

Anatol GAVRILOV
Vlad CARAMAN
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

CRONOTOPUL HANULUI ÎN *MOARA CU NOROC* (II)

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

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

Interpretare caracterologică

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dar acești trei ani atârnau de Lică”.

Iată răscrucea la care se pomenește Ghiță la Moara cu noroc, e o dilemă reală pe care el nu poate să o rezolve într-un sens unic, nici chiar cu ajutorul criticilor care nu se implică existențial în această dilemă, ci rămân în sfera confortabilă a categoriilor absolute de Bine și Rău. El e nevoit să încerce a merge pe două cărări, să facă un joc dublu periculos, pentru a câștiga acești trei ani decisivi pentru norocul lui nou și al familiei sale: de a se preface tovarășul lui Lică și totodată să caute probe pentru a-l duce la spânzurătoare. El leagă prietenie cu căprarul Pinteza care urmărește același scop, însă are o socoteală personală mai veche cu fostul său tovarăș de hoție de cai. Lică greșește, când îi spune lui Ghiță că tovarășia lor ar fi luat sfârșit numai din cauza „unei singure muieri”. Între ei e mai curând o ciocnire de ambiții. Dorința obsesivă a lui Pinteza de a-l aduce în fața judecătorilor e motivată nu numai, și poate nu chiar atât, de spiritul justițiar, cât de ambiția lui personală: „... mă spânzur dacă împlinesc patruzeci de ani fără ca să-i arăt că mai sunt și alții mai și decât dânsul!!!”. După asemenea mărturisiri „Ghiță începu a se teme de omul la care ținuse atât de mult mai înainte” și care îl amenință ca și Lică: „Să te ferească Dumnezeu, dacă văd că mă înșeli”.

Scopul principal al lui Ghiță fiind altul decât ambiția lui Pinteza – și anume asigurarea unei situații materiale decente familiei sale, el este nevoit să facă un joc dublu și cu șeful de jandarmi, încercând să prindă doi iepuri: împreună cu Pinteza să-l „ducă la furci” pe Lică și totodată să nu expună soția și copiii la riscul de a rămâne fără de soț și tată. A înfieră acest joc dublu ca lipsă de sinceritate sau ca șiretenie nu este decât o dovadă de lectură expeditivă a unor episoade izolate. Că pentru Ghiță nu există o dilemă între „dragostea pentru bani și dragostea pentru femeie” devine clar în episodul în care el nu pregetă să-l înfrunte pe Lică cu oamenii lui înarmați, când acesta poruncește să fie adusă soția și copiii, ca ostatici pentru a-l face să-i „împrumute” toți banii câștigați. „Tu vezi prea bine că am nevastă și copii și că nu-ți pot face nimic. Îmi i-ai banii: să-ți fie de bine! (...), dar nu băgați nevasta în trebile noastre (...) dacă nu vreți să fie moarte de om!”. Și impresionat de fermitatea lui Ghiță de a-și pune viața în primejdie de moarte pentru soție și copii, „Lică dete un pas înapoi”. Că Ghiță nu este o fire slabă o spune și Pinteza, impresionat de asemenea într-un alt episod de fermitatea lui Ghiță de a merge până la capăt în situații critice: „Tare om ești tu, Ghiță, grați Pinteza căzând pe gânduri”. Este aprecierea unui bărbat care nu este nici el o fire slabă, dacă are îndrăzneala să-l doboare pe Lică cu orice preț, cunoscând bine cruzimea fostului tovarăș de pușcărie. Astfel că Slavici ne prezintă raporturile conflictuale dintre trei bărbați tari de fire, o confruntare în care Ghiță este însă cel mai defavorizat: „Voi sunteți mulți, iar eu sunt singur” le spune el și unuia și celuilalt, căci Lică are oamenii lui și în luncile din pădure, și în sferile influente ale autorităților locale, iar Pinteza, o echipă de jandarmi înarmați. Însă slăbiciunea principală a poziției lui constă în dragostea și responsabilitatea față de familia sa.

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

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

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

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

cumnatul, anchetatorul ș.a.). Ființa omului ca (*Existierende*, subiect al existenței, ci nu numai ca *Seiende*, fiindul) se manifestă plenar nu numai în gândire, idei și alte forme superioare ale conștiinței, ci și la toate nivelurile comunicării dintre oameni ca existențe individuale. Conținutul ideologic al gândirii nu poate fi înțeles și reprezentat profund și veridic, decât în „ființa gânditoare” (M. Buber) ce are rădăcini adânci în existența lui comunicativă cu alte existențe conștiente și vorbitoare. Eroul principal în romanul lui Dostoievski nu este ideea, ci omul cu idee, replica Bahtin autorului studiului *Romanul ideologic al lui Dostoievski*.

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

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

Evoluția lui Ghiță prezentată de Slavici în întregul verbal al nuvelei nu poate fi redusă la „drumul de la cizmarul mulțumit în modestia condiției sale [?!] până la cârciumarul hapsân și terorizat de bani” [6, p. 6]. Structura motivațională a comportării lui ca personaj în acțiune este mult mai complexă. Când Lică îi spune că are încredere în Ghiță pentru că „te știu (...) om care ține la bani”, Ghiță își zicea mereu când număra banii: „Am să-ți arăt eu ție că tot nu țin la bani atât de mult cum crezi tu”. Personajul lui Slavici nu este tipul clasic al avarului lui Plaut, Molière, Pușkin, Gogol sau Delavrancea, el nu întruchipează o singură pasiune – avariția, ci aptitudinea de a transcende prin conștiința lui „eu însumi”. Nu banii ca atare îl terorizează, ei nu sunt pentru el un scop în sine, nici mijloc de a domina oamenii ca pentru Lică. Crâșma este pentru dânsul doar o etapă intermediară pentru a-și putea înființa o întreprindere productivă, rentabilă: un atelier de cizmărie care să-i poată asigura cinstit bunăstarea familiei. Chiar dacă jocul hazardului face ca temporar („doar trei ani”) mijlocul să-i ia locul scopului, dragostea pentru soție, grija parentală pentru copii, dorința unui câștig onest,

„făcut cu bine”, „dat de Dumnezeu” și binecuvântat de bătrâna soacră, nu numai „cu minte” calculată, constituie motivația interioară principală a acțiunilor sale. Dar în situațiile concrete, tot mai complicate și agravante, care se creează în afara voinței și intențiilor sale, el este nevoit, sub dictatul necesității stringente, să adopte, după chinuitoare oscilații, soluții dezonorante și degradante pentru sentimentul demnității sale și pentru integritatea personalității. Însă cu toate concesiile și devierile de la principiile sale morale, el are mereu conștiința culpei și rămâne până la urmă judecătorul cel mai aspru al păcatelor sale: după achitarea de către judecătorie el se autocondamnă la moarte.

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

Or, tocmai în această „slăbiciune” față de femeie și de familie stă puterea lui de a ține piept primejdiilor în situațiile critice în care își uită rolul jucat de „slugă la doi stăpâni” și-l înfruntă cu uitare de sine atât pe Sămădăul, cât și pe Pinteia. Ca Antigona lui Sofocle, care cu riscul de a fi condamnată la moarte, încalcă interdicția regelui Kreon și își îndeplinește datoria de soră de a-și îngropa fratele, Ghiță, riscând să-și agraveze situația de inculpat lăsat pe chezășie, încalcă interdicția caporalului: „Pinteo! Nu mă băga în păcate. (...) Văd un copil omorât pe drum, abia câteva împușcături de la casa mea, și tu crezi ca am inima să-mi las copiii mei încă un ceas singuri în pusteitatea aceasta! ... Dă-te în lături ... ! Că dacă nu, trec cu căruța peste tine”.

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

Cauza „incompletei sincerități”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Incompleta sinceritate din răspunsurile evazive ale lui Ghiță, însoțite de remarcă auctorială „să n-o turbure pe Ana”, la întrebările tot mai insistente și alarmante ale tinerii sale soții cu privire la caracterul relațiilor lui cu Lică provine din această dragoste paternală care generează contrariul ei: îndoiala și revolta Anei care nu mai vrea să fie tratată ca o copilă.

De altfel Ghiță a încercat, după vizita lui Lică, să-i comunice Anei gândul de a pleca de la Moara cu noroc și s-o facă pe tânăra soție să înțeleagă situația în care s-au pomenit. Deja aici apare divergența contrastantă dintre modul schimbat al lui Ghiță de a percepe lucrurile și cel, încă idilic, al Anei: „El o privi lung și întristat, îi netezi părul de pe frunte, apoi grăi încet: – Nu ți se urăște ție în singurătatea asta? – Mie? Nu! – Nu ți-e frică? – De ce? – De ce? De toate!... Tu auzi cum latră câinii... E grozavă viața asta, Ano, e grozavă; stai aici în pustietate, și te sperii de nimic, și-ți mistuiești viața cu năluciri deșerte. – Ce ai Ghiță? strigă nevasta cuprinsă de îngrijare”.

Această exclamație tulburată a soției cuprinsă de o îngrijire soră cu angoasă, îl făcu pe Ghiță să nu mai încerce altă dată să-i împărtășească gândurile sale ce devin tot mai apăsătoare în legătură cu situația primejdioasă la care și-a expus familia prin decizia de a lua în arendă cârciuma de la așa-numita Moară cu noroc, pe care drumeții au botezat-o cârciuma lui Ghiță în care însă el nu se mai poate simți pe deplin stăpân. Când Lică îi spune râzând: „Ghiță! Mulți oameni au pierit la cârciuma asta... De când ești tu aici, n-a murit încă niciunul. Mă înțelegi?”

Ghiță se ridică și-l privi cu dispreț.

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

Lică iar se rânji la el”.

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

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

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

Meandrele maturizării Anei

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

recunoaște personalitatea femeii mature. Or, tocmai acest proces al maturizării Anei este neglijat și de mama ei, și de soțul ei. Amândoi o iubesc foarte mult, dar continuă s-o trateze ca fiind încă o copilă candidă și fără experiența vieții. Încă din capitolul-prolog, în care Ana e absentă ca locutor, ne este sugerată imaginea unei mezine alintate prin spusa maicăi-sii „Ana îmi părea prea tânără, oarecum prea blândă la fire, și îmi vine să râd când mi-o închipuiesc cârciumăriță”. Aceeași imagine apare și în penultimul capitol, în care bătrâna plecând la rude fără Ana și ginere „își sărută la despărțire copila, o sărută o dată, de două, o sărută de mai multe ori, ca și când s-ar despărți pe veci de dansa, ca și când acum o ar mărita...”. Și Ghiță, când în sala de judecată o aude pe Ana suspinând din greu „... Și își simți firea prefăcută... Se adună deodată în sufletul lui toată dragostea pe care o simțise din clipa când o văzuse pentru întâia-și dată”, adică vede și el ca și bătrâna nu pe Ana mamă a doi copii, ci pe copila de altădată. El poartă în sine această imagine a copilei, de care s-a îndrăgostit, până în ultima clipă când o ucide ca pe copilul său drag, pentru a-i salva sufletul. Doar Lică descoperă în final în „femeia tânără și frumoasă”, pe care o admiră toți bărbații, „omul în om”, când își dă seama că ea nu este o mostră pentru teza sa „așa sunt muierile” pe care el voia să i-o ilustreze lui Ghiță, dar și sie însuși având teama că are față de ea „slăbiciunea de o singură femeie”, cum definește el dragostea.

Dialectica sufletului în evoluția Anei de la un pol la altul este cea mai radicală: de la femeia-copilă la femeia rebelă. Această metamorfoză își găsește o expresie surprinzătoare, la prima lectură, în opțiunea ei între cei doi bărbați ai triumphiului erotic prin judecata categorică: „Tu ești om, Lică, iar Ghiță nu este decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești”. Este o judecată eronată, după cum ea însăși își va da seama în ceasul morții, dar este totuși pe deplin motivată psihologic și situațional prin starea ei emotivă cauzată de comportamentul soțului și de plecarea lui subită, inexplicabilă. Un iscusit constructor al intrigii dramatice, Slavici creează o scenă în care Ghiță, Lică și Ana joacă într-un „teatru în teatru” care, spre deosebire de cel regizat de Hamlet, se soldează cu alte consecințe decât cele scontate de fiecare din ei: cu trei morți reale ale actorilor. Parafrazând titlul celebrei comedii a lui Shakespeare se poate spune că jocul lor se transformă într-o tragedie a erorilor întâmplătoare, prin care se produce în ansamblu „o întâmplare care trebuia să se întâmple”, cum a definit Ibrăileanu decizia, spontană aparent, a Annei Karenin de a se arunca sub tren.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ghiță tresări cuprins de spaima ucigașului prins asupra faptei.

– Mai știi și eu!? De la drumeți.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

În societatea tradițională patriarhală, destinul femeii a depins de bărbat (omul): de omul-tată, apoi de omul-soț, care împreună cu zestrea miresei primește și toate drepturile paternale asupra soției-muiere. Ghiță este prin dragostea lui paternalist-protectoare și totodată sentimental viu colorată, un soț ideal pentru o femeie-muiere, bună gospodină, soție și mamă. Însă în noua societate în temeliile tradiționale ale „sfintei familii”, binecuvântată de Dumnezeu, biserică, părinți și de morala patriarhală multiseclară, se produc fisuri tot mai mari cu fiecare nou cutremur tectonic. În familia tinerilor de la Moara cu noroc fisura în relațiile intime dintre soți s-a transformat într-un abis al neantului, pentru că Ana nu se mai poate mulțumi cu rolul soției ideale din „sfânta familie”. În ființa ei ia naștere o nouă necesitate socială, alta decât bovariana dragoste romantică – cea de respectul omului-soț față de personalitatea ei de om-femeie. Nu de lipsa dragostei carnale pătimașe ea se plânge, nici de vânățiile lăsate în „hârjoneală” pe corpul ei, ci de dragostea lui protectoare și posesivă care devine asfixiantă pentru viața ei sufletească „...Tu îmi scoți răsuflare cu răsuflare viața din mine și mă lași să mă omor eu din mine”. Însă Ghiță nu are urechi să audă revolta crescândă a soției din întrebările tot mai insistente ale ei: de ce vorbești cu mine ca și când ai avea un copil în fața ta?! Nu este vina individuală a lui Ghiță, este eroarea tragică care devine parte intrinsecă a destinului istoric al omului în metamorfozele critice de pe „cotitura spre Moara cu noroc”. În comportamentul lui Ghiță și-au găsit o întruchipare artistică de autentică calitate estetică valorile etice ale moralei și familiei rurale tradiționale din satul românesc transilvănean, dar se resimte și un iz de mentalitate patriarhală arhaică. Inclusiv în sentimentul lui de responsabilitate a capului de familie, în modul în care își asumă vina nu numai pentru faptele sale, dar și ale soției, când el se lasă condus mai mult de „gura satului”, de cuvântul autoritar al mentalității colectivist-tradiționaliste deja

în descompunere. Dacă Ana începe să-și afirme autonomia cuvântului său lăuntric convingător față de cuvântul autoritar al mamei, Ghiță, dimpotrivă, înclină tot mai des să recunoască superioritatea înțelepciunii bătrâne și atunci când nu e cazul. Asumându-și responsabilitatea pentru „erorile” soției, comise din „nesocotință copilărească”, el nu-și dă seama că o lipsește de dreptul la propria ei judecată a faptelor sale. Ca și maurul Othello, creștinul Ghiță își asumă dreptul omului-soț de judecător suprem al soției, dreptul barbar de a o lipsi de viață, luând-o cu sine în lumea de dincolo, pentru că fără dânsul „Ana e pierdută” cu sufletul plin de păcate. Așa cum nu auzea întrebările-proteste ale soției (De ce îmi vorbești ca unui copil?), tot așa el nu aude nici exclamațiile îngrozite ale mamei copiilor săi: „De ce să mor, nu vreau să mor!”, liniștind-o: „Nu te teme, am să te omor cum mi-aș omorî copilul meu”.

Noua civilizație ce pătrunde cu o forță tot mai puternică în civilizația satului românesc s-a manifestat nu numai prin fenomenele sociale și morale negative ale dominației banului. Afirmăția acestei dominații, care venea să înlocuiască relațiile feudale de dominație personală a țăranilor de către marii moșieri, a adus și o lărgire a libertăților individuale ale creatorilor de bunuri materiale și spirituale. Iscușința profesională, măiestria în toate domeniile creației umane au devenit o marfă căutată pe piața schimbului liber de valori, oferind individului din toate păturile sociale șanse reale pentru creșterea prestigiului social. Efectul cumulativ cel mai important al acestor libertăți pentru dezvoltarea socială și morală a omului a fost afirmarea sentimentului libertății personalității individuale a omului, inclusiv a personalității femeii ca om, atât în familie, cât și în toate sferele vieții sociale, unde se produce feminizarea multor profesii inaccesibile mai înainte, ale căror denumiri capătă și în limbă forma genului feminin.

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

Ana nu este, nici nu putea fi în mediul ei social o exponentă a mișcării ideologice și politice a feminismului din secolul al XIX-lea, precum sunt eroinele lui George Sand, Jane Ostin, Charlotte Brönte, Henrik Ibsen ș.a., însă ea își revendică dreptul la personalitate în sfera cea mai importantă a vieții sociale, cea a familiei și educației copiilor. Între „cârciuma lui Ghiță” și salonul aristocratic parizian din epoca restaurației este

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

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

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

Ana privea, asculta și gândea, oarecum fără voie, la cele ce au fost și la cele ce sunt...”.

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

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

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

Referințe bibliografice

1. Apud: Ioan Slavici. *Budulea Taichii. Moara cu noroc*. Volum îngrijit și prezentat de Constantin Mohanu. București: Editura Fundației culturale române, 1995.
2. Wurtz, B. *Problematika omului în filosofia lui Karl Jaspers*. Timișoara: Facla, 1976.
3. Бахтин, М. *Роман воспитания и его значение в истории реализма*. În: *Эстетика словесного творчества*. Москва, *Искусство*, 1979.
4. Vianu, T. *Opere*. Vol. V. *Studii de stilistică. Arta prozatorilor români*. București: Minerva, 1975.
5. D. Vatamaniuc. *Prefață* În: *Ioan Slavici. Nuvele*. Ediție îngrijită de D. Vatamaniuc. Galați: Ed. Porto-Franco, 1991.
6. Valentin Sângereanu Junior – Valin Pumnul-Bлага. *Despre marele nuvelist romancier Ioan Slavici*. În: *Ioan Slavici. Moara cu noroc*. Chișinău: Editura Pontos, 2006.
7. Bahtin, M. *Probleme de literatură și estetică*. Trad. de N. Iliescu. Prefață de Marian Vasile. București: Univers, 1982.