

ANATOL GAVRILOV
VLAD CARAMAN

Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

**CRONOTOPUL HANULUI
LA IOAN SLAVICI
ȘI MIHAIL SADOVEANU
(Analiză comparată)**

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

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

Funcțiile principale ale cronotopului literar (tematică, compozițională, axiologică și figurativă) definite de M. Bahtin în studiul de poetică istorică *Formele timpului și ale cronotopului în roman* (1937-1938, publ. în 1975, trad. în rom. în 1982) își găsesc realizare artistică în opera literară prin funcția figurativă în punctele de interferență dintre șirurile de imagini temporale și cele spațiale. În aceste noduri cronospațiale ele formează o structură funcțională complexă și pluristratificată imanentă oricărei opere artistice, formând structuri funcționale individuale în fiecare operă de un gen literar sau altul. Anume în orientarea lecturii textului spre definirea acestor structuri individuale complexe ale funcțiilor cronotopului rezidă importanța teoretică euristică și metodologică a conceptului bahtinian de cronotop în raport cu tratarea tradițională a universului artistic după modelul „timpul și spațiul în opera literară”. Acest din urmă model presupune implicit prezumția că timpul și spațiul ar fi două serii paralele de imagini și forme abstracte de percepție a lumii, fără vreun conținut cultural istoric și estetic intrinsec, pe care abia artistul le-ar înveșmânta într-o formă poetică. În realitate, artistul creează în tradiția istorică a genurilor literare care sunt „memoria literaturii” și anume memoria ei milenară preliterară a „esteticii creației verbale”, căci imaginația omului a fost de la origini

intuitiv-sincretică cronotopică și cultural-estetică. Cu cât poetul este mai genial cu atât originile creației lui depășesc limitele biografiei lui individuale, dar și cele ale „timpului mic” al contemporaneității sale, căci capodoperele creației umane se zămislesc și există în „timpul mare” al secolelor și mileniilor*. În structurile individuale ale formelor artistice cronospațiale ale cunoașterii și reprezentării existenței omului ca „ființă în lume” (Heidegger), timpul și spațiul sunt forme cultural-istorice concrete ale conținutului estetic-artistic al experienței existenței milenare a umanității. Această experiență se transmite prin formele genuriale ale „esteticii creației verbale”: „În literatură, cronotopul are o importanță esențială pentru *genuri*. Se poate afirma deschis că genul și variantele lui sunt determinate de cronotop; totodată, în literatură, timpul constituie principiul de bază al cronotopului. Cronotopul, ca o categorie a formei și conținutului, determină și imaginea omului în literatură: această imagine este întotdeauna esențialmente cronotopică” [2, p. 295].

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

Structura cronotopică a universului artistic în „Moara cu noroc”

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

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

** Ioan Slavici a fost primul care a dat imaginii topografice a hanului, în proza română, o semnificație simbolic-metaforică a destinului omului într-o epocă de „mutație a valorilor estetice” (E. Lovinescu) și a devenit în opera sa un leitmotiv tematic, relevat și prin titlul comun *La răscruce*, dat unui volum de nuvele de mai târziu.

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

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

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

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

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

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

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

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

căutând acum la bătrânețe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte până în ziua de astăzi...” În al doilea alineat urmează replica-antiteză a lui Ghiță, care exprimă poziția pragmatică a celor tineri care caută un nou noroc: „vorba scurtă, să rămânem aici, să cârlesc și mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămâna în opinci, ori desculți, iar dacă duminică e noroi, își duc cizmele în mână până la biserică și să ne punem pe prispă la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amândoi la copilaș, iară d-ta la tustrei. Iacă liniștea colibe!”.

Prin cuvântul înțelepciunii conservativ-tradiționaliste rostit de bătrână, pe de o parte, și prin contracuvântul (*противослово*, *Gegenwort* sau *Gegenrede*) al raționalității pragmatice rostit de tânărul cap de familie, pe de altă parte, își găsesc expresie lapidară două poziții contrare în modul de a concepe raportul dintre două valori esențiale – fericirea și averea. Astfel, de la bun început devine evident că nu e „vorba scurtă” într-o ceartă în familie, cauzată de o neînțelegere personală dintre soacră și ginere, ci de un conflict dintre generații, de o polarizare a două mentalități într-o societate aflată într-un moment de cotitură istorică, de tranziție intercivilizațională, însoțită de zguduirii tectonice ale temeliiilor ei sociale, morale, psihologice, de schimbări radicale ale orientărilor axiologice în mobilurile comportamentale ale membrilor ei. În pofida acestei anunțări declarate a temei principale a conflictului artistic, tocmai definirea ei a fost neglijată în multe din interpretările exegetice. Această neglijare poate fi explicată prin faptul că tensiunea conflictuală a acțiunii se va isca și va crește nu între tinerii soți și bătrâna mamă-soacră, aceasta având o atitudine înțelegătoare și conciliantă: „...dacă vă hotărâți să mergeți la moară, mă duc și eu cu voi și mă duc cu toată inima, cu tot sufletul, cu toată dragostea mamei care încearcă norocul copilului ieșit în lume”. Prologul se încheie cu binecuvântarea ei: „– În ceas bun să fie zis... și gând bun să ne dea Dumnezeu în tot ceasul!”. Însă această înțelegere subiectivă interindividuală dintre bătrână și tineri nu va evita și nu va soluționa conflictul din realitatea socială reflectată în *Moara cu noroc*, unde tema principală se dezvoltă în subterana fabulei.

Spre deosebire de romanul lui G. H. Turgheniev cu o temă similară și cu o largă rezonanță europeană în epocă*, intriga dramatică în nuvela lui Ioan Slavici este alimentată nu de conflictul dintre „părinți și copii”, ci tocmai dintre tinerii ce-și caută un nou noroc: dintre Ghiță și Lică, dintre Ghiță și Ana, dintre Pinteș și Lică, dintre Ghiță și Pinteș. Să reținem această particularitate compozițională a subiectului în nuvela lui Slavici de care nu s-a ținut seama îndeajuns. Conflictul istoric nu-și găsește manifestare directă în prim-planul structurii evenimentiale a subiectului. Bătrâna „cu toată dragostea mamei” nu este oponenta tinerilor, ea nu are rol de protagonist implicat direct în „agonul” dramatic cu final tragic. Totuși definirea temei nuvelei ar fi unilaterală și superficială, dacă am limita-o la conflictul dintre cei trei protagoniști principali ai acțiunii.

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

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

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

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

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

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

a autorului față de presupunerea bătrânei: „– Se vede c-au lăsat ferestrele deschise!” și totodată față de concluzia ei fatalistă: „– Dar așa le-a fost dat!...” își găsește expresia prin vorbirea lui nondirectă în întregul compoziției subiectului. Cititorul, datorită construcției compoziționale a subiectului, știe deja că bătrâna se înșală: făcând această concluzie, ea cade în capcana pusă de Lică prin incendierea cărciumii „pentru ca să arunce vina păcatului asupra lui Dumnezeu, făcând lumea să creadă că a trăsnit”. În această capcană au căzut și acele interpretări critice care îi atribuie lui Slavici o viziune a fatalității destinului uman, identificând poziția autorului-creator cu anumite spuse ale bătrânei și ale altor personaje în anumite episoade. „Logica povestirii” (Claude Bremond) este mai complexă, mai profundă, mai individuală și mai paradoxală decât logica liniară a discursului critic, dar și decât cea a propriei gândiri noționale a autorului din lucrările lui neartistice. Cunoașterea și reprezentarea artistică a „marilor creatori” nu ilustrează „teoretismul abstract” (Bahtin) al gândirii noționale, ci îl face pe cititor să-și autodepășească limitele experienței lui deja cunoscute prin trăirea existențială a unei noi situații limită în cei mai mici cronotopi, ca, de exemplu, „cronotopul pragului și al clipei istorice” din romanul-tragedie dostoievskian, punându-se la încercare ca „om complet” (Ibrăileanu). O observație pătrunzătoare în acest sens făcuse Ov. Papadima: „Ceea ce dă nuvelelor lui Slavici o puțin obișnuită plinătate și forță de viață este profunda cunoaștere a sufletului omenesc în complexitatea lui și în mișcările lui contradictorii. Această cunoaștere funcționează în modul cel mai firesc, dând impresia că Slavici își creează personajele văzându-le din lăuntru lor. Comportamentul lor nu e totdeauna logic – adesea chiar, dimpotrivă [subl. n.]... – dar aproape niciodată, în marile lui reușite, nu dă impresia că ar putea să fie altul” [4, p. 413]. Una din aceste mari reușite ale prozatorului este, după opinia și altor exegeți, *Moara cu noroc*, în care comportamentul personajelor își găsește o motivare artistică complexă la toate nivelurile existenței umane, nu numai la nivelul lui *ego cogito*, subiectul „rațiunii pure”, ci gândirea lor se mișcă pe terenul accidentat al unei existențe într-un „veac ieșit din țâțâni”, fiind potopită de presimțiri tulburătoare, generate de „o lume nouă puternică și temută” [5, p. X].

De ce Ghiță și Ana, care au venit la cărciuma arendată pe același drum al dragostei și speranței la un nou noroc, pornesc pe drumuri răzlețite, ambele la fel de periculoase ca și toate celelalte drumuri șerpuitoare pe care vin la han și se duc în toate părțile toți drumeții, ajung în impasul tragic la crâșma care părea să fie pentru ei cu adevărat „moara cu noroc”? La această întrebare s-au dat diferite răspunsuri, care au pus în lumină anumite aspecte tematice particulare ale temei principale a nuvelei.

Interpretarea fantastică

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

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

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

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

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

fascinantă a bărbatului și de frică căci „e oarecum fioros la față”. Tânăra femeie va oscila în continuare între aceste două atitudini contrare. Din momentul în care „Ana simțea că de câțva timp bărbatul ei s-a schimbat și-i părea că ține mai puțin la nevastă și copii”, ea „Nu are ochi să-l vadă pe Lică”, bănuind, pe bună dreptate, că această schimbare a soțului are legătură cu relația neînțeleasă dintre Ghiță și Lică. Însă treptat atitudinea ei față de Lică evoluează în sens invers celei a mamei sale spre polul axiologic opus: „– Tu ești om, Lică, iar Ghiță nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa”.

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

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

*„Relația perfectă poate fi înțeleasă numai ca bipolară”, căci numai în ea se manifestă complet întregul ființei în toate manifestările sociale și sentimentale ale existenței omului: „Fiecare sentiment își are locul său în lăuntrul unei tensiuni polare; el își trage culoarea și semnificația proprie nu numai din sine ci și din polul contrar, fiecare sentiment este condiționat de contrarul său” [Buber, M. *Eu și Tu*. București: Humanitas, 1992, p. 110].

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

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

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

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

„Tu nu ești om, Lică, ci diavol!”, acesta acceptă asemănarea pe care Ghiță

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

o credea desființătoare pentru orice creștin, ba o primește chiar ca pe o maximă apreciere: „– O simți acum?! grăi Sămădău mulțumit...”

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

Lică să dete un pas înapoi.

– Ți-e frică, urmă Ghiță (...) Ți-e frică și nu ți-e rușine să-ți chemi oamenii în ajutor”.

Ghiță crede că prin înfricoșare și rușinare îi poate impune adversarului regulile morale ale luptei oneste. Însă Lică îl derutează din nou prin seninătatea cu care își recunoaște frica, dar și disprețul față de toate noțiunile de omenie: „– Se înțelege, că nu, răspuse Lică zâmbind. Mi-ar fi rușine dac-aș veni fără dânsii la tine.

Ghiță își pierduse bunul cumpăt și tocmai pentru aceea se simțea în strâmtoare față de Lică, pe care nimic nu putea să-l scoată din sărite”.

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

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

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

Grăind acestea el se repezi pe cal...”

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

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

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

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

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

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

Lică și Ghiță sunt oameni ai altei societăți decât cea înfățișată de Slavici în nuvelele anterioare. Lică Sămădăul ocupă o poziție în societate pe o cu totul altă conduită. Apare la el dominantă încrederea în sine, potrivit căreia comunitatea socială trebuie să i se supună. Autoritatea sa se sprijină pe oamenii cu care se înconjoară, el își asigură supremația în societatea ce se naște și care este guvernată de puterea nelimitată a banului” [5, p. X].

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

* Cuprinderea mai largă, dincolo de sferile poeticului, a conținutului estetic al prozaicului în „structurile cotidianului” (F. Braudel) ale existenței umane la care a contribuit proza lui Slavici în consens cu evoluția realismului și naturalismului în jumătatea a doua a secolului al XIX-lea va fi conceptualizată prin fondarea categoriei estetice a prozaicului de către G. Ibrăileanu, M. Ralea, E. Lovinescu, Camil Petrescu, T. Vianu și alți critici români care au pus, în primele trei decenii ale secolului XX, temeliile teoriei naționale a romanului, devansând „prozaica” (poetica specifică) bahtiniană a genului românesc. Definiția terminologică a poeziei specifice a romanului aparține bahtinologilor C. S. Morson și C. Emerson, autorii studiului *M. Bakhtin. Creation of a Prosaics*.

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

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

Deși Lică se crede un bun cunoscător și exploatator al slăbiciunilor firii omenești, el se dovedește a fi până la urmă cel mai vulnerabil.

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

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

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

urmă. „– Și parcă văd cu ochii cum ai să te împaci cu el și ai să-ți verși toată mânia adunată în sufletul tău [față de indiferența insultătoare, de fapt, jucată, a soțului față de flirtul ei cu Lică, de asemenea jucată de ea în ciuda soțului – n.n.] asupra mea, zise el, apoi se întoarse în călcâi și se depărtă cu pas iute și mărunț”.

Această premoniție se va adevăra în scena finală când Ana, „întinsă la pământ și cu pieptul plin de sânge cald”, aflând adevăratul motiv al comportării lui Ghiță în acea noapte valpurgică, îl roagă pe Lică, cu glas ademenitor: „Vino și mă ridică”, iar când acesta se aplecă, „ea țipă dezmiardată, îi mușcă mâna și își înfipse ghearele în obrajii lui, apoi căzu moartă lângă soțul ei”. Prin acest gest de răzbunare, înainte de a-și da ultima suflare, Ana se împacă cu Ghiță ce zace împușcat alături. Este și această moarte o biruință a iubirii ca și cea a tinerilor din tragedia *Romeo și Julieta*. Dar și în acest episod, anterior scenei culminante, Lică nu are deloc satisfacția unui învingător, ci mai curând este copleșit de trăirea sentimentului unui eșec total.

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

Într-un fel, Lică apare și în rolul învinsului Iago care reușește să-l convingă pe credulul glorios general Othello de infidelitatea Desdemonei, dar nu și să-l degradeze până la omorârea ei într-un acces de gelozie masculină sălbatică. Și Lică eșuează în acest rol. Nici Ghiță nu o ucide pe Ana din gelozie, ci din dragoste. Ca și Othello, Ghiță are convingerea că săvârșește un act justițiar întru salvarea sufletelor amândurora. Othello îi cere soției să-și spună rugăciunea înainte de somnul veșnic. Și Ghiță, după ce își face trei cruce, îi cere soției: „Ano! fă-ți cruce! fă-ți cruce, pentru că nu mai avem vreme”. Ținând-o în brațe și sărutând-o pe frunte, el vrea s-o ajute să plece cât mai ușor posibil din viață: „– Nu-ți fie frică, îi zise el înduioșat; tu știi că-mi ești dragă ca lumina ochilor! N-am să te chinuiesc: am să te omor cum mi-aș omori copilul meu când ar trebui să-l scap de chinurile călăului, ca să-și dea sufletul pe nesimțite”. E o scenă zguduitoare prin acest mixaj de dragoste, cruzime și fermă convingere că prin asumarea responsabilității amândoi își purifică sufletul, prin autocondamnare la moarte, de păcatele

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

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

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

Și mai complex, și mai dramatic este personajul principal Ghiță.

Referințe bibliografice

1. Бахтин, М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979.
2. Bahtin, M. *Probleme de literatură și estetică*. Trad. de N. Iiescu. *Prefață* de Marian Vasile. București: Univers, 1982.
3. Gavrilov, Anatol. *Limitele analizei literare (Unitatea minimală a structurii operei literare)*. În: Idem. *În căutarea de noi repere pe drumul gândirii*. Chișinău: Profesional Service, 2013.
4. Ov. Papadima. *Ioan Slavici*. În: *Istoria literaturii române*, III, Epoca Marilor Clasici. București: Ed. ARSR, 1973.
5. D. Vatamaniuc. *Prefață* În: *Ioan Slavici. Nuvele*. Ediție îngrijită de D. Vatamaniuc. Galați: Ed. Porto-Franco, 1991.
6. Valentin Sângereanu Junior – Valin Pumnul-Blaga. *Despre marele nuvelist romancier Ioan Slavici*. În: *Ioan Slavici. Moara cu noroc*. Chișinău: Editura Pontos, 2006. Citatele din textul nuvelei sunt date după această ediție.
7. Apud: Ioan Slavici. *Budulea Taichii. Moara cu noroc*. Volum îngrijit și prezentat de Constantin Mohanu. București: Editura Fundației Culturale Române, 1995.
8. Gârlea, O. *Mit și ficțiune artistică în opera literară*. Chișinău: Profesional Service, 2006.
9. Vianu, T. *Marii creatori I. Slavici*. În: *Opere, 2 Scriitori români*. București: Minerva, 1979.
10. Anițoi, G. *Inadaptatul în proza românească interbelică*. Chișinău, 2007.