei*, fiecare *eu* are locul său unic în centrul orizontului său și nimeni nu are alibi în existență, fiecare trebuie să-și valorifice acest loc unic în care nimeni altul nu poate fi. În istoricitatea existenței umane nu există un punct de sprijin arhimedic extraterestru, releva și K. Jaspers în *Originea și sensul istoriei*. Pentru un artist aceasta înseamnă că el își poate elabora cronotopul creator numai în acest loc unic – „prezentul – nervul viu al istoriei” – care i-a fost hărăzit incidental pentru a descoperi istoricitatea potențială a acestei întâmplări. Genul literar nu este numai un sistem de procedee de tehnică literară. În ontologia, structura cronotopică a lumii universului artistic creat de autor, în poetica și stilistica genului se transmite memoria multiseclară a literaturii în care se reactualizează prin fiecare act de creație a formei genurile individuale într-o etapă istorică a contemporaneității. Scriitorul nu alege un gen sau altul: între gen și personalitatea individuală a artistului există o simbioză organică care își găsește expresia în forma originală unică a operei sale, inclusiv în limitele istorice și în eșecurile scriitorului.

G. Călinescu încheia portretul lui Sadoveanu relevând această simbioză dintre omul, artistul și opera sa: „Omul însuși personifică în chipul cel mai izbitor opera: voinic, trup mare, cap voluminos, gesturi cumpănite de oier, vorbire îmbielșugată, dar prudentă și monologică, ocolind disputa (...) și cu ochii nelămuriți, reci, venind de departe și trecând peste prezent...” [1, p. 631].

Referințe bibliografice

1. Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru. București, Minerva, 1985.
2. Sadoveanu, M. *Hanu Ancuței. Baltagul*. Ediție îngrijită de Constantin Mitru. Repere istorico literare alcătuite de Corneliu Simonescu. București: Minerva, 1979.
3. Manolescu, N. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Paralela 45, 2008.
4. Heidegger, Martin. *Originea operei de artă*. Trad. și note de Th. Kleininger și Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv de Constantin Noica. București: Humanitas, 1995.
5. Bahtin, M. *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu. Prefață de Marian Vasile. București: Univers, 1982.
6. Бахтин, М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979.
7. *Enciclopedia de filosofie și științe umane*. De Agostini, 1996. București: Editura All, 2004.
8. Munteanu, Basil. *Panorama literaturii române*. 1938, trad. de Vlad Alexandrescu. Ediție îngrijită de E. Lozovan și R. D. Shelden, Clevland, R.D. Shelden Enterprises, Inc. 1996.