

Popescu Maria - Simona

REALISMUL POPORAL ÎN NUVELELE LUI IOAN SLAVICI

**Editura Sfântul Ierarh Nicolae
2010**

ISBN 978-606-8129-20-4

**Lucrare publicată în Sala de Lectură a Editurii Sfântul Ierarh Nicolae, la
adresa <http://lectura.bibliotecadigitala.ro>**

INTRODUCERE

„Slavici n-are nimic din spiritul de înfrumusețare a vieții rurale, atribuit mai târziu sămănătoriștilor. Țăranii lui, observați fără cea mai mică părtinire, după modul de mai târziu al lui Rebreanu, sunt egoiști, avari, îndărătnici, dușmănoși și întotdeauna iertători și buni, adică cu acel amestec de bine și de rău ce se află la oamenii adevărați. Atâta vreme cât autorul rămâne în marginile experienței sale, ochiul lui de o rară ascuțime în zugrăvirea eroilor, care toți trăiesc cu o vigoare extraordinară.”¹

Slavici intuiește și rotația caracterului într-o familie, fenomen însemnat într-o societate rudimentară. Întâlnim aici conflictul între generații, purtat între tinerii cu noua mentalitate și bătrânii care nu ies din canoanele prejudecăților.

Pe lângă aceste însușiri ale operei slaviciene, care-i conferă un caracter realist, veridic, autorul „contaminează” curentul pur obiectiv cu trăsături idilice, Slavici preocupându-se de analiza dragostei, sub toate formele ei, el fiind un poet și un critic al eroticii rurale.

În acest sens, Slavici este considerat un deschizător de drumuri pentru „noul curent”, existent la sfârșitul secolului al XIX-lea și anume „realismul poporal”.

¹Cornel Ungureanu, „Ion Slavici-monografie”, Ed.Aula, Brasov,2002

Teoria acestui realism era de a aduna subiecte specifice naționale, cu eroi care să reprezinte diversele categorii sociale, mai ales cele care aparțin clasei de jos, țăranimii.

Slavici reprezintă o punte care leagă tradiția cu epoca mai nouă, dând acesteia din urmă vigoarea, de totdeauna, a rădăcinilor populare naționale.

Curentul „cultivat” de autor nu a rezistat în literatură, pentru că obiectivitatea specifică realismului a fost alterată idilic. Așadar, realismul popular a fost considerat ca fenomen istoric.

CAPITOLUL I

REALISM – DEFINIȚIA CONCEPTULUI

Cuvântul „realism” își are etimologia în cuvântul francezesc „le realisme” și reprezintă „o doctrină filosofică potrivit căreia ideile generale sau universale au, după Platon, o realitate metafizică, distinctă, în afara individului și a faptelor particulare (Guillaume Champeau, Duns Scot); mai târziu, „realismul” este doctrina care afirmă realitatea lumii exterioare, doctrină opusă idealismului (subiectiv) al lui G. Berkeley. Realismul este concepție artistică, literară, după care artistul nu trebuie să idealizeze realul, ci să-l înfățișeze așa cum este, obiectiv, ținând seama de veridicitate, cauzalitate, tipicitate și de caracterul concret al mediului, al fizionomiilor, al reacțiilor psihice și al detaliilor.”¹

Originile sale se regăsesc pentru început în filozofie, termenul nefiind direct transferat în literatură, ci având un intermediar în domeniul plasticii. Aici, apare frecvent rostit, însă ca un calificativ, decât ca o noțiune teoretică. Pictorul Gustave Courbet este considerat în acest domeniu fondatorul realismului. Courbet va inova pictura, nu doar sub raport tehnic, ci și sub raport tematic. Subiectele sale vor explora zone ale societății contemporane lui, cu totul evitate sau ignorate de contemporani care, în cele mai fericite cazuri, le vor considera vulgare.

¹ „Dicționar de termeni literari”, Editura Academiei, București, 1976, coordonator :Al. Săndulescu

Paralel cu consolidarea termenului în plastică, el își va extinde funcționalitatea și în literatură, unde capătă nu doar precizări, ci și importante extensii de sens. Champfleury va prelua primul, în domeniul literaturii, lupta teoretică pentru instaurarea unor noi principii de reflectare a realității, impunând pentru totdeauna termenul în teoria artei.

Realismul a existat ca tendință și ca metodă literară înainte ca termenul să fi fost folosit ca atare. Școala realistă de la 1850 nu este un start în metoda realistă, ci numai un pas mai mult sub aspect teoretic decât practic. Folosit ca atare, cuvântul „realism” va fi pentru început titlul unui volum de eseuri de Champfleury, autorul găsind echivalentul termenului în „pictura naturii”.

În lucrarea „Realismul”, studiul introductiv este realizat de Marian Popa, acesta reproducând definiții ale realismului, pornind de la câteva lucrări celebre ale timpului. Astfel, Marian Popa citează din revista „Realisme”: (...) ”Realismul se pronunță pentru reproducerea exactă, completă, sinceră, a mediului social, a epocii în care se trăiește, pentru că o atare direcție de studiu este justificată de rațiune, de necesitățile inteligenței și de interesul publicului, și pentru că ea exclude orice minciună, orice mistificare. Această reproducere trebuie așadar să fie pe cât posibil de simplă, în așa fel încât să fie înțeleasă de toată lumea ...”

„Ce este realismul?” se întreabă în câteva rânduri și George Călinescu: „Oglindirea fenomenalului sub speța ideologicului”² sau, nu mai puțin vag: „Realismul... ar fi metoda care pune arta în concordanță cu realul.”³

Autorul studiului introductiv al „Realismului”, Marian Popa, considerând conținutul semantic al realismului, observă că termenul de realism este derivat din „real” sau „realitate”, așadar, reprezentând realitatea, realismul opune o realitate reflectată altor realități reflectate. Există două tendințe fundamentale în realizarea raportului literatură – realitate: a reprezenta realitatea

² G. Călinescu, „Cronicile optimistului”, Editura pentru literatură, 1965, p. 220

³ Idem, p. 328

așa cum este sau a o denatura, ambele cazuri reprezentând deformări sau falsificări ale realității.

„Realitatea așa cum este” reprezintă convingerea autorului de a nu avea personalitate, lăsând faptele să se expună pe ele însele. Prin „formula” realității reflectate subiectiv, se recunoaște adevărul că impersonalitatea nu există, fiecare scriitor fiind o individualitate, imprimând o anumită culoare realității. Realitatea este percepută de un subiect care este o sensibilitate, o experiență, un sistem de principii, de prejudecăți, de elanuri.⁴

Scriitorul realist va îndeplini, după E. Zola, două condiții esențiale: „simțul realului și expresia personală”. G. Călinescu afirma că este necesară o idee premergătoare, un postulat în descrierea realității.

Din momentul în care termenul de „realism” a fost pus în circulație, s-a tins către realizarea tuturor semnificațiilor cuvântului între limitele relativului și absolutului.

Particularitățile „realismului” sunt numeroase, plecând de la acomodarea sa cu realitățile sociale și materiale ale momentului, ajungând la spațiul spre care se orientează informația. Acesta este spațiul exterior, fizic, comunicabil prin simțuri. Realistul are cu prioritate gustul descrierii exterioare și mai puțin pe cel al analizei psihologice. Realismul se va extinde apoi și către spațiile interiorității umane.

Realitatea înseamnă apoi nu numai complexul de obiecte și fenomene naturale, ci și obiectele și fenomenele generate de efortul constructiv sau distructiv al omului, pe plan material și spiritual.

Domeniile de manifestare ale realismului sunt: proza epică și drama, mai puțin comedia. Romanul devine specia dominatoare. Poezia este dezavuată de realiști în termenii cei mai disprețuitori. Singura direcție poetică asimilată de

⁴ „Realismul”, vol. I, Studiu introductiv, antologie și note de Marian Popa, Ed. Tineretului, Buc., 1969, p. 10 - 11

realism este parnasianismul (Leconte de Lisle). Dar în genere, lirica rămâne un teritoriu refuzat. Romanul este capabil să modeleze după orice idei, să exprime orice idei, devine vehicul ideal al realismului. De aceea problemele ideologice și de construcție ale romanului vor deveni principalele probleme ale realismului.

Literatura franceză din secolul trecut este fondatoarea realismului ca teorie și practică, aducându-și contribuția în acest sens numeroși factori: politici, culturali, sociali, științifici.

Realismul nu a apărut pe un teren gol. De la estetica clasicistă a luat principii de caracterologie și tipicitate, construcția liniară și monografică, perspectiva obiectivă. Există o legătură strânsă și între realism și romantism, ambele fiind forme de protest față de o lume și o artă. Ele nu sunt contrarii, ci mai degrabă, romantismul este o fază a realismului critic.

Gândirea științifică are o mare influență asupra formării și dezvoltării realismului, ea având bazele în secolul luminilor. Studiul științelor naturale, al disciplinelor antropologice au o importanță coplășitoare. Elaborarea doctrinei evoluției speciilor de către Darwin, descoperirile geografice, ca și cele astronomice își vor avea rolul lor.

Printre fondatorii realismului îi amintim pe Balzac, Stendhal, Maupassant, Daudet, Ibsen, Giovanni Verga, Dostoievski etc.

La noi, realismul apare mai târziu datorită condițiilor istorice nefavorabile. Nu avem studii programatice, dar interesul pentru apropierea de viață și oglindirea ei a existat încă din pașoptism. Literatura conținea precum și folclorul suficiente nuclee realiste, chiar dacă din punctul de vedere al formei literare se subsumau clasicismului: satira populară, descrierile și ironia din „Țiganiada”, cultivarea fiziologiilor de către Negruzzi, comedii și scrieri ale lui Alecsandri.

Din momentul în care termenul de „realism” a fost pus în circulație, s-a tins către realizarea semnificațiilor cuvântului între limitele relativului și absolutului. Există totuși preocuparea de a delimita natura realismului. Procedura aplicată a fost de a se alătura un calificativ termenului de „realism”. Astfel, s-a ajuns să nu mai existe o mișcare literară denumită „realism”, ci se vorbește despre: „un realism mitologic”, care valorifică mitul, „un realism psihologic”, „unul oniric”, „un realism aluziv”, „un realism critic”, „un realism burghez”, „unul socialist”, „un realism folcloric”, „un realism poporal”, „unul malițios”, „neorealism”, „suprarealism”, ajungându-se la formule ca: „realism romantic”, „realism clasicist”, „realism simbolic”.

Un autor poate să fie realist în mod voluntar sau intuitiv. În acest sens se vorbește despre „un realism naiv” ce ignoră toate elementele de conștiință care ar putea constitui un vâl între individ și realitate.⁵

REALISMUL POPORAL

<< „Realismul poporal”, susținut de Slavici ca principiu estetic director al revistei „Tribuna” – sublinia Constantin Măciucă – ,este trăsătura dominantă a scrierilor sale – nuvele, romane, piese de teatru, povești, scrieri cu caracter memorialistic. Slavici a îmbogățit literatura noastră clasică cu lucrări populate de tipuri caracteristice societății transilvănene din veacul al XIX-lea, perioada dezvoltării burgeoisiei, a pătrunderii relațiilor capitaliste în viața satului.

Ioan Slavici va cultiva în vederile lui Titu Maiorescu un „realism poporal”, nu o dată moralizator, pitoresc și idilic, însă punând bazele prozei

⁵ „Realismul”, vol. I, Studiu introductiv, antologie și note de Marian Popa, Editura Tineretului, Buc., 1969, p. 8

românești de observație obiectivă cu o nuvelă ca „Moara cu noroc” sau cu romanul „Mara”. Până la 1920, realismul se manifestă ca una dintre marile direcții ale literaturii române, existând conștiința unei „permanențe”, a unei „atitudini”, a unui „stil” și a unei „modalități literare”.

Poveștile și amintirile lui Creangă, nuvelele lui Slavici, comediile și momentele lui Caragiale, nuvelistica lui Delavrancea și Vlahuță, romanele lui Duiliu Zamfirescu ne aduc la vârsta maturității curentului în literatura română, fiecare cu o altă nuanță (clasicistă, sentimentală, naturalistă).

Dar „înaintea lui Creangă, notează Tudor Vianu, Ioan Slavici este acela care se gândește să folosească limba poporului, cu zicerile lui tipice, în povestirile sale. El este apoi o natură interioară, atentă la desfășurarea procesului intelectual și moral al omului, încât, dacă lumea sensibilă trăiește cu slabă strălucire în scrierile sale, pictura omului sufletesc și a conflictelor lui, analiza psihologică în înțelesul pe care realismul și naturalismul contemporan îl dădeau cuvântului își găsește în el una din primele expresii românești.”⁶

Reprezentant al „realismului poporal” cristalizat în jurul revistei „Tribuna”, Ioan Slavici este autorul „Nuvelilor din popor”(1881), al romanului „Mara”(parțial publicat în „Vatra” în 1894) și al unor volume de confesiuni de mare valoare literară și documentară. Opera sa tinde către monografism, în viziunea realismului poporal amintit.

<< „Slavici n-are stil, sau n-are voința de a-și lua în posesie „Opera”. Primele povestiri, primele nuvele sunt ale idilicului – personajele sunt fericite, aparțin unui timp paradisiac, se împlinesc totul într-un spațiu în care navigăm către armonia universală”. Pe urmă, descoperim că personajele nu mai vor să rămână acolo, în lumea lor. Pleacă, migrează, se întâlnesc cu altă lume, cealaltă

⁶ Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, „Istoria literaturii române”, Ed. Casa Școalelor, 1944, p. 253 - 254

lume există, își are geografia ei, personajele ei – care poartă marca unui dincolo bine subliniat.>>⁷

În literatură, Slavici a devenit cunoscut prin nuvelele sale, pe care a început să le scrie încă din perioada studenției vieneze. Cea dintâi este „Popa Tanda”, redactată în 1873 și publicată în „Convorbiri literare” în 1875. Scriitorul continuă și desăvârșește nuvelistica noastră anterioară și pregătește apariția în prima jumătate a secolului al XX-lea, a nuvelilor lui Liviu Rebreanu, Ion Agârbiceanu, Pavel Dan. Cunoscând bine realitățile rurale ardelenice din care s-a inspirat, Slavici este cu deosebire atent la viața socială și la particularitățile ei. Cele mai reușite nuvele („Popa Tanda”, „Scormon” – 1875, „La crucea din sat” – 1876, „Gura satului” – 1878, „Budulea Taichii” – 1880, „Moara cu noroc” – 1880, „Pădureanca” – 1884), sunt cu subiecte extrase din mediul sătesc, ce au impus în literatura română un „realism popular”, cu adânci rădăcini în specificul național și în realitatea epocii. Lumea satului este reconstituită veridic, de obicei prin aglomerarea de amănunte caracteristice. Un loc aparte îl ocupă ideea atotputerniciei tradiției și a obiceiurilor.

Întâmplările se succed parcă după un ritual bine cunoscut, păzit cu strășnicie. De aici caracterul de idilă pe care îl iau primele nuvele („Popa Tanda”, „Scormon”, „La crucea din sat” și „Gura satului”).

Conflictele existente sunt privite cu seninătate și subordonate deznodământului, care este în tot cazul fericit. Momentele tragice sunt considerate cu înțelepciunea bătrânească a celui care știe să prețuiască viața și bucuria de a trăi. Cu timpul, scriitorul își schimbă modul de a concepe nuvela rurală și, dorind parcă să ofere, prin subiecte și intrigă, lecții de morală, ajung la deznodământul tragic, („Pădureanca”).

⁷ Virgil Nemoianu, „Microarmonia”, apud Cornel Ungureanu, „Ioan Slavici – monografie”, Ed, Aula, Brașov, 2002, p. 9

Slavici s-a simțit atras și de mediul orășenesc, pe care a încercat să-l descrie în câteva nuvele („Un paravan”, „Mâhnirile lui Trică”, „Un democrat”,etc.) Cele mai reușite din personajele sale aparțin, însă, mediului rural. Ele au un pronunțat caracter autentic, la care contribuie surprinderea unor gesturi tipic rustice – de obicei legate de ocupații pașnice, gospodărești. În cele dintâi nuvele, caracterele sunt liniare. Cu timpul ele evoluează, scriitorul înzestrându-le cu tot mai multe însușiri. Predilecția sa merge către personajele discrete, tăcute, care nu-și dezvăluie adevărata fire decât după mult timp. Eroii lui Slavici sunt dominați de un puternic rigorism moral. Ei au sentimentul obârșiei rurale, cu care se fălesc. Fără a neglija aspectul fizic, nuvelistul e atras de dilemele morale ale personajelor, urmărindu-le în momentele sufletești decisive. Ele caută puritatea sufletească și liniștea interioară, confundată fie cu realizarea dorințelor, fie cu fericirea casnică. Aspirând spre echilibru, ele se feresc de excese și de imoralitate. Opțiunea pentru o conduită este un act decisiv pentru personajele lui Slavici și cele care ezită, pier în împrejurări dramatice. Toți eroii au o neobișnuită vigoare sufletească, datorită căreia procesele morale devin mai intense. Scriitorul are un rol decisiv: este un moralizator care îndeamnă la cumpătare. Excesul este funest și pe el nu se poate întemeia o existență onestă. Cumințenia înseamnă acceptare a soartei, dar și o autonemulțumire. În acest sens, scriitorul ilustrează influența nefastă a banilor. Aceast motiv este tratat amplu în „Ioan Slavici”, monografia lui Cornel Ungureanu în care, autorul vorbește despre o continuă „plecare de acasă” a personajelor slaviciene, despre metamorfozarea lor de la paradisiac, la infernal după această plecare, dezumanizare datorată banului.

<<„Plecarea de acasă” înseamnă pentru Ioan Slavici, o bună descoperire sau o bună cercetare a locurilor. El cunoaște drumurile ca și cum le-ar fi străbătut cu piciorul, cu trăsura, călare. Se încredințează lor, locurilor. Scriitorul e un adevărat topograf care înregistrează formele de relief, dealurile,

pădurile, potecile cele știute de toți și cele secrete. El vede fiecare detaliu al peisajului, fiecare dificultate a traversării, fiecare spațiu protector.>>⁸

„Ioan Slavici structurează și fundamentează artistic o linie de profil a prozei realiste, pe care o vor valida ulterior, cu strălucire, scriitori ca I. Agârbiceanu, Liviu Rebreanu sau Pavel Dan, Ion Vasiliu etc....

El este un întemeietor de școală și de direcție literară, calitate pe care i-a recunoscut-o numaidecât, impunând-o însuși Titu Maiorescu; criticul, preluând exemplul acestei proze, dezvoltă teoria realismului poporan, militând pentru o creație care să aducă subiecte specific naționale, cu eroi reprezentând distinct și veridic varii categorii și clase sociale – mai ales pătura oamenilor de jos, în special cea țărănească, în toate resorturile intime ale condiției sale existențiale.”⁹

Nuvelistica lui Slavici s-a impus dintr-un bun început ca un exemplu creator în privința temeiniciei cu care autorul a știut și a înțeles să motiveze artistic, în plan psihologic, toate demersurile existențiale ale eroilor săi, impunând nu un caracter sau un personaj, ci o întreagă tipologie țărănească, dimensionată în jurul ideii de unitate a familiei, ca punct de echilibru moral stabilit în acest univers „primordial al satului, aspirând spre condiția lucidă a modernizării, a propășirii sale. Căci traversând nuvelistica lui Ioan Slavici, observăm cum însăși perspectiva de abordare a problematicii lumii țărănești evoluează, aprofundată mereu, de la exemplul ridicării economice și morale și dramaticele confruntări generate de însăși inegalitatea socială a membrilor acesteia. Prozatorul cuprinde epopeic toate temele majore ale mediului țărănesc, cu profundele lor rezonanțe în plan psihologic, realizând o vastă, o inegalabilă frescă socială a elementului poporan de la finele secolului al XIX – lea românesc.”¹⁰

⁸ Cornel Ungureanu, „Ioan Slavici – monografie”, Ed. Aula, Brașov, 2002, p.38

⁹ Constantin Cubleşan, „Moara cu noroc” de I. Slavici, Ed. Dacia, Cluj – Napoca, 2001, p. 24 - 25

¹⁰ Idem, p. 31

CAPITOLUL AL II-LEA

IMAGINEA SATULUI ÎN OPERA LUI I. SLAVICI

„Creația lui Slavici prezintă cu evidență trei faze: prima – a idilismului și a reveriei, a doua – dramatică și obsesivă, a treia – didactică și instructivă. Modul de trecere de la una la alta, ritmul creației în interiorul fiecăreia sunt diferite. De la prima la a doua nu există aproape nici o tranziție și Slavici scrie ultimele povestiri ironice și idealizante, concomitent cu „Moara cu noroc”. Dimpotrivă, faza dramatică a nuvelor suportă o lungă dezvoltare, dar mai ales o și mai lungă perioadă de degradare și estompare a motivelor ei în trecerea spre faza a treia.”¹

În cele mai importante nuvele, Slavici se dovedește fidel metodei sale de creație realistă, oglindind viața societății transilvănene, pe care o cunoștea îndeaproape, transmițând nealterată nota specifică vieții satului de peste munți într-un anumit moment istoric. De aici izvorăște spiritul popular care pulsează puternic în opera sa; respectând realitățile și păstrând culoarea locală a mediului social descris în aceeași distinctă manieră pe care o vor dovedi ceilalți doi mari scriitori ardeleni: Ion Agârbiceanu și Liviu Rebreanu, Ioan Slavici se dovedește și în acest sens un deschizător de drumuri.

Principala sursă de inspirație a lui Ioan Slavici este deci societatea transilvăneană, în special satul, pe care îl scrutează ochiul scriitorului, dar și al

¹ Magdalena Popescu, „Slavici”, Ed. Cartea Românească, Buc., 1977, p. 18 - 19

etnografului, consemnând ca într-o monografie locuri, oameni, obiceiuri. Această societate constituie pentru nuvelist cadrul în care se desfășoară întâmplările, conflictele, în care se coicnesc oamenii, oameni viguroși, dârji, oameni care acționează în numele unor principii etice bine precizate și triumfă sau se prăbușesc după cum se situează la polul pozitiv sau negativ al acestor principii. Însuși autorul își motivează alegerea tematicii în scrierea autobiografică, „Lumea prin care am trecut”: „Nu puteam să mă împac cu gândul că lectura de orișice fel e numai o plăcută pierdere de vreme – mărturisea Slavici. În gândul meu rostul scrierii a fost întotdeauna îndrumarea spre o viață potrivită cu firea omenească.”²

Fiecare dintre personajele sale este întruchiparea unora dintre preceptele morale învățate de la mama sa, precepte morale acceptate și păzite cu strășnicie de oameni simpli în mijlocul cărora prozatorul se trezise și se formase. Desigur că această tendință moralizatoare – limitată în esență – ar fi fost total păgubitoare operei sale, dacă Slavici nu ar fi recunoscut rolul educativ al artei de pe pozițiile realismului. În lumina acestei metode de creație, „realism poporal”, cum îl numea el, cei mai interesanți dintre eroii săi nu sunt simpli purtători ai unor teze moralizatoare, ci personaje autentice, desprinse din realitatea socială, personalități cu o bogată viață interioară.

² Ioan Slavici, „Lumea prin care am trecut”, Ed. Socec, Buc., 1930, p. 106

TRADIȚII ȘI OBICEIURI

Descrierea satului, a lumii de nuvelă a lui Ioan Slavici, se face sub aspect social și sub aspectul personajelor reprezentative.

În 1881 apăraea la editura „Socec” din București, o carte care avea să însemne odată în istoria prozei românești: „Novele din popor”, de Ioan Slavici. La ieșirea ei de sub tipar, cartea n-a avut un ecou deosebit în cercurile literare de la noi. Și, totuși, ea era însoțită de cartea de vizită a celui mai mare scriitor român, Mihai Eminescu, care, într-o recenzie sobră, dar caldă din „Timpul” o recomanda publicului cititor astfel: „E, înainte de toate, un autor pe deplin sănătos în concepție – spune Eminescu – problemele psihologice pe care le pune sunt desenate în toată finețea unui cunoscător al naturii omenești; fiecare dintre chipurile care trăiesc și se mișcă în novelele sale e nu numai copiat de pe ulițele împodobite cu arbori ale satului, nu seamănă numai exterior cu țăranul român în portret și vorbă, ci au fondul sufletesc al poporului și gândescși simt ca el.”³ Citatul cuprinde, în esență, caracterele fundamentale ale operei lui Slavici, noutatea pe care o aduce el în dezvoltarea prozei noastre.

„Viața poporului, civilizația lui străveche, cultura lui bogată și variată, felul lui de a munci, de a-și crea unelte și a se îmbrăca într-un chip sobru și distinct, concepția lui despre lume și existență, despre moarte și nemurire, obiceiurile, datinile și credințele lui, reprezentările sale despre bine și rău, despre frumos și urât, omenie și neomenie, lupta lui pentru apărarea identității proprii, bogăția și

³ M. Eminescu, „Novele din popor” de I. Slavici, în „Timpul”, nr. 59/28.03.1882

frumusețile limbii, creațiile sale literar – artistice au constituit, din zorii culturii naționale, o preocupare permanentă din partea mânuitorilor patrioți ai condeifului.”⁴

Dar autorul cărții era un ardelean și viața populară pe care o zugrăvea în volumul său purta pecetea regiunii lui de naștere. N-am putea înțelege nici conținutul, nici tematica lui, dacă n-am ține seama de acest fapt.

STRUCTURA FAMILIEI TRADIȚIONALE

Ioan Slavici reușește să redea etnopsihologia personajelor, culoarea locală, momentul istoric, atmosfera specifică. În nuvela „Scormon”, tânăra eroină, Sanda „e antrenată în economia casnică, de tip patriarhal, folosește vârtelnița, urzoiul, în procesul de urzire a pânzei, pe care Slavici îl descrie cu o excepțională minuție, făcând dovada unei profunde și autentice cunoașteri a vieții și civilizației țărănești”⁵: „Cât e de lung gardul, de la portiță până la cotitura uliței, Sanda l-a măsurat, nici ea singură nu știe de câte ori, cu firul în mână. Jos, lângă portiță, e vârtelnița cu jirebia de tort. Sanda ia capătul firului, îl sucește pe lângă cel dintâi par din gard, apoi merge lăsând firul printre degete, din par în par, până la stâlpul din cotitură; acolo sucește firul încă odată și iarăși se întoarce înapoi. Vârtelnița se mișcă a lene, scârțâind îndelungat, și lasă firul a se dezveli. Din când în când, scârțâitura încetează și firul nu mai curge. Sanda fuge la vârtelniță, descurcă

⁴ Ion Dodu Bălan „Ioan Slavici”, capitolul „Etnografie și literatură”, pag. 180, Editura Albatros, București, 1985

⁵ Ion Dodu Bălan, „Ioan Slavici”, Ed. Albatros, Buc., 1985, p. 190

firele și iarăși pârândă parii. Așa se urzește pânza”. În această nuvelă este scoasă în evidență nu atât condiția generală a unei îndeletniciri comune, „cât dinamica particulară a unui personaj individualizat, pus în condiția particulară a practicării unei îndeletniciri. Important aici e ritmul, monoton, perfect regulat, repetitiv, suprapus marilor cadențe care întrețin viața însăși, bătăile inimii, marea respirației, pulsionile procreației”.⁶ Autorul ne informează, în nuvela „La crucea din sat”, că Bujor spune „minciuni”, ceea ce nu înseamnă că spune neadevăruri, ci „snoave”, „istorioare mai scurte, povestite totdeauna cu scopul de a ilustra un adevăr, exprimat de obicei printr-o vorbă sau printr-un proverb”.⁷ Slavici este mereu atent la tiparele arhaice ale vieții sătești. Personajele nuvelei petrec seara „la scârmănat de pene.” Autorul încorporează descrierea unei clăci: „Naica Floare n-are vreme. Cuptorul este ars și plăcinta nu e încă întinsă. Multă grabă nu-i prea bună: Marta ar fi trebuit să mai aștepte cu cuptorul. Ea însă umblă cu gândul tot pe la cei din casă. Bujor spune minciuni; trei zile și trei nopți el nu ar sfârși. Când n-o știe de la altul o scornește de la sine. Și apoi mai este bun la clacă și pentru că nu se mânie când Ileana îi face o glumă, iar Ileana bucuros îi face câte una. Așa-i asta între tineri. În vreme ce naica Floarea întinde plăcinta și tinerii petrec vesel împrejurul mesei, stăpânul casei, badea Mitru, șade pe prispă, în umbra celor de la masă. Ca totdeauna, pipa-i este în gură, dar de mult a uitat că nu arde. Simte că-i lipsește ceva: ce însă anume, nu știe. Tot așa de puțin știe de veselia celor din casă. Simte că singur nu este; mai departe nu-și bate capul. Veselia lor nu îl supără, dar nici nu îl înveselește. Scoate pipa din gură, cască o dată, se întinde, apoi, pentru ca să facă și el ceva, ia un pumn de pene și începe a le număra, aruncându-le în jos una câte una. Un hohot îl trzește și pe el din această nepăsare. Ileana a făcut o cunună de pene cu coadă dindărăt și a pus-o pe nesimțite în capul

⁶ Magdalena Popescu, op. cit., p. 53

⁷ Ioan Slavici, „Literatura poporană”, „Opere”, X, Ed. Minerva, Buc., 1981, p. 184

lui Bujor. Bujor a simțit, dar se face a nu fi simțit, fiindcă-i place să vadă pe Ileana râzând. Toți râd în hohot, râde mai ales Ileana. Bujor stă cu cununa pe cap, făcându-se a nu ști de ce râd ceilalți. Îi șade foarte poznaș. Marta deschide ușa: acum râde și ea. Ileana însă, văzându-i pe toți așa râzând de Bujor, însăși se oprește în răs, face o față ca și când ar fi răsturnat oala la foc și grăiește:

- Dar, prostule, nu vezi că de tine râd!?"

Și în această nuvelă Slavici face dovada unei temeinice cunoașteri a muncii și a vieții oamenilor simpli. Țesutul îl urmărește mereu: „Are să fie o pânză cum Ileana până acum n-a văzut; fire subțirele puse în urzeală, des, unul peste altul; iară năsădeaua rară, fire groase, fir de fir. Crede că se poate dar încă nu știe. Astă – iarnă Bujor a făcut spata cum a fost dorit-o ea. Lucru greu, pentru că spata și ițele sunt temelia războiului. Când ițele se încurcă ori se rupe vreun dinte la spată, când ițele sunt groase și spata rară în dinți, pânza rămâne plină de noduri, iară nodul în pânză nu-i cinstea țesătoarei. Bujor a făcut spata pentru Ileana, adică cum altele nu sunt făcute: dinți deși și subțirei ca ascuțișul biciului, legați nu cu ață ci cu păr de cal, pentru ca îndesat să rămână fir lângă fir. Și legătura este făcută cu măiestrie: chip iscodit la nevoie de către Bujor, de dragul Ilenei. Iară capetele spetei sunt crestate frumos, ca lucrul să fie deplin. Ileana începe să țese. Gândește la spată și, gândind, Bujor îi vine în minte.” Autorul ne indică aici direct funcția estetică a descrierii spatei și a țesutului. Dincolo de descrierea amănunțită, a unui aspect etnografic, „Slavici intuiește adâncimi de suflet omenesc. Spata este rodul iubirii”.⁸

De asemenea în nuvela „Gura satului”, Slavici poposește asupra numeroaselor îndeletniciri casnice, fără a insista asupra descrierii muncii în sine, ci asupra artei cu care e făcută și asupra funcției ei estetice în devenirea personajelor, în reliefaarea conflictelor și a stărilor sufletești.

⁸ Ion Dodu Bălan, op. cit., p. 192

Cu varii funcții estetice aduce Slavici în acțiunea prozei sale: hore, logodne, nunți , botezuri, târguri, dar nu insistă asupra lor ca Rebreanu, Sadoveanu sau Agârbiceanu, ci mai mult face aluzie la ele.

Pe Marta Mihului și Todorică a lui Cosma Florii Cazacului, „gura lumii” a hotărât de multă vreme să-i căsătorească. Părinții nu au nimic împotrivă, tinerii par și ei de acord cu acest proiect pe care s-au obișnuit să-l accepte. Familia viitorului ginere trimite pețitori, iar socrul mic îi primește desfășurând în fața lor o splendidă abundență de bogății gospodărești. Pregătită să fie mireasă, Marta descoperă însă „o secretă rezistență și o la fel de tainică aplecare spre oierul sărac și venetic, Miron”.⁹ Promisiunile se desfac, Mișu ezită să-și dea copila cu forța pretendentului bogat, dar nici nu vrea să cedeze unei eventuale mezalianțe. Între atâtea nehotărâri ciobanul pleacă, fata uită sau crede că a uitat, e gata, după trecerea anilor să ia de soț un bărbat mai vârstânic și mai așezat. În târgul unde se făceau cumpărăturile de nuntă, reapare Miron care o cere de nevestă pe Marta, iar Mișu le va binecuvânta acum unirea. Conform tradiției, viitorii soți acceptă tacit hotărârea adulților, mai precis, pe cea a conducătorului familiei. Bătrânul Mișu este pus în situația de a respecta normele etice, dar și pe cele sufletești. În acest sens, Magdalena Popescu descoperă trei „determinante”: cuplul tinerilor rămâne în plan secund. El nu va reuși să dezvolte o reacție de refuz a normelor impuse, nici să pretindă recunoașterea prin forță a propriilor drepturi.

Cel care are posibilitatea „de a le satisface pe toate sau de a le nega pe toate” este bătrânul Mișu, „șeful familiei și fruntaș al satului, pus în situația de a alege între fericirea fiicei sale (determinanta afectivă), ținerea promisiunilor față de partenerul și rivalul său întru prestigiu (determinanta orgoliului individual) și respectarea normelor tradiționale, a căror bună împlinire o controlează extrem de activa „gura satului” (determinanta relației generale cu o colectivitate)... El e

⁹ Magdalena Popescu, op. cit., p. 85

obedient față de opinia publică, înțelesul întregii lui vieți se rezumă la obținerea unei confirmări admirative din partea obștii: „Toată viața a trăit astfel, ca lumea să poată vorbi numai de bine despre dânsul; așa învățase de la părinți, așa se obișnuise, așa își găsea cea mai mare din mulțumirile vieții(...)” Apare aici o societate al cărei mod de existență, urmărit până la cele mai fine articulații, e profund normat prin tradiție.

Trdiția comandă comportamentul în familie: bărbatul hotărâște, nevasta și copiii se supun. Tradiția reglementează comportamentul individului în societate: ținuta demnă trebuie păstrată chiar dacă intimitatea casnică ascunde drame personale”.¹⁰ Mișu, ca fruntaș al satului, va aștepta salutul femeilor, va spune anume vorbe copiilor săraci întâlniți în drum, va mângâia în anume fel odraslele familiilor înstărite, va trebui să dea întâietate unui vecin la trecerea pe o punte construită de dânsul, va zâmbi în târg, chiar dacă nu-i arde de asta. „Obiceiul pretinde, de asemenea, ca viitorii logodnici să schimbe niște cuvinte consacrate, fata să fie invitată la joc cu un ceremonial prestabilit, subliniind valoarea gestului și munificența galantă a cavaleriei rustice, să fie apoi condusă numai o bucată de drum, pentru ca familiaritatea să nu decadă în indecență. Legăturile matrimoniale se stabilesc după un statut al drepturilor care consacră unirea între cei de o stare materială apropiată, pretinzând pentru împlinire o anumite vârstă și un anumit timp al anului și dezvoltă un circuit prestabilit al mesajelor, mesagerilor, primirii și răspunsurilor. În genere, momentele de maxim ritualic (peșitul, logodna, nunta) concentrează și duc la limita de sus sistemul de norme, care acum prezidează efectuarea fiecărui gest.”¹¹ Faimoasa scenă a peșitului, pomenită de mai toți comentatorii, e un astfel de moment.

Casa Mișului așteaptă peșitorii. Safta se apucă să întindă la aer cusături din lăzile de zestre. Stăpânul își aruncă privirea asupra curții, face un semn ca poarta

¹⁰ Idem, p. 86 - 87

¹¹ Ibidem, p. 87

să rămână larg deschisă, oprește pe argat să ducă boii și plugurile în grajduri. „Sosiră apoi vacile lăptoase, porcii lacomi, caprele neastâmpărate și oile blajine.

Pe când, înspre sară, Simion și Mitrea intrară cu pași mășurați pe poarta deschisă, curtea era plină: slugile așezau în grămadă sacii cu grâu, boii rumegau la carele puse în șir, slujnicele mulgeau vacile, porcii sfărâmau zgomotoși grămezile de păpușoi, caprele se obrăzniceau în toate părțile, oile stau îndesuite într-un unghi al curții, iară Mitrea se lupta cu caii nărăviți.

Mihu, stăpânul, se primbla mereu prin curte, iară Marta, fiica stăpânului, își făcea de lucru, împărțind porunci în toate părțile”.

Semnificația imediată a acestui tablou e expunerea zestrei, printr-o aglomerare încet derulată a obiectelor, avuțiilor și valorilor. „Ele se acumulează treptat, alcătuiesc o euforică viziune de bogăție statică, rezultând miraculos și sublim dintr-o muncă al cărei efort de acumulare nu e direct exprimat. Stăpânul e un Dumnezeu în ziua a șaptea, contemplându-și creația. Făpturile izvorăsc din toate laturile orizontului într-o blândă curgere de mulțimi și turme. Epitetele generice prin care sunt caracterizate, aparțin epopeii timpurilor primordiale. Arhaitatea ritualică, abundența de arhivă etnografică, calmul enumerării unei realități plebee care prin simpla descriere retardantă capătă grandoare... Norma impune sau sugerează, ca semn de bună primire a solicitanților, tocmai expunerea la vedere a zestrei, dovadă de bogăție, dar și de posibilă acceptare a mesajului. În același timp însă, lucrurile trebuie făcute în treacăt, sub pretexte disimulante. Totul devine semn, dar semnificația e dublă sau ascunsă, ea trebuie „citită” și interpretată, lăsând deschisă orice eventualitate: emisarii pot sau nu înțelege și proclama avansul, în timp ce protagonistul păstrează deschisă posibilitatea de a și-l retrage în orice clipă. Exprimându-se prin normă într-un chip neostentativ – aceasta este prima condiție a bunei cuviințe – individul trăiește într-un perimetru de securitate. Norma îi ascunde și îi protejează individualitatea; nu el se manifestă

prin normă, ci o tradiție impersonală, care poate fi oricând invocată ca sens, explicație, scuză”.¹²

Pețitorii trimiși de Cosma Florii Cazacului, sunt oameni aleși după anumite principii. Ei trebuie să îndeplinească anumite reguli de comportament: ei știu să vorbească, dar trebuie să și înțeleagă ceea ce aud, să răstălmăcească vorbele gazdei. La rândul său, gazda are prilejul de a-și arăta și de a-și lăuda bogățiile. Pețitorii vor pune întrebări și vor aștepta răspunsuri. Se va face un nou ocol în jurul curții, pentru ca Miha să poată spune ce, cât, de unde are, cum a dobândit ceea ce are:

- Precum văz, ați fost astăzi la plug, zise el – Mitrea – ca din întâmplare. Unde ați arat?

- Nici n-aș ști să-ți spun bine, răspuse Miha, întorcându-se spre curte. Știi cum e omul, când îi cresc feciorii. Abia-i cunoști musteața și te scoate din gospodărie. Măi, Vasile! urmă el apoi, chemând pe fiul său. Unde-ați arat astăzi?

-În Dosul Plopului, răspuse flăcăul, apropiindu-se.

-Bune pământuri! zise Mitrea și, dacă nu mă înșel, erau ogoare.

-Da, sunt bune! grăi Miha dând din umeri. Dar sunt mai slabe decât cele de la Vadul Tătarului.

Pentru ca să-i lămurească, Miha le spune apoi câte și unde-i sunt pământurile, care sunt moștenite de la bunicul său, care sunt câștigate de tatăl său și care sunt agonisite de dânsul, și le spune cât rod a adunat estimp, cât an și cât anțărt”.

Nici soția lui Miha, Safta și nici fiica acestuia nu se lasă mai prejos, ele dezvăluind întreaga ladă de zestre a fetei, lucruri făcute prin măiestria mamei, dar și cu ajutorul fetei: „Respectarea normei se arată astfel ca un acord între părți ce puteau deveni părți adverse, dar care, prin convenția tacită de a intra în acest

¹² Ibidem, p. 88

spațiu al semnificației, se comportă conform unui armistițiu. Semnalizărilor unora li se răspunde prin bunăvoința celorlalți de a înțelege și a interpreta în sensul dorit, stimulând și facilitând receptarea optimă a unui mesaj, ambiguu... Vorbirea e un angajament și un jurământ, gestul poate fi echivoc, cuvântul – niciodată, de aceea personajului îi e atât de greu să revină asupra vorbei spuse, anulând-o sau nuanțând-o. ...Condamnat la o expresivitate atât de lapidară, personajul va trebui să o suplinească printr-o tactică a observației, a persuasiunii, intuirii situației propice, ce atinge mari performanțe de subtilitate. Pețitorii vor fi obligați să știe, pentru a obține acordul – acea frază tip – „Norocul vine de la Dumnezeu”, să distingă cele mai fine nuanțe psihologice, să stimuleze vanitățile, să aleagă momentul propice când propoziția – sigiliu e aproape smulsă ca un consimțământ liber voit. Sacralizarea limbajului dezvoltă o consecutivă percepție a prezenței inteligibile a celuilalt. Vorbirea însăși devine un câmp de forțe necesitând o strategie delicată, căci observarea atentă a normei nu are ca rezultat automatizarea relației, ci pretinde o foarte vie prezență pentru captarea variațiilor inefabile ale unei situații.”¹³

Ion Dodu Bălan este de părere că Slavici acordă o atenție deosebită ultimei părți a acestei nuvele, descrierea unui târg de toamnă:

„Era bâlciul de toamnă de la Sărata, unul din acele bâlciuri vestite, la care oamenii se adună până de peste nouă țări și nouă mări.

Când ziua de Sfântul Dimitrie se apropie, pe coastele munților, prin înfundăturile văilor, de-alungul Podgoriei, pretutindena pe unde omul și-a întemeiat adăposturi, până la cele mai depărtate odăi de pe șes, lumea se pune în mișcare.

Sărata se începe de jos, de pe țărmurii râului, unde se despart văile și se crucișează drumurile de țară, și se întinde sus pe coaste până la plaiul întins, unde

¹³ Ibidem, p. 90 - 92

încă de joi se înșiră corturile neguțătorilor și cârciumele însemnate cu steaguri în mai multe fețe. Vineri, drumurile de dimpregiuri încetul cu încetul se umplu, și până seara zgomotul lumii adunate umple văile din fața coastei.

Dar bâlciul e mai ales o sărbătoare de întâlnire și de veselă petrecere. Lumea cea multă, oamenii ce vin, ca să vadă și să se arate, fetele și nevestele tinere, gătite ca de nuntă, flăcăii sprinteni și gata a se prinde la horă, călușeii mlădioși și iuți la pas, întreaga lume veselă nu se aduna decât duminică.

Duminică lumea curgea mereu: unii urcau din sat, iar alții veneau despre munte.

În apropierea intrării de peste munte, încă de sâmbăta seara se așezase un car cu patru boi, încărcat pe jumătate cu fân. Duminică dimineața fânul era descărcat și aruncat în proțapul carului, iar cei patru boi, dimpreună cu cinci juncani, rumegau împregiurul porșorului de fân.

În carul deșertat era un fer de plug, câteva coase, o peatră de râșniță și, legate la un loc, mai multe lucruri de ferărie.

Miron ședea pe latura carului și privea când despre munte, când spre bâlci.

Marta era logodită cu Manea Vătafului, așa-i spusese cineva cu câteva zile în urmă și astăzi era să vie la bâlci, ca să cumpere darurile de nuntă și să se arate lumii.

Dorea să o mai vadă o dată.

Vremea trecea însă, soarele se ridica mereu pe cer, dară trăsura Mihului Saftei nu se ivea despre munte.

Miron de mult începuse a fi nerăbdător, dar fața îi rămânea plină de o liniștită oboseală și privirea i se muta încet de la unul la altul.

Câteodată el se ridica cumpătat și stătea timp îndelungat în car”.

Târgul prijeluieste întâlnirea dintre Miron și Marta, care era logodită cu Manea Vătafului. O întâlnire dramatică, menită să caracterizeze profund și definitiv protagoniștii nuvelei.

O artă deosebită o manifestă Slavici în descrierea portului: „Cioarecii strămți de aba, cămașa lungă până aproape de genunchi, cusută pe margine cu fire de mătase galbenă și încheiată la brâu cu chimirul îngust din care ieșeau prăselele groase ale unui cuțit, pieptarul albastru, cu cinci bumbi lătăreți, mânecile largi tivite tot cu mătasă galbenă, pălăria lată, ce-i sta dată îndărăt, încât acoperea tot părul tuns și lăsa dezvăluită întreaga frunte rotundă și netedă, toată înfățișarea i se potrivea cu cumpătul mișcărilor și cu înțelepciunea „ochiului”.

Slavici a intuit în profunzime semnificația târgurilor de țară în viața omului din popor, dându-le în opera sa dimensiunile și fastul unor adevărate sărbători.

„Pădureanca” debutează liniștit, aproape idilic. Exodul oamenilor de la pădure la șes, în timpul secerișului, e descris cu o mare capacitate de cuprindere a spațiilor întinse. „Simțind apropierea timpului de secere, pădurile se pun în mișcare, colibă cu colibă, sat cu sat se adună, văile pornesc întregi spre câmpia întinsă, și în câteva zile cât ține locul din Mureș până în părțile Orășii și până la izvoarele Crișurilor nu mai rămân prin sate decât moșnegii neputincioși, babele bătrâne și copiii nevârșnici: Setea de viață îi ia și-i duce pe toți la sărbătoarea cea mare ce se ține în fieștecăre an o dată pentru împărțirea pâinei de toate zilele”. „Viziunea festivă a muncilor câmpenești, mai ales a secerișului, ca în vechiul Lațium, este aproape permanent prezentă, câmpurile sunt pline de flăcăi sprinteni și vânjoși, fete mândre și harnice, lăutari și cimpoieși însoțesc, ca un ceremonial sacru secerișul.

În aceste momente, oamenii par a se înfrăți între ei, dispare diferența socială, proprietarii și oamenii cu ziua muncesc și petrec laolaltă”.¹⁴

¹⁴ P. Marcea, „I. Slavici”, E.P.L., Buc., 1965, p. 295

Tot în această nuvelă „asistăm” și la două înmormântări în mediul rural, a lui Pupăză și a lui Neacșu, prezentate de asemenea cu caracteristicul lor. Slavici se dovedește și de această dată un fin observator al oamenilor simpli, de la țară, care știu a se bucura dar și a suferi, autorul reliefându-le complexitatea caracterului, având drept fundal aspecte sociale ale vieții omenști.

„Prezența elementelor etnografice și folclorice ce în opera lui I. Slavici localizează și datează evenimentele într-un univers de spațiu și de timp măsurat cu cunoștința și experiența de viață a țăranului, individualizează și caracterizează personajele și conturează mentalitatea lor specifică în cadrul unor matrice arhetipale, definind riguros caracterul popular și național al prozei sale și locul distinct pe care-l ocupă în evoluția prozei românești, în constelația de aur a literaturii noastre”¹⁵.

¹⁵ I. Dodu Bălan, op. cit., p. 204

PROVERBELE – ELEMENTE ALE DISCURSULUI TRADIȚIONAL

Ioan Slavici a demonstrat prin operele sale că folclorul exprimă modul de a gândi, de a simți, de a reacționa în fața existenței al unei întregi colectivități umane. Creația populară e prima treaptă a conștiinței de sine a poporului, chiar dacă între acesta există granițe: „Deși despărțiți prin înalte șiruri de munți și răspândiți prin mai multe țări, românii au păstrat dimpreună cu unitatea limbei și unitatea literară. Aproape aceleași doine, aceleași colinde, aceleași bocete se cântă și aceleași snoave și povești se spun pretutindeni...”¹⁶ Slavici socotește „ca avut comun întocmai ca doinele și colindele” și una din podoabele noastre populare” și anume „expresiunile figurate”, adică „ vorbele”, zicătorile sau proverbele, întrucât cele mai multe „proverbe sunt „morală” a vreunei snoave”.¹⁷ La acestea se adaugă proverbele propriu – zise care „sunt adevăruri și observațiuni făcute mai ales asupra vieții practice și exprimate într-o formă concisă, în mod mai mult sau mai puțin aforistică și adeseori hazlie”.¹⁸ Deși „proverbele fac parte din comuna comoară a popoarelor”, Slavici e atent la faptul că „sunt, înainte de toate, între proverbele române multe care nu se află la alte popoare. Altele au primit în poporul nostru o formulă mai clară și mai hotărâtă. Însă naționalitatea lor consistă mai ales în importanța ce li se dă; astfel, de exemplu, unele pe care

¹⁶ Ioan Slavici, „Literatura poporană”, „Opere”, X, Ed. Minerva, Buc., 1981, p. 174 – 175

¹⁷ Idem, p. 176

¹⁸ Ibidem, p. 176.

alte popoare le iau în glumă, românii le iau în serios și altele pe care alții le iau în serios românii le iau în glumă, potrivit cu aplecările lor firești”.¹⁹

Proverbele sunt o formă de cunoaștere și autocunoaștere, sunt un mijloc de pătrundere în tainele universului spiritual și de existență social-istorică a ființei umane.

Îndemnul proverbelor la cunoașterea de sine, cum se vede și din destinul părintelui Trandafir din nuvela „Popa Tanda”, este în scopul veșnicei preocupări a omului de a se modela moral și a se depăși pe sine. Dacă părintele Trandafir urmează o traiectorie ascendentă, Ghiță, personajul din „Moara cu noroc”, unde moralitatea este încălcată, are o traiectorie descendentă, până la tragism, până la pierderea vieții protagoniștilor.

Părintele Trandafir, din nuvela „Popa Tanda”, ar fi fost un om minunat, dacă n-ar fi fost „cam greu la gură, cam aspru la judecată: prea de-a dreptul, prea verde fățiș. El nu mai sucește vorba, ci spune drept în față, dacă i s-a pus ceva pe inimă. Nu e bine să fie omul așa”. Și atunci când autorul îi schițează biografia, se folosește de același stil: „Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinerețea lui. Școlile cele mari nu se fac numai iaca-așa, mergând și venind. Omul sărac și mai are și mai rabdă. Iar cu capul se lucrează mai greu decât cu sapa și cu furca”. Ajuns popă în Butucani, el nu pricepe că una e să ai dreptate și alta e să ți-o recunoască cei mari și puternici: „Nu-i vorbă! Drept avea părintele Trandafir. Este numai că dreptul e treaba celor mari în putere. Cei mai slabi trebuie să și-l arate pe-ncetul. Furnica nu răstoarnă muntele, dar îl poate muta, din loc: încet, însă, încet, bucățică după bucățică”. Și, fiindcă „lucrurile se fac numai dacă le știm face, iar eroul nostru o ținea una și bună că: ce-i drept și adevărat, nici la dracu nu-i minciună”, părintele Trandafir fu trimis de la Butucani la Sărăceni.

¹⁹ Idem, p. 177.

Sărăcenii erau deprinși cu răul: „Peștele-n apă, pasărea în aer, cârțița în pământ și sărăcenii în sărăcie”, căci „cine e deprins cu răul, la mai bine nici nu gândește”. În Sărăcenii părintele Trandafir era un popă fără sat: „Popă fără de sat: roată fără de car, jug fără de boi, căciulă pusă într-un vârful de par”. Spirit întreprinzător, popa se gândește la unele modificări, pentru că „în satul sărac popa nici spice n-are de unde culege. Câtă vreme vor fi sărăcenii leneși, ei vor rămâne săraci și eu flămând.” Trebuie să-i facă să devină harnici, pentru că „omul harnic mănâncă piatră, scoate caș din apa de baltă și seceră fir de grâu unde au crescut cucute”.

Acțiunea se desfășoară în continuare tot pe făgașul proverbelor: „Orbul n-ajută pe olog; flămânzii nu îndreaptă treaba satului: când găștele păzesc stratul, puțin îi rămâne grădinarului”. În efortul lui de a-i schimba pe sărăcenii, părintele Trandafir ține predici împotriva trândăviei, afirmând că „lucrarea este dar legea firii omenești, și cine nu lucrează greu păcătuiește”. Părintele e însă prea insistent, nu știe când să se oprească cu predicile pentru a nu-i supăra pe poporenii. „E ca și capra în grădina cu curechi”. El își dă seama că vorbele nu-s suficiente. Ceea ce contează sunt faptele, puterea exemplului. Popa se apucă să facă lese, și cum „o dorință naște pe alta”, făcu și niște straturi în care semănă legume și cereale, ceea ce-i atrage admirația satului: „Popa e omul dracului”. Popa se înstărește, destinul lui se schimbă, acțiunea ia alt curs, lucru menționat printr-o frază cu subînțeles: „Vremile vin; vremile se duc: lumea merge înainte, iar omul, când cu lumea, când împotriva ei”.

În același spirit se ocupă, din punct de vedere teoretic, Ioan Slavici de alte specii ale literaturii populare, precum cimiliturile sau ghicitorile, chiotele, versuri spuse la joc, doina care e „ceva specific românesc și ne arată felul deosebit al românului de a simți și de a-și exprima simțirile”,²⁰ balada în care „găsim

²⁰ I. Slavici, „Literatura poporană”, „Opere”, X, Ed. Minerva, Buc., 1981, p. 181

tradițiile istorice ale poporului, așa cum ele s-au păstrat prin grai viu”, având în centrul lor „un om care a săvârșit fapta însemnate ori a suferit ca român”²¹, snoavele ce „cuprind ca novelele, întâmplări cari s-au petrecut ori s-ar putea cel puțin petrece în viața practică”²¹, povestea ca „hrana de toate zilele a românului”²², ca toate speciile de pâănă acum, și poezia de ocazie, „căci sunt multe ocaziunile pentru care „românii au ceremonii și cântări tradiționale”²³.

E vorba de modul specific, distinct, în care prozatorul a știut să valorifice creația populară în realizarea propriei opere, din trăirea autentică, nemijlocită a vieții poporului.

„Pentru mine – scria el – lucru de căpetenie este că-n lumea copilăriei mele oamenii nici în zilele grele nu-și pierdeau voia bună, și gândindu-mă la cele de atunci, eu mă văd mereu la fel de fel de praznice, la nunți care țin câte o săptămână de zile, la cumetrii și la fel de fel de alte sărbători.

Nici secerișul grânelor, nici culesul ori sfărâmatul porumbului fără cimpoiaș și fără masă întinsă nu se putea face; atât dealul sădit cu vii, cât și câmpul plin de lanuri răsuna mereu de cântecele muncitorilor harnici, iar în timpul culesului viilor cântecele și chiotele se înteteau însoțite de lăutari și de focuri descărcate...”²⁴. Nuvela de introducere în opera lui Ioan Slavici, „Popa Tanda”, a deschis primul volum, din 1881, apoi toate celelalte ediții.

„Un tânăr preot se întoarce în satul părinților săi, încercând să combată aici nevinovate aplecări lumești printr-o neadecvată preceptistică a ascezei. Cum

²¹ Idem, p. 183

²¹ Ibidem, p. 184

²² Ibidem, p. 187

²³ Ibidem, p. 187

²⁴ I. Slavici, „Lumea de-atunci”, în „Amintiri”, Ed. Minerva, Buc., 1983, p. 177 – 178

²⁵ Idem, p. 29

²⁶ Idem, p. 29

nimeni nu e profet în țara lui, sătenii vor recurge la toate mijloacele, bune sau rele,...ca să-l îndepărteze pe supărătorul moralist. Mutat în Sărăceni, părintele Trandafir, a cărui mentalitate începuse să se adapteze totuși împrejurărilor, caută să-și aducă enoriașii la acel nivel de activism și simț practic pe care le incriminase mai înainte. Dar sfatul, dojana și ocara nu sunt deajuns. Renunțând la ameliorarea semenilor, părintele începe să se ocupe, definitiv, pragmatic, de interesele propriei familii. Exemplul faptei personale, care nici măcar nu avusese intenția de a fi un exemplu, funcționează ca un catalizator de energii: inerția tradițională a oamenilor se convertește într-o mobilizare accentuată, iar satul leneșilor de odinioară devine o comunitate multiplu productivă, în genul celor imaginate de inventivitatea generoasă și nerealistă a creatorilor de utopii”²⁵. Părintele Trandafir este „intelectualul – misionar care ridică moralmente și cultural o colectivitate degradată, prin exemplul personal...”²⁶.

„Ierte-l Dumnezeu pe dascălul Pintilie! Era un om bun și cântăreț vestit. Și murăturile foarte îi plăceau. Mai ales dacă era cam răgușit, le bea cu gălbănuș de ou și i se dregea organul, încât răsunau ferestrele când cânta „Mântuiește, Doamne, norodul tău!”. Era dascăl în Butucani, bun sat și mare, oameni cu stare și cu socoteală, pomeni și ospete de bogat. Iară copii n-avea dascălul Pintilie decât doi: o fată, pe care-a măritat-o după Petrea Țapului, și pe Trandafir, părintele Trandafir, popa din Sărăceni.

Pe părintele Trandafir să-l țină Dumnezeu!”

CAPITOLUL AL III – LEA

PERSONAJUL

„Observator tenace al realității, scriitor deprins să prezinte viața așa cum e, fără înfrumusețări convenționale, fără idealizări, văzând în interesul economic mobilul esențial, factorul determinant al întregii existențe umane, așezând în centrul narațiunilor oameni care luptă pentru a trăi mai bine, cred că n-am greși considerându-l pe Slavici un Balzac al satului românesc. Recrutați din straturile populare sau din sânul tinerei burghezii rurale ardelenesti, eroii săi sunt oameni ambițioși, harnici, întreprinzători, răbdători, plini de vigoare, clocotitori de sănătate... . Oamenii lui Slavici...acapareză avuția fie prin muncă sălbatică, încăpățânată, fie prin acumulare primitivă, prin violență, ferocitate, ciocniri sângeroase; în tot cazul, nu pe căi ocolite, ci prin asalt fățiș, la lumina zilei expunându-se primejdiilor, riscându-și existența. În tot ce întreprind ariviștii lui Slavici e o grosolănie masivă, un elan de brute flămânde, o explozie de energie elementară, o patimă a muncii fanatică.”[...] ¹

¹ D-tru Micu, „I. Slavici, un Balzac al satului ardelean”, p. 89, apud „Rebreanu, Slavici – Antologie comentată”, alcătuită de Florea Firan și C-tin M. Popa, Ed. Poesis. Craiova, 1994, p. 89

TIPURI SOCIALE

Exegeții operei lui I. Slavici disting mai multe tipuri de personaje reprezentative. Ei îi clasifică în funcție de locul lor ocupat în operă, făcându-le caracterizări directe sau indirecte, prin intermediul conflictelor în care sunt antrenate, prin comportamentul acestora, ca reacție la conflict, prin gesturi, mimică etc.

Astfel, în acest sens, Magdalena Popescu notifică faptul că „pentru literatura lui Slavici de după 1880, esențial devine personajul, nu doar ca entitate autonomă și intrinsecă, dar mai ales ca relație cu grupul de personaje, M. Bahtin analizând problemele poeticii lui Dostoievski, distingea în literatura pre – dostoievskiană două mari categorii de funcții ale personajului: caracterologice și fabulativ pragmatice”.² Ceea ce găsește autoarea comun între cei doi, nu este prestigiul, ci „relația om – om”, care este dezvoltată în sens unilateral, un protagonist având o „conștiință regentă”, celălalt având o „conștiință subordonată”. Omul este conștient de ființa sa, de situația și structura sa, în măsura în care existența lui se desfășoară în ochii altuia.

Odată „privit”, intervine: „frica (sentimentul de a fi în pericol în funcție de libertatea altuia), mândria sau rușinea (sentimentul de a fi ceea ce ești în ochii celuilalt), recunoașterea sclavajului (sentimentul alienării tuturor posibilităților personale).³

Omul literaturii lui Slavici se manifestă pe marile direcții indicate de Schopenhauer, ca fiind ale voinței de a trăi: „satisfacerea necesităților biologice și materiale (instinctul de achiziție și posesie, patima lui a avea, obsesia banului),

² Magdalena Popescu, op. cit., p. 145

³ Idem, p. 147

necesitatea perpetuării speței, sexualitatea (dorința și iubirea ca patimă a iraționalului din om), injustiția (expansiunea voinței prin încălcarea limitelor voinței altora – voința de putere, orgoliul)”.⁴

Ion Dodu Bălan este de părere că „Slavici nu și-a creat personajele după rețete eticiste și după rigide percepte morale. Eroii lui descind din viața reală dar și din basmul popular, la care marele prozator și-a făcut ucenicia literară”.⁵

Însuși autorul mărturisește că: „Nu puteam să mă împac cu gândul – scria Slavici în lucrarea autobiografică „Lumea prin care am trecut” – că lectura de orișice fel e numai o plăcută pierdere de vreme. În gândul meu rostul scrierilor a fost întotdeauna îndrumarea spre o viețuire potrivită cu firea omenească”.⁶ Cum înțelegea Slavici firea aceasta omenească, respectiv românească, o mărturisește singur: „Românul e cumpătat, îndelung răbdător și de o rară liniște sufletească; tocmai de aceea însă, când el se aprinde, apoi este aprins și numai faptele îi potolesc vâpaia”.⁷ Așadar, personajele lui Slavici se caracterizează prin reacții rapide, adică sunt iuți la mânie. Din această categorie descind cei mai reprezentativi eroi ai lui Slavici: Lică Sămădăul și Ghiță din „Moara cu noroc”, care prin vina lor morală își asumă un destin tragic, Marta și Miron din „Gura satului”, Simina, Iorgovan și Șofron din „Pădureanca”, Duțu și Stanca din „Comoara”, în care banul, „ochiul dracului”, este un ferment al dezumanizării personajelor.

Însă, întâlnim și personaje, care descind din izvoarele folclorice care dau eroilor din basme puteri miraculoase, în primele lui nuvele, care au o anume viziune morală asupra lumii zidită în armonie, frumusețe și omenie, așa cum se spune în sfârșitul nuvelei „Budulea Taichii”: „Tu, Doamne, cu nemărginită înțelepciune ai întocmit lumea și frumoasă ne-ai lăsat-o nouă spre viețuire”. Dar

⁴ Ibidem, p. 148

⁵ I. Dodu Bălan, op. cit., p. 98

⁶ I. Slavici, „Opere”, vol. IX, Buc., 1978, p. 287

⁷ Idem, p. 825

sub influența realismului popular teoretizat de Titu Maiorescu în celebrul său articol: „Literatura română și străinătatea”, armonia aceasta dispare: „Ioan Slavici – scria Ioan Breazu – cu predispoziția lui temperamentală pentru tragic, cu interesul pe care l-a avut (în)totdeauna pentru problemele morale, se lasă prins de noul curent, înlocuind voioșia, sfătoșenia și spontaneitatea din primele nuvele cu epicul dur, cu tragice încleștări de caractere din „Moara cu noroc”..., scrisă parcă anume pentru a demonstra teoria lui Maiorescu. E același popor al satelor noastre – și totuși parcă e altul cu dimensiuni morale mai complexe, cu umbre și lumini, cu bucurii și înfrângeri [...]. Tendința educativă se păstrează. [...]”⁸

„Realitatea socială pe care scriitorul o înfățișează în proza lui – notează Eugen Todoran, completând teoria lui Titu Maiorescu despre realismul popular - , privită ca moment al dezvoltării unor relații de tip capitalist în mediul sătesc, îi oferea o lume de oameni ce se chinuie pe ei înșiși, chinuiți de alții, sau chinuind pe alții, strâmtorați de legile morale pe care cele sociale le contrazic și le modifică într-un profil dramatic în care căderea personajelor, ce merge până la tragic, este totdeauna inumană pentru cel ce o suferă. Acesta este însă altceva decât <<dezumanizarea>> lor, de care se vorbește într-o formulă generalizată pentru caracterizarea acestora în opera scriitorului, căci măreția tragică tocmai în încercarea de salvare a „umanului” constă, când dincolo de căderea fiecăruia vede o lume obiectiv existentă, copleșitoare acționând asupra lor cu puterea unui destin.”⁹

Întâlnim tipul arivistului, care nu are trăsături pur realiste, ci își păstrează anumite amprente ale umanismului de altă dată. Realismul popular se face simțit prin dragostea pe care o are personajul nostru față de iubită, soție, etc.

⁸ Ion Breazu, „Studii de literatură română și comparată”, Ed. Dacia, Cluj, 1970, p. 26

⁹ Eugen Todoran, „Secțiuni literare”, Ed. Facla, Timișoara, 1977, p. 95

Un astfel de personaj este cizmarul Ghiță, din nuvela „Moara cu noroc”, care „arendează cârciuma și hanul de la Moara cu noroc, pentru ca, strângând bani buni, să-și poată deschide în câțiva ani, la oraș, un atelier mare. Sămădăul Lică îi condiționează însă rămânerea la moară de colaborarea la afacerile lui necurate. Cârciumarul nu acceptă și nu refuză, dar jefuirea unui cămătar și asasinarea unei femei în preajma hanului îl implică în ochii oamenilor și ai justiției. Ghiță devine asociatul lui Lică, dar numai pentru a-l prinde și a-l da pe mâna jandarmilor. Hotărârea lui atât de fermă la început, pare a slăbi, moleșită de patima aurului ușor câștigat și de o spaimă insinuantă. Voind să-l vindece de orice duplicitate nedecisă, Sămădăul îl forțează să-i lase pentru o seară nevasta. Ghiță acceptă, plecând după jandarmi. Nu-l va mai găsi însă pe Lică, și atunci își omoară soția. Lică se răzbună ucigându-l și dând foc casei”.¹⁰

Nuvela debutează printr-un dialog care expune termenii unui conflict încheiat. Tinerii doresc schimbarea, „mai binele”, prin mutarea la moară, în schimb ce bătrâna este mulțumită cu ce i-a dat Dumnezeu, sfătuindu-i și pe cei doi copii ai săi, fiică și ginere, să se rezume și ei la „dărnicia soartei”. Bărbatul, își schimbă profilul afacerii, de la meșteșugul de ciubotar, moștenit din tată în fiu, la comerț; trecerea este de la un mecanism vechi la unul nou, lucru care va demonstra o nestăpânire de sine, bărbatul dând însă dovadă de mult curaj, asumându-și în totalitate riscurile.

Rezistența bătrânei este formală, iar tânăra lui soție are încredere oarbă în reușita soțului, încât aceasta printr-un acord tacit – tradiția spune că nevasta nu are dreptul la replică și la opțiune – îl urmează. „De la început, deci, bărbatul, încă neprecizat ca individ pentru sine, e înfățișat prin „eul social”, ca sumă a raporturilor dintre el și grupul în care se oglindește, reprezentându-l. Ciubotarul –

¹⁰ Magdalena Popescu, op. cit., p. 148

cârciumar e omul care „hotărăște” în numele celorlalți, și primul său act în desfășurarea nuvelei e tocmai unul de decizie „gravă”.

Singurul care hotărăște, putând în același timp alege între mai multe soluții, bărbatul are iluzia deplinei sale libertăți – libertatea de a voi. El se definește prin practicarea acestei libertăți, care îl caracterizează deocamdată ca personalitate.”¹¹ Dacă la începutul nuvelei bărbatul se caracterizează printr-o anumită omogenitate, acesta, odată cu avansarea în nuvelă, dispare. Personajul privește noul spațiu cu o anumită subiectivitate, detaliile de ordin obiectiv scâpându-le. Este descris spațiul auster, „populat” de „bărbatul în fruntea micului său trib”.¹²

Cei trei muncesc de dimineața până seara, primesc, ospătează, adună, iar sâmbăta numără împreună banii „și atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la cei doi copilași, căci doi erau acum, iar bătrâna privea la câteși patru și se simțea întinerută, căci avea un ginere harnic, o fată norocoasă, doi nepoți sprinteni, iară sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câștig făcut bine”. Bătrâna primenește copiii și merge cu ei duminica la biserică, „fiindcă bătrânul, fie iertat, fusese cojocar și cântăreț de strană, și așa, „mergând la biserică, ea se ducea parcă să-l vadă pe el”. Spiritele bune, morții protectori ai familiei au fost aduși și ei.

Spațiul însă, descris de autor, nu reprezintă tocmai unul protector, care să confere siguranță „pribegilor” de la han: „pe culmea dealului de la stânga, despre Ineu, se ivește pe ici, pe acolo marginea unei păduri de stejar, iară pe dealul de la dreapta stau răzlețe rămășițele încă nestârpite ale unei alte păduri, cioate, rădăcini ieșite din pământ 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 înspre câmpie”.

¹¹ Idem, p. 149

¹² Ibidem, p. 149

Atmosfera sumbră, începe să-i dea de gândit tânărului cutezător, dar simțul primejdiei îl transformă în protector. Nu întârzie să apară însă „răul fatidic”, materializat în personajul Lică Sămădăul, căruia autorul îi face pentru început un portret fizic: „Lică, un om ca de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncenele dese și împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin, cu codoriștea de os împodobit cu flori tăiate și cu ghintulețe de aur”.

Autorul realizează opoziția celor doi prin descriere interioară – exterioară. Pe când Lică este descris fizic, Ghiță nu va fi niciodată descris în aparența lui fizică, el existând doar sub raportul trăirilor psihice. Având o extraordinară tactică, Lică îl implică pe Ghiță în „afacerea necurată”, fără să știe: „Tactica sămădăului este de a respinge obișnuitul relațiilor normale și a le impune fără discuție pe cele specifice lui. Evită să vorbească cu femeile și cere, cu o blândețe imperativă, să vină cărcimarul. La rândul lui, acesta, avertizat și pregătindu-și din instinct ofensiva sau defensivă, refuză să intre în subordinea pe care, persuasiv și calm, i-o cere Sămădăul. Lică pretinde informații despre oamenii săi, cărcimarul amână să le dea, ocolind răspunsul, amestecându-l cu vorbe și ascunzând sub ele o rezistență tenace. I se amenință libertatea printr-un subtil contract stăpân – slugă.

Rezistența lui este pe punctul de a câștiga partida, dar în acest moment îl trădează femeile clanului. Cu riscul de a-și pierde banii pe care porcarii nu-i plățiseră, de a-și face din Lică un adversar imediat și primejdios, bărbatul a hotărât să nu accepte ce i se cere, să nu admită suzeranitatea indiscutabilă a celuilalt”.¹³

¹³ Ibidem, p. 155

Legământul față de familie, care fusese până nu demult puterea lui (era șeful, factorul de decizie și prestigiu, autoritatea recunoscută), devenea acum elementul posibilului șantaj.

„Moara cu noroc” este „drama unui ins care nu îndrăznește să facă supremul gest al umilinței: să se recunoască așa cum e în fața altuia, predându-se de fapt aceluia. Ghiță e indecis și labil, dar vrea să se păstreze pentru Ana în aparența bărbatului tare și sigur de el; Ghiță îl urăște și-l vinde pe Lică, dar joacă față de el comedia complicității subordonate; Ghiță colaborează cu jandarmul Pinte, tipul leguitor căruia îi oferă toate probele vonovăției lui Lică, dar păstrează jumătate din banii furați pe care i-i încredințează Sămădăul. Personajul e astfel nu doar interior dublu, dar el își creează pentru ceilalți aparențe duble și neconvergente. Tipul vicleanului. În această multitudine de măști, el nu se poate acorda definitiv nici unui rol”.¹⁴

Și Ana, soția lui Ghiță, traversează un proces al dezumanizării lent, ea reprezentând tipul luptătoarei, care va fi însă învinsă cu propriile-i arme, încălcând principiile morale, etice, lucru pentru care autorul o pedepsește cu moartea. La începutul nuvelei, ea reprezenta simbolul iubirii – datorie, o aparență pură, naivă, complet subordonată autorității bărbatului: „...Ana cea înțeleaptă și așezată deodată-și pierde cumpătul și se aruncă răsfățată asupra lui, căci Ana era tânără și frumoasă, Ana era fragedă și subțirică, Ana era sprintenă și mlădioasă...., atunci el pipăia prin întuneric, ca să vadă dacă Ana, care dormea ca un copil îmbăiat lângă dânsul (lângă Ghiță), nu cumva s-a descoperit prin somn și s-o acopără iar”. Ea trece apoi fără faze intermediare de la soție alintată, răsfățată, la excluderea din viața soțului, acesta tratând-o ca pe o „slugă”: „Ce-mi pasă mie de alții! răspuse ea. Mai mult amar n-a fost în viața lor întreagă decât este acum în sufletul meu: e mai grozav să trăiești cum trăiesc eu, decât a fi ucis în drum. Tu

¹⁴ Ibidem, p. 173

nu mă omori, Ghiță: mă seci de viață, mă chinuiești, îmi scoți răsufare cu răsufare viața din mine, mă lași să mă omor eu din mine”.

Ea este intansigentă și neiertătoare, ca orice spirit pur care se trezește într-o dezamăgire. Aici intervine influența Sămădăului. Respinsă de soțul ei, ea se simte atrasă de celălalt, care ia locul protectorului, lucru ce îi va fi fatal. „Omul e înainte de toate organism sensibil, suprem impresionabil, singurul dotat cu nefericita capacitate de a-și reprezenta jocul cosmic în mijlocul căruia se simte așezat și disputat de forțe adverse. Conștiința morală s-a dezvoltat la Slavici într-o facultate aproape senzorială, difuză, care presimte evenimentele din ordinea spiritului ca pe fapte acționând energetic, material, lipsite de echivocul interpretării”.¹⁵

În nuvela „Pădureanca”, scrisă aproape concomitent cu „Moara cu noroc”, Iorgovan, feciorul bogătanului Busuioc, pleacă spre munte să aducă tocmai de acolo „pădureni” pentru seceriș. O caută mai ales pe Simina, care mai lucrase cu un an în urmă în curtea lor. El întârzie să o ceară de nevastă, iar după moartea tatălui fetei, la îndemnul părintelui său, are loc o cerere în căsătorie formală. Simina amână răspunsul, intră chiar slujnică la casa unui om sărman cu mulți copii. Refuzul ei, îl determină pe Iorgovan să se sinucidă zdrobit între valțurile morii, imitând moartea oribilă a unchiului său, estropiatul Pupăză.

Ca și Ghiță, din „Moara cu noroc”, Iorgovan se îndreaptă spre autodistrugere. El reprezintă tot tipul parvenitului, propulsat în societatea bogătanilor, datorită averii tatălui său. Dacă în cealaltă nuvelă obiectul dorinței fusese banul, aici Iorgovan va aduce în centrul existenței sale o ființă, a cărei prezență în viața sa, știa, presimțea că îi va fi nefastă. El este cel care pornește în căutarea ei, chiar dacă destinul îi aruncă semne discrete: izbucnise holera.

¹⁵ Ibidem, p. 188

„Cine și ce este Iorgovan?” – se întreabă Magdalena Popescu: „O proiecție, o promisiune încă nerealizată. El e exemplarul în care un neam întreg, obișnuit cu prosperitatea și ascensiunea, s-a încordat să vadă depășirea propriilor posibilități. Familia lui Busuioc s-a învățat să reușească. Ea merge, de generații, din bine în mai bine. Succesiunea e o întrecere cu sine însuși. Țărani, s-au îmbogățit, vor să facă din feciorul lor mai mult decât au fost ei: un om cu carte... . Plecat la studii, el revine printre ai săi nici țăran, nici orășan. Trăiește în provizorat, știind că toți așteaptă de la el un plus, o depășire”.¹⁶

Pe parcursul întregii lui evoluții în cadrul nuvelei, el este prezentat de către autor sub o formă continuă a ezitării: atunci când o caută pe Simina, teama de a nu fi recunoscut, când ucide calul, teama de gura lumii când este înfruntat de argat, se uită în jur ca să nu-l fi auzit cineva.

„Căsătoria cu Simina ar reprezenta în ochii lui lașitatea de a răspunde dorinței în pofida datoriei, singura capabilă să-l structureze interior, făcându-l apt și demn de o condiție pe care o resimte ca principala coerență accesibilă sie.

Teama lui de compromis printr-o împerechere nedemnă în plan moral, ceea ce e, în planul biologic, instinctul de autoconservare”.¹⁷

Celălalt personaj, Simina, este prezentat de la început într-o ipostază nefavorabilă, datorată diferenței sociale, relația dintre cei doi fiind de slugă – stăpân. Ea reprezintă apoi obiectul unei dorințe. Iorgovan caută „o Simină”, aceea care cu un an în urmă îi provocase înfierbântarea stânjenitoare”.¹⁸

Personajul ia contur și se menține, există, doar prin rezistența pe care i-o opune celuilalt.

¹⁶ Ibidem, p. 192

¹⁷ Ibidem, p. 193

¹⁸ Ibidem, p. 201

Personajele lui Slavici, în această nuvelă, sunt așezate într-o schemă, în funcție de cel care iubește și aspiră către un indiferent, care la rândul lui iubește pe un al treilea, rămas indiferent: Șofron – Simina – Iorgovan.

„Femeia – termenul mediu – are o dublă natură, deschisă pe rând până la agresiune față de unul, închisă până la cruzime față de celălalt.[...]

La Slavici, fiecare personaj figurează pe rând ca subiect, obiect al dorinței și termen intermediar, rețeaua de opoziții fiind astfel tensionată până la extrem. Slavici aduce în stare de conflict paroxistic orice temă a sa, incitând-o să se manifeste prin toate mijloacele de sporire a radicalității opozițiilor”¹⁹

Ioan Slavici dovedește o manieră deosebită în compunerea portretului, de cele mai multe ori nu se mulțumește cu un singur portret, ci recurge la o întregă suită. Fie că aceste portrete aduc elemente noi, fie că sunt detașate în timp, acest procedeu vădește grija scriitorului de a fixa cât mai statornic în mintea cititorului personalitatea eroului său, pentru a-i putea defini cât mai bine universul psihic, sentimentele, ori patimile și pasiunile.

Ioan Breazu, analizând opera lui Slavici, arăta că: „Slavici ne prezintă oamenii și conflictele din nuvelele lui în strânsă dependență de mediul lor social și național. Lumea țărănească din care sunt desprinși cei mai mulți e stăpânită de obiceiuri și tradiții puternice. Scriitorul ține și el mult la ele; simte chiar o plăcere în prezentarea lor. Niciodată nu le desfășoară însă în fața noastră numai pentru pitorescul lor, ci pentru ca de pe fundalul lor să se desprindă mai bine, fie caracterele, fie o întregă colectivitate umană. Această legătură strânsă dintre mediu și oameni le dă acestora din urmă pecetea caracterului nostru național dintr-un anumit loc și moment istoric.”²⁰ Astfel, caracterul popular și realist este

¹⁹ Ibidem, p. 205

²⁰ I. Breazu, „Ioan Slavici nuvelistul”, Tribuna, nr. 4, 25 ian. 1958, p. 3, în prefața de la vol. „Nuvele”, scrisă de I. Breazu, Ed. de stat pentru literatură și artă

cea mai importantă trăsătură a creației lui Ioan Slavici. Ca personaje exponente ale acestui stil literar, amintim din nuvelele citate pe Ghiță, din „Moara cu noroc”, pe Iorgovan și Busuioc din „Pădureanca”.

Ghiță este copleșit de o sfâșietoare dramă sufletească. Patima de aur îl cuprinde ca o pecingine, dezumanizându-l, îndepărtându-l de tot ce a avut mai sfânt în viața sa: dragostea pentru Ana și pentru copii. Dar Ghiță nu este un abrutizat, căruia totul îi este indiferent. Fiecare pas către prăpastia morală spre care îl împinge Lică, al cărui complice devine, este plătit cu prețul unor devorante furtuni lăuntrice, cu prețul unor crize de conștiință: așa ajunge să jure strâmb, împingând spre ocnă oameni nevinovați, așa ajunge s-o împingă pe Ana în brațele lui Lică, așa ajunge la crimă. El este copleșit de zbuciumul său, de dragostea pentru Ana și teama de Lică. Și această luptă lăuntrică, care face din omul cutezător de odinioară un individ hărțuit și morocănos, îl pierde și în ochii Anei.

În nuvela „Pădureanca”, autorul prezintă un conflict de categorii sociale. Iorgovan și familia lui reprezintă tipic satele înstărite din câmpia Aradului, ridicate în urma pătrunderii în ele a relațiilor capitaliste, pândite însă mereu de primejdii, tocmai prin natura acestor relații. Simina, Neacșu și Șofron – acesta din urmă argat la Busuioc, pădurean și el – sunt expresia tipică a oamenilor de la munte, mai puțin influențați de aceste relații și tocmai de aceea – crede scriitorul – cu moravuri mai curate și caractere mai puternice. Simpatia lui Slavici înclină spre aceștia din urmă. Între cei doi tineri, Iorgovan și Simina, dragostea apare brusc, nici ei nu-și dau seama cum, și de aceea se simt legați pe vecie. Iorgovan „tremură din tot trupul”, sufletul „îi era plin de dânsa”. Întâlnirea dintre ei, înainte de seceriș, emoționează: „Iorgovan își mișca buzele și se uita împrejurul său: ar fi voit să rupă, să frângă, să spargă, nu cuteza să se uite drept la ea, i se închideau ochii când o vedea, căci simțea că îndată ce o vede îi vine s-o apuce și s-o strângă în brațe, încât să-i piară pofta de a mai plânge.

- Degeaba te uiți, grăi dânsa, că nu-i nimeni acasă; și chiar dac-ar fi mie nu mi-e rușine să plâng.

- Atunci de ce plângi? grăi el apropiindu-se de dânsa. Am venit eu ca să te văd plângând?

- Mai știi și eu de ce-ai venit! răspuse ea așezându-se și întorcând fața de la dânsul.

Iorgovan începu să-și rupă c-o mână unghiile de la cealaltă. În cele din urmă, el o apucă cu vârful degetelor de mână și-i zise:

- Simino, auzi tu, Simino! Fii cuminte. Uite, zău, că-mi pierd sârta. Și de ce?

Ea își șterse ochii și se întoarse spre el.

-Tot am vrut să te întreb – zise apoi – și nu știu de ce nu te-am întrebat: ce vrei tu cu mine? El dedu din umeri.

- Nimic! Știi numai că-mi ești dragă de mi s-au urât zilele.

- Dragoste – în sec! zise ea. Eu dragă și tot eu arsă de dor.

- Așa-i! Răspuse flăcăul, știu că-i așa.

- Atunci dă-mi pace!

- Dar tu de ce nu-mi dai mie?

Ea se uită lung la el, dar nu-i răspuse nimic.

- Așa e! grăi Iorgovan strâmtorat. Tu nu ai alergat după mine, dar m-ai făcut pe mine s-alerg. Dar cine știe, poate că e mai bine așa”.

Dragostea nu cunoaște, deocamdată, granițe sociale. În curând însă, feciorul bogătanului va trebui să țină seama de opiniile alor săi, care, evident, nu se pot împăca cu ideea de a-și lua ca noră o sârăntoacă. Simina simte acest lucru: „Știi, urmă ea liniștită, o văd, o simt în tot ceasul, că ți-e rușine de dragostea ce o ai către mine și te ferști ca nu cumva lumea să afle despre ea: dacă nu mă pot supăra de asta, Iorgovane, n-o să mă supăr de nimic în viața mea”. Când Neacșu,

tatăl Siminei, îl întrebă deschis pe Iorgovan de ce nu se iau dacă se iubesc, tânărul îi răspunde tot atât de deschis: „Pentru că nevastă-mea nu are să-mi fie numai mie nevastă, ci părinților mei noră și rudelor mele om din casă, și ar trebui să fie moarte de om”.

Tatăl Siminei este un personaj tipic pentru mentalitatea omului asuprit, care o viață întreagă a învățat că împăcarea dintre clase este imposibilă. Vorbele pe care i le spune Siminei ilustrează, în același timp, ura puternică acumulată față de asupritori: „Nu te face, fata mea, pui de cuc în cuib de cioară - urmă el peste puțin, că nu-ți este firea pentru aceasta. Tu ai dormit astă-noapte aici, întinsă pe un braț de fân, și ai dormit bine, dar ei au dormit în paturi cu perini de puf și n-au să te uite niciodată că ai dormit în șura lor... Tu nu știi să șezi la masa lor, nici să mănânci cu lingura lor, nici nu știi să te îmbraci în portul lor, nici să vorbești în limba lor.”

Reprezentant tipic al clasei lui, prin lăcomie și cupiditate, este și chiaburul Busuioc, care, deși știe că este holeră-n țară și legile îl opresc să angajeze oameni la secerat, nu poate concepe aceasta și calcă cu brutalitate peste prescripții: „Holeră-n timpul secerișului? La aceasta nu s-a gândit și nici acum nu voia să se gândească. Avea patruzeci de jugăre de pământ acoperite cu grâu, un singur lan ce șovăie mereu sub sarcina de spicuri grele: holeră, neholeră, el trebuia să-și adune rodul în trei zile, căci puțin se scutură de la cei săraci, dar mult de la dânsul.” E drept că și pădurenii, care așteptaseră atâta vreme secerișul, din care câștigau o parte a existenței lor, nu puteau renunța.

Victimă cade chiar Neacșu, om bătrân și sleit de puteri, dar și exponentul clasei umile, tipul nevoiașului, al umilitului. Acest eveniment tragic este de natură să transforme din pasiunea Siminei pentru Iorgovan în ură, mai ales că, datorită acestei slăbiciuni, fata-și părăsise tatăl, întâmplător, chiar în ajunul morții acestuia. O obsedează vorbele bătrânului: „Pui de cuc în cuib de cioară!” De

aceea,când Busuioc, înțelegând să aline durerea fetei, decide să o ia de noră, Simina, spre stupefacția tuturor, refuză. Acest act este semnificativ pentru conștiința de clasă a eroinei, în care intră, deopotrivă, datoria față de tatăl său și ura pentru familia Busuioc.

Eroii par că dau tot ce au unei singure iubiri, aceasta este, de obicei, prima, nu se pot diviza, nu-și pot doza sentimentele, tocmai că sunt atât de curați, tranzacțiile sufletești, rod al povestirii, sunt cu totul departe de ei. De aceea ne apar, poate, așa de puternici și în același timp atât de descoperiți, atât de vulnerabili în lupta vieții. Iorgovan face parte din aceeași categorie umană, în fond: „Înțelegând opoziția părinților la încercarea de a se căsători cu Simina, cedează, ca o fire slabă, acestei mentalități și-și compensează durerea prin petreceri deșănțate, de obicei la oraș (orașul e cuibul desfrâului), începe să-l înșele pe Busuioc pentru a-și procura banii necesari chefurilor, devine nervos și dezechilibrat, cu Simina se comportă cu brutalitate și grosolănie. Transformarea eroului e neconvingătoare, deoarece e prea bruscă și nemotivată. Pentru ca un om candid, afectuos până la pasiune, plin de o delicată atenție față de iubita lui, să devină bătăran și cinic trebuie să se fi petrecut cu el niște fapte deosebite, pe care autorul era dator să le înfățișeze cititorului.”²¹ Eroul pare mai degrabă rodul unui blestem, el ispășește o vină care nu este a sa.

Poate,ca fiu a lui Busuioc, el nu este decât un mijloc de sancționare a tatălui hapsân, din pricina căruia murise Neacșu, din pricina căruia murise, de asemenea, strivit de chinga mașinii de treierat, blândul și nevinovatul Pupăză, despre care unii ziceau că ar fi frate cu Busuioc.

Este cu totul semnificativ faptul că, atunci când Busuioc îi reproșează netrebniciile pe care le face („Unde-a ajuns? Ce-a facut?”), Iorgovan îi răspunde

²¹ Pompiliu Marcea, „Ioan Slavici”, Ed. pentru literatură, 1965, p. 298

cu intimă convingere: „Eu n-am făcut nimic; tu le-ai făcut pe toate”. Cu toate acestea, autorul alege să-l pedepsească, în mod direct, pe Iorgovan și indirect pe tatăl său. Busuioc este nevoit să suporte marea durere de a supraviețui morții unicului fiu, cu atât mai mult cu cât omul nu era lipsit de sensibilitate, dimpotrivă, dragostea pentru fiul său era mai presus de orice. Apoi, pe lângă acestea, autorul nu i-a iertat nici Siminei vina de a nu fi ascultat de tatăl său, care n-a fost niciodată de acord cu dragostea ei pentru „bogătoiul cela”. Viața fetei, după sfârșitul lui Neacșu, este, prin ea însăși, o dureroasă ispășire. Mai întâi este refuzată când oferă ajutorul unui om sărman și văduv cu patru orfani de a-i îngriji copiii, și această împrejurare constituie, pentru ea, o mare nefericire: „M-au părăsit, toți m-au părăsit; m-a ajuns blestemul tatii!” Nu-și găsește nicăieri loc, e veșnic neconsolată, atenția paternă a lui Șofron, în care răzbate marea lui dragoste, n-o încălzește. Scriitorul însuși comentează: „O ajunsese blestemul părintesc, pentru că fusese oarbă și nu ascultase de sfaturile lui, pentru că-l părăsise în ceasul morții, pentru că și-a bătut joc de slăbiciunea omului la care ținea atât de mult răposatul.”

„Dar tocmai această fatalitate, care urmărește atât pe Simina, cât și pe Iorgovan, diminuează interesul pentru evoluția lor, le scade autenticitatea, eroii nu se mai desfășoară pe cont propriu, ci într-o mare măsură jucăriile unei forțe din afara lor...”²²

Există însă și nuvele a căror tematică e o veche problemă ardeleană: "Rostul intelectualului în mijlocul țărănimii s-a definit încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, când luminismul a deschis o nouă epocă culturală a acestei provincii. Preotul și învățătorul – se spunea – trebuie să aibă la țară nu numai o funcție morală, ci și de luminare și îndrumare economică. Ei vor tâlmăci poporului care nu știe încă să citească sfaturile și dispozițiile numeroaselor

²² Idem, p. 300

ordonanțe și cărți cu caracter de luminare care apar începând cu această epocă; mai mult, trebuie să dea exemplu prin conduita lor personală și prin gospodăria lor”.²³

În schițarea biografiei părintelui Trandafir, descrierea lui Slavici abundă de „vorbe cu tâlc”: „Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinerețea lui. Școlile cele mari nu se fac numai iaca-așa, mergând și venind. Omul sărac și mai are și mai rabdă. Iar cu capul se lucrează și mai greu decât cu sapa și cu furca”.

Așadar, rolul de îndrumător este foarte dificil, pentru care trebuie învățatură pe la „școlile cele mari”.

Părintele Trandafir începe să predice: „...a arătat că Dumnezeu, în nesfârșita lui iubire de oameni, l-a făcut pe om spre fericire. Fiind omul în lume, Dumnezeu voiește ca el să simtă toate plăcerile curate ale vieții, pentru că numai așa poate să o iubească și să facă bine într-însa (...) Poftele cele curate sunt date omului ca să le astâmpere prin rodul muncii; dorințe îi sunt date în suflet ca să cuprindă lume și Dumnezeu în sine și, fericit să le pivească. Lucrarea este dar legea firii omenești, și cine nu lucrează greu păcătuiește”. Această „didahie” conține însăși teza ideologică a nuvelei și concepția de viață a autorului ei.

„Scurta nuvelă a lui Slavici, însemnând debutul maturității sale, e o alegorie. Ea lucrează cu elemente abundente ale realului umil, care, antrenate într-o mișcare ce nu mai aparține realului, fac evidente și transmisibile câteva intenții. Una dintre ele a fost de la început detectată de comentatori și de atunci impusă cu obstinație: satul (unei anume epoci istorice) nu se poate ridica decât prin exemplul(moral sau material) al mentorilor săi (învățătorul sau mentorul).[...] Nu e posibilă cunoașterea (și nici viața) bizuită doar pe cuvânt, e necesară cunoașterea practică transformatoare a lucrurilor; nu obții niciodată cea

²³ I. Breazu, în „Prefața” de la „Nuvele” de I. Slavici, vol. I – II. Ed. B. P. T., 1958, p. 87

ce dorești cu obstinație, dar obții totul când nu mai vrei nimic; soluția optimă de existență nu ne e data nici prin șansă nici prin destin: ea se revelă doar după repetate eșecuri...; după ce le elimină prin experimentare pe toate celelalte, aceasta din urmă ni se înfățișează ca excelentă numai pentru că este ultima posibilă. [...]

Cuvântulnu poate crea sau transforma o lume. Nuvela aceasta e însă cea mai bună dovadă că prin cuvânt se poate crea o lume; numai datorită lui, cuvântului, ritmurile, simetriile, esențializările devin aici atât de convingătoare. Universul creat prin faptă de popa Tanda nu există, de fapt, decât în lumea fictivă a cuvântului lui Slavici.

Lumea trebuie transformată prin faptă. Dar această învățătură exemplară e transmisă prin cuvânt.”²⁴

Așa cum menționa marele poet național, Mihai Eminescu, „Popa Tanda e un mărgăritar de popă românesc, vrednic a figura în orice carte de citire pentru sate, un popă cu gură de lup și inimă de miel, care mai cu bătaia de joc, mai cu sfatul, dar cu pilda proprie mai cu seamă ridică nivelul moral și material al unei pustietăți cum i-a Săracenilor”.²⁵

...”Budulea Taichii „...”este scrisă cu umor, care e un gen necunoscut până acum la autorii români. Adâncimea mării seriozități morale a autorului e acoperită de bruma ușoară a bătăii de joc și a comicului. S-ar fi crezut că „umorul”, întristarea și patimile îmbrăcate în haina comică a glumei și a ridicolului, sunt străine genului nostru popular și proprie numai englezilor și

²⁴ Magdalena Popescu, op. cit., p. 50 - 51

²⁵ M. Eminescu, „Articole și traduceri, I, Ed. Minerva, Buc., 1974, p. 157 – 160, din lucrarea „Rebreanu. Slavici – Antologie comentată”, alcătuită de Florea Firan și C-tin M. Popa, Ed. Poesis, Craiova, 1994, p. 86

germanilor – „Budulea” domnului Slavici e o dovadă învederată de contrar. Se poate scrie umoristic și românește”. ...²⁶

Mihai Budulea, fiul unui cîmpoieș sărac din Cocorăști, e dat la carte. Ambiția dascălului de sat, care vede în băiatul tenace un posibil ginere pentru una din fetele lui îl lansează pe o cale a parvenirii, cu obiective din ce în ce mai înalte, mai pretențioase: la început învățător, „profesor de gimnaziu”, apoi „dascăl mare”, călugăr arhieru. În cele din urmă, ascensiunea este blocată, și personajul revine în satul natal ca preot, în scopul de a-l organiza și a-l ridica. Nuvela este una de formație.

Slavici va urmări devenirea unui caracter : Huțu pare la început cel mai prost și mai neajutorat dintre frați, până la urmă se ridică deasupra tuturor, la nivelul unui erou popular. El e simplu, greoi, stângaci în mișcări, e însă onest, ordonat, muncitor și înzestrat cu o dragoste de viață secretă dar intensă. Personajul nu e lipsit de sentimente peste criza căroră trece repede.

Se va căsătorii totuși cu Mili, una dintre fiicele dascălului Clăiță. Nuvela se încheie cu icoana, luminată de o supremă fericire, a acestui cămin, în care a apărut și copilul : „Îl văd înainte de toate pe el [pe Huțu], stînd la patul ei – al soției și privind cu tăcută uimire la mamă și copil.

Tu, Doamne, cu nemărginită înțelepciune ai întocmit lumea și frumoasă ne-ai lăsat-o nouă lăcaș de viețuire”.

Finalul nuvelei e în deplină concordanță cu ideea, pentru care, adevărata fericire nu-și găsește locul decât într-un cămin familial.

„Nuvela e complementară „Popei Tanda”. În amîndouă se pune problema imitației ca mecanism de modificare și progres social. Aici perspectiva e a celui care imită, a exponentului umil care se subordonează unui comandament de

²⁶ Idem, p. 87

progres prin reproducerea binelui demonstrat de alții. Nuvelele se completează și își răspund astfel.

Pentru a dobândi bunăvoința publicului său și a-i câștiga nu partizanatul ideologic, ci convingerea prin simpatie, Slavici face din această istorioară cu tâlc, care pune în discuție probleme, pentru el și pentru o întreagă societate, grave, o comedie a imitației, iar din eroul său – un mim al stereotipiei.”²⁷

„Personajul e compact și imperturbabil. Mereu proaspăt, ceara elastică a sufletului său suportă pe rând amprentele care îl modelează altfel, ștergând urmele configurărilor anterioare. Reproducerea e perfectă și tocmai această calitate de copie, de realitate văzută în dublu, triplu exemplar, naște ideea de comedie. Huțu absoarbe totul cu grija de a fi exact, dar niciodată personal. Lecția de alfabetizare a cimpoieșului e magistrală ca intuiție”²⁸

„- Măi, Huțule! ia scrie-mi tu mie pe hârtie: cimpoi, vioară și fluier.

După ce Huțu scrise cuvintele, Budulea privi lung la ele, pentru că cimpoile nu semănau deloc a cimpoi și vioara îi părea tocmai ca fluierul.

- De unde să știu eu că aici stă cimpoi și vioară? întrebă el.

- Pentru că e << cerf – ije – mislete – pocoi – on – ije >>.

- Nu înțeleg. Știu că la răbuș tragi o crestătură, și asta vrea să zică o zi de lucru ori o oaie, tragi o cruce, și asta vrea să zică un car de pietriș ori un berbec. De unde știi tu că tocmai așa se scrie cimpoile?

- Așa sună slova.

- Cum sună?

- Fiindcă e cimpoi, scriu cerf și ije și mislete ca să fie <<cim>>, iar după aceea pocoi, on ije ca să fie <<poi>>”.

Băiatul nu explică, el nu traduce așadar în termeni pe înțelesul bătrânului și chiar pe înțelesul său cunoștințele pe care le are de comunicat. Înțelegere

²⁷ Magdalena Popescu, op. cit., p. 108

²⁸ Idem, p. 110

înseamnă introducerea unor elemente noi într-un sistem personal de relații și asocieri, transliterarea necunoscutului în limbaj mental propriu. Huțu însă nu posedă entuziasmul cunoașterii sau al propagării adevărului, el are doar superstiția formulei pe care o reia, cu minime variații, fără vreun plus de aprofundare.

„Acest comandament sacru al exactității, spaima de a greși, de a fi altfel, incorrect, imprevizibil și prin asta personal (o construcție gramaticală imperfectă într-o situație pentru el delicată, îi dă ametele) e singura tensiune care apare a anima personajul.²⁹

Personajul e „o reproducere a unei mișcări în oglinzi”, el se spijină pe principiul imitației: promis Corneliei, îndrăgostit de Livia, curtând pe una dintre fetele protopopului Toda pentru a se însura în fine cu abia a cincea fată a dascălului Clăiță, Budulea Taichii nu este un cuceritor blazat, nici un ginere de ocazie, nici, ceea ce ar fi fost mai rău, un slăbănog din fire, părăsit pe rând de femei decepționate. El adoptă relația sentimentală potrivită condiției lui sociale de moment și renunță la ea cu seninătate (dar fără cinism, cu o rece indiferență) când aceasta nu se mai vedește adecvată.

Nici celelalte personaje nu sunt scutite de mecanismul imitației. Budulea cel bătrân privește ca posibilă „domnirea” feciorul său numai atunci când află că și dascălul Clăiță fusese băiat de oameni sărmani, „feciorul paracliserului din Văideni”. Naratorul, la rândul lui, e de mai multe ori copia lui Huțu însuși, ale cărui gesturi le reproduce din admirație.

„Devenirea lui Huțu, ca acumulare pur cantitativă, e subliniată, în ritmica ei simetrică, de comentariile – refren ale lui Budulea cel bătrân sau ale naratorului: „Mă duc și eu la oraș, fiindcă am un fecior la școlile cele mari. Are să iasă dascăl. Eu sunt Budulea, cimpoieșul de la Cocorăști”; „Mergem când eu, când nevastă-

²⁹ Ibidem, p. 110

mea la oraș fiindcă avem un fecior la școlile cele mari. Învățătura cere multă cheltuială și nu putem să ne pierdem ziua amândoi, adecă atât eu, cât și nevasta mea. Eu sunt Budulea, cimpoieșul de la Cocorăști”; „Am un fecior la învățatură. Are să iasă dascâl mare. Vorbește sârbește și ungurește, iar acum învață latinește, grecește și nemțește: nu-i mai lipsește nici o limbă pentru ca să fie cele șase depline”. Apropierea de refrenele copilărești și de formulele ludice ne vine numaidecât în minte: și aici înaintarea se face prin adăugarea câte unui element nou la o cantitate dată și neschimbată de fapte. Comedia situațiilor își dobândește verva epică tocmai de la ritmul ei. Eminescu găsea nuvela mai puțin sobră decât „Popa Tanda”.³⁰

Și totuși, o dată, Budulea Taichii e pus să aleagă, adică să adopte o atitudine de judecată personală și discernământ. Ce ar vrea el: să devină episcop, departe de sat și de părinți, sau preot anonim într-un sat mărunț, mângâiat de conștiința datoriei împlinite? Budulea alege o a doua variantă, într-un chip aparent surprinzător pentru cine a vrut să vadă în continua sa ascensiune un drum al ambiției bine orientate.

Protopopul e așezat sub semnul lui „a avea”: el posedă tot ce s-ar putea închipui pentru imaginarea unei fericiri casnice și așezate: avere, rang, prestigiu, o nevastă ispititoare și două fete frumoase. „Acum, în sfârșit, când era (Budulea Taichii) arhivar consistorial, stătea zăpăcit căci nu știa: să se facă episcop ori prototop, ca prea cucernicia sa părintele Avesalon Toda, care avea reverendă de mătasă, protopopeasă și două fete mari, din care una pentru care orice episcop îl putea pizmui?”

Satul natal, rămas în urmă ca o posibilitate minoră și nedemnă pentru aspirațiile eroului, redobândește, prin comparația cu starea protopopului, virtuți și tentații noi.

³⁰ Ibidem, p. 111

„Două lucruri sunt aici de subliniat. În primul rând, Slavici, propunând personajului două soluții, procedează altfel decât predecesorii săi, care, într-o asemenea ipoteză de lucru, marcau la fel de precis, dar prin semne contrastive, cele două posibilități: una evident pozitivă, alta evident negativă. Slavici instituie însă nu un contrast, ci o diferență de caracterizare: realitatea spre care se îndreaptă opțiunea e tot timpul eminentă în sensul etimologic al cuvântului, adică încărcată de un concret abundent care îi „înalță” prezența. Cealaltă soluție – cariera ecleziastică, orașul – rămâne în schimb difuză, abstractă, afirmată, dar niciodată înfățișată”.³¹

Slavici, în evidențierea personajelor sale, are în vedere relația interumnă, scriitorul concentrându-și observația pe două forme esențiale ale acesteia: iubirea și vanitatea.

Iubirea, în proza de început, apare ca o erupție juvenilă. Tinerii se cunosc de mult, între ei s-au instalat obișnuințele tandre ale unei familiarități încă neerotice. E nevoie de un mediu de opoziție (ostilitatea părinților), pentru ca partenerii să se depărteze o clipă unul de celălalt, iar distanța să-i descopere unul celuilalt ca necesitate. Voluptatea iubirii se întemeiază pe o dulce ambiguitate: tinerii, reapropiindu-se unul de altul, vor face gesturi identice cu ale fraternității de odinioară, dar cu sensul schimbat. Ei sunt frați și iubiți. Femeia e de obicei superioară bărbatului (prin poziție socială) și are, de cele mai multe ori, inițiativa (printr-un spor de energie personală). Dacă e de dat o luptă, ea o dă, și confirmarea iubirii de către părinți sau obște coincide cu ridicarea în rang a bărbatului, altfel pasiv.

„Vanitatea, în schimb, pare a mobiliza realități mai grave, pentru că scopul relației nu poate fi aici pacificarea, ci sublinierea diferențelor. Construind stratul diferențelor și al vanității, Slavici știe să-l conducă repede spre armonizare.

³¹ Ibidem, p. 113

Vanitatea e împărțită în rații egale oamenilor acestei lumi, care își trăiesc existența, la orice nivel, ca rol pozitiv. Bogătanul și săracul, dascălul și cimpoieșul își alcătuiesc cu toții, pentru uzul personal, rațiuni și argumente, în virtutea cărora se fălesc cu ce sunt și cu ce au. Nici unul nu își simte poziția prin interdicții și absențe, ci prin drepturi și privilegii. Cimpoieșul nu știe că îi e interzis să stea în biserică printre bărbații din primele rânduri, ci e bucuros de atribuțiile sale care îl relegă printre ultimele femei din biserică. Chiar dacă ambiții și scopuri efemere denivelează umanitatea acestei proze, ele pot fi ușor uitate, în favoarea unui bine unanim: nenea Mitru renunță imediat la proiectul de a o mărita pe Ileana cu vreun preot, Miha ratează două logodne avantajoase, dascălul Clăiță își sacrifică ambițiile de părinte în favoarea viitorului strălucit al elevului său”.³²

Puși să aleagă, oamenii au ales între „bine” și „mai bine”. Alternativele lor sunt între a fi cumsecade și excelenți. Oamenii își fac datoria: bogații cedează în fața sentimentelor nobile renunțând la avantajele materiale, intelectualii se întorc în satele de baștină deși altundeva îi așteptau reușite cariere, leneșii se convertesc la diferite „programe”.

STEREOTIPII CARACTEROLOGICE

Personajul operei slaviciene este „tratat” și din perspectivă caracterologică. Faptul că el este antrenat într-o suită de activități amoroase, mai mult sau mai puțin complexe, deci întâlnim influența prozei idilice, acest lucru conducând la stereotipie. Astfel, Magdalena Popescu vorbește de o clasificare a sa, în acest sens, în funcție de încadrarea în conflictul dominant al nuvelei.

³² Ibidem, 137 - 138

„Eșalonarea lor se face în funcție de gradul diminuat sau sporit al dependenței față de celălalt: egoistul (complet închis în carapacea interesului sau instinctului de conservare, și pierzând de la un moment dat, din cauza prea marii autonomii, însuși sensul și scopul existenței sale); vanitosul (refuzând din cauza ofensei sau neconfirmării colaborarea cu un destin interogator al colectivității); pătimașul (insul complet aservit unei slăbiciuni, de obicei erotică, prin care un altul îl exploatează, dându-i foarte mici șanse să se regăsească pe sine).³³

„Spiru Călin”, nuvelă reprezentativă pentru tipul egoistului, are ca personaj chiar pe cel menționat în titlu: orfan de mic, dar moștenitor al unei averi mari, crește sub tutela lui „nenea Petică” și sub supravegherea „mamei preotese”, ca o făptură ciudată, pretimpuriu chircită. Intuiția lui Slavici, remarcabilă, „a descris aici spiritul ipohondric redus la stereotipii maniacale, atonice și meschine”.³⁴

Și aici banul este un mijloc al degradării, prin lipsa grijii față de sine: totul la el durează o veșnicie: hainele prea lungi, mișcările încete, pașii rari, muștenia.

Mania lui este de a păstra integru tot ce are, deci și ființa lui trebuie menținută într-o veșnică nealterare.

...”Omul e cuprins de febra anxioasă de a reduce, pe cât îi stă în putință, cheltuiala, adică forma cifrică a vieții lui. El mănâncă, se îmbracă, vede, aude, trăiește mai puțin. Economisindu-se pe sine devine o anexă a propriei averi și nu există decât spre a înlesni acestei ființe abstracte să prolifereze nestingerită. Pentru Spiru Călin banul a devenit un subordonat, apendice ridicol, abia pâlpâind de viață, atașat de prezența difuză a contului, a numărului, a cifrei mistice”.³⁵

Orgolioșii. „Vatra părăsită” e o tipică nuvelă de trecere. Aici temele se transformă, tipurile se înlocuiesc. Acțiunea se petrece în Muntenia, în ținutul Vedei. Ana, o tânără femeie, rămâne văduvă cu patru copii. Bărbatul ei moare,

³³ Ibidem, p. 274

³⁴ Ibidem, p. 275

³⁵ Ibidem, p. 274

lăsând femeia „înglodată” în datorii. Familia deținea o moară ruinită, dar încă în stare de funcționare și vechea vatră a satului, „vatra părăsită”, locul unde râul se revărsa. Femeia are și alte pogoane de pământ bun. Așadar, „vatra” e doar o ambiție, vanitatea de a cuprinde mai mult decât o țin puterile. Ghiță, fratele Anei, om bogat și temut, pândește impasul sorei sale, ca să o oblige să-i vândă lui ceea ce ea nu putuse menține.

Pătimașii. „Nuvelele acestei ultime serii, sunt ample, stufoase și au curioasa însușire de a nu se lăsa „povestite”.

Temele majore ale creației anterioare sunt reluate aici în forme schematice și desfigurată: destinul, fatalitatea caracterului care se opune atât propriilor limite cât și celor impuse de norma morală, conflictul dintre individ și ambianța umană”.³⁶

Ca nuvele reprezentative ale acestei serii amintim: „Comoara”, „Prințesa” etc.

„Comoara” „descrie un caz de sciziune a personalității sub influența nefastă a banului. Țăranul Duțu, săpător cu ziua la o antrepriză de construcții, descoperă un cazan cu mii de monede vechi, coliere și bijuterii. Șocul atingerii aurului e magistral surprins: din acest moment, în individ s-a instalat „un străin”, corpul și mintea sunt subordonate aceluia și insul se comportă ca un demonizat în criză”...³⁷

Cornel Ungureanu în „Monografia” sa găsește anumite corespondențe între personaje și acțiunile lor, între personaje și atitudinile lor.

Plecând de la locul de baștină al autorului, acesta remarcă faptul că personajele slaviciene „bântuie”, sunt mereu plecate de acasă, pe întreg teritoriul transilvan, al lui Dracula: de aici predilecția lor pentru setea de sânge. Acum are

³⁶ Ibidem, p. 304

³⁷ Ibidem, p. 305

loc metamorfozarea personajului paradisiac în personaj infernal: casa, care ar fi trebuit să ocrotească ordinea spirituală, e copleșită de dezordine, ia foc și arde.

Și eroul de altă dată, „personajul tradițional”, trebuie să facă pactul cu diavolul: să intre la înțelegere cu el pentru „comoară”, pentru banii pe care îi primește sau i-a primit.

„Plecarea de acasă înseamnă pentru Ioan Slavici o bună descoperire sau o bună cercetare a locurilor. El cunoaște drumurile ca și cum le-ar fi străbătut cu piciorul, cu trăsura, călare. Se încredințează lor, locurilor. Scriitorul e un adevărat topograf care înregistrează formele de relief, dealurile, pădurile, potecile cele știute de toți și cele secrete. El vede fiecare detaliu al peisajului, fiecare dificultate a traversării, fiecare spațiu protector”.³⁸

Dacă pentru autor această călătorie în spațiu este prolifică, oferindu-i posibilitatea de a cunoaște oameni și spații noi, mentalități și caractere diferite, pentru personajele sale, această „schimbare” este de natură fatidică. Exemplul folosit de autorul Cornel Ungureanu este cel al lui Ghiță din „Moara cu noroc”: „Plecarea de acasă, din spațiul paradisiac al liniștei domestice, îl poartă pe eroul lui Slavici prin niște spații neprimitoare. Prin niște locuri rele. Prin niște locuri care își au secretele lor. Niște locuri care, de multe ori, numesc cu fidelitate viața interioară a eroilor săi”.³⁹

„Moara este – dacă e să o punem sub semnul Tradiției – locul unde boabele de grâu sunt sfărâmate, „distruse”. Pe fiecare boabă de grâu se află imaginea lui Isus Christos. A distruge sămânța, mai ales sămânța care poartă Imaginea e un ritual infernal”...

„Cele cinci cruci din preajmă ar putea evoca șansa, „locul bun” – dar dacă cele cinci cruci poartă un alt tip de dialog?”...

³⁸ Cornel Ungureanu, op. cit., p. 38

³⁹ Idem, p. 38

„Spațiul tradițional românesc era al turmelor de oi. Turmele de porci evocă altceva. În porci s-au ascuns, știm din Biblie, diavolii izgoniți. Porcul e un animal murdar... El semnifică violența, desacralizarea unei lumi.[...] Lică Sămădăul sporește câștigul și dă imaginea mai limpede „norocului” pe care moara îl poate spori. Ioan Slavici confiscă norocul. El este omul negru, prezența luciferică, insul sosit din subterană”.⁴⁰

„Ioan Slavici structurează și fundamentează artistic o linie de profil a prozei realiste, pe care o vor valida ulterior, cu strălucire, scriitori ca I. Agârbiceanu, Liviu Rebreanu sau Pavel Dan, Ion Vlasiu etc. ... El este un întemeietor de școală și de direcție literară, calitate pe care i-l recunosc - o numaidecât, impunând-o însuși T. Maiorescu; criticul, preluând exemplul acestei proze, dezvoltă teoria realismului popular, militând pentru o creație care să aducă subiecte specifice naționale, cu eroi reprezentând distinct și veridic varii categorii și clase sociale - mai ales pătura oamenilor de jos, în special cea țărănească, în toate resorturile intime ale condiției sale existențiale”.⁴¹

⁴⁰ Ibidem, p. 39

⁴¹ C- tin Cubleşan, „Moara cu noroc”, de I. Slavici, Ed. Dacia Educațional, Cluj- Napoca, 2001, p. 24-25

CONCLUZII

„În fond, ce aduce nou proza lui Ioan Slavici?

Mai întâi de toate manifestă o orientare spre universul actualității imediate, spre dramele umane ale contemporanilor săi, totul văzut nu dintr-o gentilă expectativă, ci din dramatismul interior al sufletelor și conștiințelor oamenilor simpli, de jos, cu precădere reprezentanți ai mediului țăranesc. El este primul mare analist la noi, care, utilizând mijloacele de investigație și de expresie strict realistă, izbutește să dea epicii sale de profund caracter național rezonanțe universal valabile în perspectiva implicată a ilustrării condiției sociale a individului, ca mod determinant al evoluției acestuia în scara ascensiunii sale umane." ¹

Nuvelistica lui Slavici s-a impus dintr-un bun început ca un exemplu creator în privința temeiniciei cu care autorul a știut și a înțeles să motiveze artistic, în plan psihologic, toate demersurile existențiale ale eroilor săi, impunând nu un caracter sau un personaj, ci o întreagă psihologie țăranescă, dimensionată în jurul ideii de unitate a familiei, ca punct de echilibru moral stabilit în acest univers primordial al satului, aspirând spre condiția lucidă a modernizării, a propășirii sale. Căci traversând nuvelistica lui Ioan Slavici, observăm cum însăși perspectiva de abordare a problematicii lumii țăranesti evoluează, aprofundată mereu, de la

¹Constantin Cublesan, „Moara cu Noroc” de Ioan Slavici, Ed. Dacia Educational, Cluj-Napoca, 2001, p.27

exemplul ridicării economice și morale a satului, până la marile și dramaticile confruntări generate de însăși inegalitatea socială a membrilor acesteia.

Prozatorul cuprinde epopeic toate temele majore ale mediului țărănesc, cu profundele lor rezonanțe în plan psihologic, realizând o vastă, inegalabilă frescă socială a elementului poporan de la sfârșitul secolului al XIX-lea românesc.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. EDIȚII

1. Ioan Slavici, „Budulea Taichhi, Nuvele”, postfață și bibliografie de Mircea Popa, Ed. Minerva, Buc., 1973
2. Ioan Slavici, „Opere”, Vol. 1-2 (Nuvele), Prefață de D. Vatamaniuc, Buc. E.P.L., 1976, „Scriitori români”.
3. Ioan Slavici, „Nuvele”, Prefață de Ion Breazu, Ed. De Stat pentru Literatură și artă, Buc., 1975.

II. STUDII CRITICE

1. Breazu, Ion, „Studii de literatură română și comparată”, Vol. 2, Ed. Dacia, Cluj, 1973.
2. Călinescu, George, „Istoria literaturii române de la origini până în prezent” Ed. Vlad și Vlad, Craiova, 1993.
3. Constantinescu, Pompiliu, „Scrieri”, Vol. 4, Ed. Minerva, Buc., 1970.
4. Cubleşan, Constantin, „Moara cu noroc” de Ioan Slavici, Ed. Dacia Educațional, Cluj-Napoca, 2001.
5. Dodu-Bălan, Ion, „Ioan Slavici sau Roata de la carul mare” Ed. Albatros, Buc., 1985.
6. Firan, Florea, „Rebreanu, Slavici – Antologie comentată, Ed. Poesis, Craiova, 1994.
7. Iliescu, Adriana, „Proza realistă în secolul al XIX-lea”, Ed. Minerva, Buc., 1978.
8. Marcea, Pompiliu, „Ioan Slavici”, E.P.L., Buc., 1965.
9. Micu, Dimitrie, „Ioan Slavici interpretat de...”, Ed. Eminescu, Buc., 1976.
10. Popescu, Magdalena, „Slavici”, Ed. Cartea Românească, Buc., 1977
11. Ungureanu, Cornel, „Ioan Slavici – monografie”, Ed. Aula, Braşov, 2002.
12. Vatamaniuc, Dimitrie, „Ioan Slavici și lumea prin care a trecut”, Ed. Academiei, Buc., 1976.
13. Zăciu, Mircea, „Dicționar esențial al scriitorilor români”, Ed. Albatros, Buc., 2000.
14. *** „Dicționar de termeni literari”, ed. Academiei, Buc., 1976.
15. *** „Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900”, Ed. Academiei, Buc., 1979.

CUPRINS

Introducere	2
CAPITOLUL I	
Realism – definiția conceptului	4
Realism popular.....	8
CAPITOLUL II	
Imaginea satului în opera lui Ioan Slavici	13
Tradiții și obiceiuri.....	15
Structura familiei tradiționale.....	16
Proverbele – proiecție a discursului tradițional.....	27
CAPITOLUL III	
Personajul	32
Tipuri sociale.....	33
Stereotipii caracterologice.....	55
Concluzii	60
Bibliografie selectivă	62