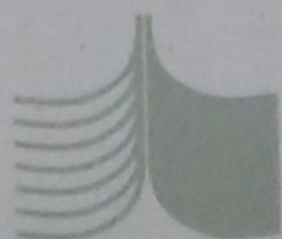


Mircea Zăciu

VIATICUM



CARTIMPEX

MIRCEA ZACIU

VIATICUM

Ediție revăzută și adăugită

Editura Cartimpex
Cluj, 1998

Modernul Slavici

I

Când vorbim de un realism românesc, care se *clasicizează* tot mai mult în perspectiva istorică, numele lui Ioan Slavici (alături de al lui Ion Creangă și al lui I.L. Caragiale) ne apare în mod firesc, cu o obișnuință aproape „școlară”. Dar obișnuințele nu sunt întotdeauna și adevăruri bine lămurite: ele pot să frizeze uneori rutina sau locul comun, pe care examenul posterității le amendează sau le retușează. În cazul lui Slavici, opera și-a dovedit o rezistență – aș zice „primejdioasă”. *Pericolul* constă în acceptarea ei tacită, în dezobișnuința noastră de a reciti cu un ochi contemporan: în asimilarea ei cu un sentiment subtextual de fatalitate. Puține personalități ale scrisului românesc au fost mai contestate în actele și faptele biografice cum a fost autorul *Marei* și puțini creatori s-au împărtășit mai mult de popularitatea operei, paradoxal văduvită de exegeza critică serioasă. Supraviețuitor al unui veac în care silueta lui se împletea cu a lui Eminescu și Caragiale, a lui Maiorescu și Nicolae Iorga, prin prietenie ideală și controversă politică, Slavici s-a izbit în primele decenii ale veacului al XX-lea de neînțelegerea unei critici orientate spre alte orizonturi estetice, de refuzul acesteia de a-i mai urmări scrierile târzii, de reflexele erorilor și justificărilor lui printre contemporanii marelui război și ai Unirii din 1918. Operele memorialistice, tulburătoare prin procesul de conștiință, apar după 1920, adică după ce Liviu Rebreanu publicase romanele lui capitale, *Ion* și *Pădurea spânzuraților*. Amendă-

rile, rezervele, ironiile sau nebăgarea în seamă n-au lipsit. Nimeni nu era dispus să observe că *Ion* n-ar fi fost posibil fără minuțioasa pregătire a viziunii prin *Budulea Taichii*, *Popa Tanda*, *Moara cu noroc* ori *Mara*. Lumea nuvelor lui Liviu Rebreanu, cea din *Golanii* mai cu seamă, galeria de personaje umile, slujbași, mahalagi, meseriași din proza începutului de secol o găsim prevestită într-un întreg capitol al creației slaviciene, multă vreme ignorat cu vădită rea-credință. În 1895 el publicase *Hanul ciiorilor*, care i-a sugerat fără îndoială lui Caragiale, trei ani mai târziu, magistrala nuvelă *La hanul lui Mânjoală*. Episodul mi se pare semnificativ pentru destinul acestui mare creator dotat cu o intuiție foarte fină și cu un evident handicap al stilului. Slavici este unul din marii noștri prozatori cu o dramatică vocație a eșecului. Obişnuința e un rău sfetnic: l-am asociat pe autorul *Morii cu noroc* pleiadei „clasice”, i-am oferit locul de onoare în manuale și tratate; imaginea lui rămâne însă convențională și neconcludentă; opera e analizată parțial și fără multă convingere. Lipsește încă studiul monografic obiectiv, temeinic, demonstrativ. O dată cu epitetul nedisociativ, am preluat și comodele judecăți ale autorităților critice care s-au apropiat de operă cu aprehensiuni și neplăcere. Minuția analizei psihologice, extinsă asupra banalului cotidian, îl deranjează pe Iorga, care-i reproșă scriitorului amestecul de lucruri obișnuite cu altele „de căpetenie” sau arhitectura haotică din *Budulea Taichii*. Criticul pretindea respectarea unor *canoane* academice într-o proză unde, cu toată aparenta cuminenție, se căutau tiparele noi ale nuvelei moderne. Începându-și activitatea cu studii sociologice, având o solidă pregătire filozofică și istorică, bun cunoscător al arhivelor trecutului nostru național, dar și al vieții zilnice a claselor populare, observate în peregrinările sale din ținuturile Banatului și Crișanei, apoi în realitățile sudului țării (cu reflexe în evocarea răscoalelor din 1907 într-o nuvelă apărută postum, *Căile morților*), Slavici are o privire pătrunzătoare și eliberată de orice sentimentalism, în plină epocă de stilizări și falsificări sămănătoriste. E semnificativ faptul că acest contemplator lucid a rămas imun la orice exaltare naționalistă, la orice romantism al misticii țărăniște,

fie că el venea din cercul lui Iorga sau din acela al lui C. Stere, în egală măsură cu recea lui judecată asupra calofiliei. „Munca literară nu e un fel de «sport» pentru distracțiunea celor ce n-au ce face – scria el în 1904 – ci un *apostolat* pentru care se cere *vocațiune* și *pregătire*.” Iar în 1910 accentua că „ceea ce dă valoare și farmec operei de artă e nota particulară, nu în fondul estetic, nici în plăsmuirea ei, ci în înfățișarea în aievea a plăsmuirii, iar aceasta trebuie să fie *națională*”. Dar *național* nu înseamnă pentru el separarea de spiritul universal, retransare în forme conservatoare, de primejdios orgoliu, ci confruntare, deschidere, cultură în sens major. El rămâne credincios unei formulări a apelului de la Putna din 1871, care, probabil, îi aparține textual: „Națiunea română voiește cultură, și cultura trebuie să fie una, omogenă la Prut și la Someș, omogenă în sânul Carpaților cărunți și pe malurile umede ale Dunării. Și viitorul, cultura viitorului, unitatea spirituală a viitorului zace în noi, în generațiunea prezentului”. Dincolo de erorile lui în practica unui program politic unde s-a răzlețit de la curentul general, el își asuma și avertismente ce aveau să se dovedească exacte, iar agitației șovine îi prefera o generoasă optică internaționalistă, denunțând pe toți cei ce doreau să provoace „lupta de rase” și avertizând că-și va da toată silința „ca lupta să rămână ceea ce în adevăr este, o parte din marea luptă ce se petrece în Europa între exploatare și exploatați” (1893). Îndemnul său esențial era luciditatea. Vroia să dea poporului „lumina ce se cere în timpul în care trăim; să-i deschidem calea pentru bunul trai material”. De aceea, viziunea lui asupra vieții țărănești este necomplezentă și fără duioșii romanțioase. În *Popa Tanda* (1875), orizontul uman contemporan, frământat de realități lucrative, e transfigurat până la simbol. Ideea de chivernisire, de economie burgheză, de *parvenire* sau, mai bine zis, de ascendere spre pături sociale superioare (și privilegiate, prin urmare) exista în realitățile transilvane ale epocii, de unde ochiul realistului Slavici o transpune în lumina ficțiunii, întruchipând-o fie într-o „nuvelă exemplară” magistrală, *Budulea Taichii*, fie în anecdota sumbră și tragică din *Moara cu noroc* (ambele din 1881). În aceasta din urmă, chivernisirea se prefacă în crimă;

setea nepotolită, posedând sufletele, le degradează până la dezumanizare, împingându-le la ruină și moarte. Printr-un tur de forță excepțional, Slavici reușește să întruchipeze în nuvelele sale – scrise în spațiul restrâns a cinci-șase ani (la care se cuvine să adăugăm și altă creație majoră, *Pădureanca*) – cele două fețe ale realității capitaliste înstăpânite în lumea ardelenescă din a doua jumătate a secolului trecut. „Realismul poporal” preconizat de el în cercul „Tribunei”, căruia îi dăduse avânt, avea să-și arate roadele bogate în generația următoare a prozatorilor de la „Luceafărul” (Agârbiceanu în primul rând) și până mai departe. Extinzând analiza, chiar un observator contemporan de finețea lui G. Topârceanu putea să întrevadă și în țesătura dramatică a unor scrieri sado-veniene o rezonanță a lecției lui Ioan Slavici. Cu *Mara* (1894), exemplaritatea operei șirianului atinge eforturile către romanul modern, într-un moment când eroziunea caracterelor, lirismul prozei de evocare patriarhală, cu timbrul ei nostalgic, repede devenit manierism, descuraja multe talente tinere. Încercările sale dramatice, mănunchiul de basme cu un netăgăduit parfum de flori câmpenești, gravele lui meditații asupra „lumii prin care a trecut”, evocarea marilor lui prieteni și a marilor lui neșanse și nefericiri completează pentru cititorul de astăzi imaginea unei opere de o frumusețe aspră, nesupusă canoanelor, credincioasă numai vocii lăuntrice a unei conștiințe dificile și torturate. Acest bătrân care cunoștea prețul de sânge al unei vieți fără multă tinerețe, repede călit în ciocniri de tot felul, fără mulți prieteni, fiindcă era rigid în exigențele lui și neconciliant, nu lasă în amintirea noastră nici o iluzie de bonomie sau de jovialitate. Slavici este marele puritan al literaturii române: figură sever-austeră, stăpânind în sine mari patimi nemărturisite, știind să strivească și fiind strivit, retezând cu bună știință un drum de ușoară glorie politică, pentru care o tradiție transilvană de prudență și de circumspecție îi dicta o atitudine de echilibru precaut. El rămâne un singuratic. Proclamând că „soarele românilor de la București răsare”, știa, de asemenea, să observe că acel București fanariotizat aștepta, sub falsa alcătuire liberalo-conservatoare, pe făuritorii unei noi așezări. Întâlnirea lui

cu Maiorescu – cu care nu s-a împăcat *politiceste*, recunoscându-i doar îndrumările *estetice* – e tot atât de simbolică precum întâlnirea sa târzie, la Văcărești, cu I.C. Frimu, exponentul acelei forțe, a proletariului român, în care întrezărea, bătrân și învins, puterea viitoare. *Forța* este pentru Slavici obsesia torturantă, ascunsă în mecanismul creației și în gestică omului, totdeauna gravă, greoaie, energetică. *Portretele* sale ni-l arată masiv și morocănos; frumusețea lui e numai în monumentalitate. Aparent placid, tern (ca și stilul prozei sale), el *observă și înregistrează*, iar mișcarea sentimentală, vizibilă doar în „idilele” primelor scrieri, cu viziunea ritualică a existenței rurale, e repede reprimată, ca și accentul unui umor greoi, *pentru care, în mod vizibil, nu avea vocație*. Ascunsă, ca și puterea fizică bănuită în mâinile lui mari, de meșteșugar dedat cu uneltele primitive, aspirația acestui creator e forța, singură capabilă să cioplească mari ansambluri umane. Dând glas unei entuziaste admirații pentru tensiunea michelangeloescă, înțelegem că artistul „întruchipării puterii vii” îl fascinează pentru alte motive decât temele alese, pentru motive mult mai adânci: „Când e vorba de proporțiunile formelor, el e totdeauna corect și sever, dar deplinătatea frumuseții să nu o cauți la el. E frumoasă Pietatea din biserica Sfântului Petru, e frumos și Cristos din biserica iezuiților din Roma, sunt frumoase femeile din capela Mediceilor din Florența, dar frumusețea aceasta dispare alături de creațiunile sculpturii antice, e sumbră când o punem în fața seninelor creațiuni ale lui Rafael, e tristă când o comparăm cu zâmbitoarele femei ale lui Leonardo da Vinci. Când însă e vorba de putere, Michelangelo stă singur el și mai presus de toți (...) Creațiunile lui toate ne înfăptușează momente de cea mai violentă acțiune, săvârșită cu o putere mai presus de fire. Și, de aceea, unde dă el cu dalta, începe să curgă sânge cald și o fioroasă musculatură străbate prin piatra cioplită”.

Fără să vrea, marele prozator dezvăluia principala fibră a creației proprii.

II

Slavici a scris *Moara cu noroc* în aceeași vreme cu lucrul la monografia *Die Rumänen in Ungarn, Siebenbürgen und der Bukovina*. Investigațiile sale în arhive și cunoașterea directă a societății transilvane sunt notorii. S-a văzut, de aici, o intenție sociologică și în ampla nuvelă. Prozatorul opera o prospecțiune într-un mediu insolit, dominat de legi proprii, în afara civilizației de stat. „Marile crescătorii de porci în pusta arădană și moravurile sălbatice ale porcarilor au ceva din grandoarea istoriilor americane cu imense prerii și cete de bisoni”, observa odinioară G. Călinescu. Ceea ce e foarte frumos spus, dar mai puțin acoperit de realitatea nuvelei, căci nu „moravurile sălbatice ale porcarilor” constituie substanța ei, iar atmosfera tenebroasei povestiri nu pune accentul pe „pitorescul” sau „exoticul” unor teritorii ce n-au, la urma urmelor, nimic din americanismul bănuat (afară doar de un posibil ecou din Bret Harte, scriitor recomandat cu insistență de Maiorescu). „Ca în toate mediile pastorale, ordinea socială se separă de civilizația de stat și se bizuie pe pacte proprii”; interpretarea călinesciană – extrem de rezistentă și azi – reduce problematica nuvelei la această optică sociologică. În centrul dramei se află dilema lui Ghiță, prins într-o situație fără ieșire, între legile nescrise ale unei comunități tâlhărești și ordinea juridică a statului. Complexitatea dramatică și excelența analizei sunt recunoscute fără rezerve. Dar opinia călinesciană rămânea involuntar tributară ecourilor critice mai vechi. Lumea evocată de șirian îi șocase pe cititorii cei mai avertizați prin ineditul ei. Duritatea conflictului și mai ales desenul neîngrijit al mediului, lipsa oricărei poetizări, înlocuită cu un caracter tenebros, erau în vădită disonanță cu timbrul „povestirii” țărănești presămănătoriste de la finele veacului trecut. Participarea lirică la faptele narate era înlocuită cu o rece surprindere a unui mecanism implacabil de distrugere. Povestind despre țăranii lor, Vlahuță și Delavrancea nu-și înfrânau (ci, dimpotrivă) un apreciabil coeficient de *duioșie*. Sultânica moare înecată în fraze ornate poetic și e plânsă cu tehnica frumosului melodramatic care-l

exaspera pe Caragiale. Singur acesta din urmă, în *Năpasta* sau *În vreme de război*, extrage fibra unui dramatism brutal care se refuză oricărei poetizări. Anecdota *Morii cu noroc*, redusă la „faptul divers”, se preta ca însăși la o tratare melodramatică, cu potențialul ei de senzational ce putea să-l împingă pe scriitor spre stilul foiletonist al „romanului negru”. Unele pasaje scapă chiar controlului sever al lui Slavici, lansându-l în stilistica tipică genului:

„Adică și tu! grai Ghiță înecat de mânie, apoi se apropie de dânsa, pas cu pas, precum păianjenul se apropie de musca prinsă în mreaja măiastră, o măsoară cu ochii, își ridică amândouă mâinile asupra ei și rămase câtva timp nemișcat, și gata de a se arunca la ea”.

Asemenea pasaje mai pot fi depistate și se va observa de fiecare dată că timbrul lor radiază din efortul unei „poetizări” a stilului, prin focalizarea gestului într-o comparație sau o metaforă. O procedură similară întâlnim în rarele pasaje descriptive, unde insertia naturii are o funcție dilatorie, de întârziere a acțiunii sau a unui deznodământ, mărinind „suspens”-ul în manieră romantică: în drum spre Moara cu noroc, Ghiță și Pinteă descoperă o trăsură abandonată și în curând cadavrul copilului, apoi pe al străinei ce poposise peste zi la han. La început Pinteă observă numai trăsura și sare speriat:

„Ce-i asta?! – strigă deodată Pinteă ridicându-se iute în picioare.

Ghiță tresări ca deșteptat din somn și privi în toate părțile, ca să vadă ce-l speriasc pe Pinteă”.

Până când cititorul să afle și el motivul spaimii, naratorul întreprinde sintagmatica narațiunii printr-o paradigmă:

„Era aproape de Moara cu noroc, nu-i mai despărțea decât un deal. Ploaia încetase, norii se răriseră și razele soarelui furișat din dosul norilor atingeau de asfințit culmile dezvelite ale Bihorului, care de aici nu se vedea decât ca de la câteva palme în dosul dealului acoperit cu pădurea deasă ce se întindea la stânga drumului. Pe drum stătea o trăsură boierească fără de cai”.

Să mai amintim scena furtunii din final, sub aripa căreia se precipită tragedia personajelor. În nici unul din aceste cazuri Slavici

nu inovează, ci se supune unui „canon“ tradițional al prozei de atmosferă și se conformează, cu sau fără intenție, gustului epocii. Ceea ce brusca tiparele tradiționale era altceva. Prin duritatea unor siluete mișcate de impulsuri primare și angajate într-o mecanică socială diferită de a raporturilor cunoscute, fărăn-boier, prozatorul lua o apreciabilă distanță față de literatura contemporană. Dar el se aventura într-un teritoriu nou chiar și în raport cu propria sa proză de până aici: în *Moara cu noroc* nu mai găsim nici atmosfera molcomă a primelor „idile“ (*Scormon, La crucea din sat*), nici morală utilitară a unei „Dorfgeschichte“, primită favorabil, din *Popa Tanda*. Cât de temerară era experiența sa, autorul o intuise probabil singur, din moment ce – contrar uzanțelor anterioare – nu se grăbește să publice *Moara cu noroc* în „Convorbiri literare“, lăsând-o să întârzie în sertarul mentorului său estetic, Maiorescu. La rândul lui, acesta ezită s-o trimită redacției. Terminată înainte de iunie 1880 (cf. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, I, p. 335), ea va fi oferită de critic atenției de redactor a lui Iacob Negruzzi abia în septembrie 1881, când – dată fiind și lungimea textului – publicarea devine practic imposibilă: Slavici o inserase în volumul *Novele din popor*, aflat în acel moment sub tipar. Atitudinea pare paradoxală, dacă ne gândim că, probabil la aceeași recomandare maioreșciană, manuscrisul fusese tradus de Mite Kremnitz pentru „Deutsche Revue“, unde și apare (*Die Glücksmühle*, cu mențiunea „Aus dem unveröffentlichten rumänischen Manuskript übersetzt“, în „Deutsche Revue“, VI, 1881). Ezitarea – dacă va fi fost – a marelui critic trădează o atitudine ambiguă: de o parte, intuiția unei creații puternice, vrednice să ne reprezinte unui public european evoluat, de alta, o anumită reticență față de receptivitatea cititorului autohton, de vreme ce lui Maiorescu însuși nuvela i se pare „foarte curioasă și interesantă“. Epitetele, neangajante estetic, au o ținută mai degrabă evazivă. Cel dintâi dezvăluia totuși (în scrisoarea către Iacob Negruzzi) un șoc al lecturii. Prima reacție a criticului (cel mai receptiv spirit al momentului), întrucâtva similară cu atitudinea față de *Sărmanul Dionis*, altă operă insolită – era expresia unei neînțelegeri nemărturisite. Neînțelegerea va

persista, iar ecoul și motivația ei le vom găsi în cele din urmă la G. Călinescu însuși, care lămurește: „Mai puțin compusă și de aceea trecută cu vederea...“ Aprecierile imediate apariției din 1881 sunt nerelevante. Prima interpretare serioasă, semnată de N. Iorga (1893), aduce și dezlegarea ciudatei rezerve: compoziția se abate de la canonul clasic al „povestirii“. Slavici nu se angajează în „depănarea liniștită a firului povestirii“, ci în hățișul „stărilor sufletești“. Analiza e „conștiințioasă, răbdătoare și adevărată“, alternând cu „scenele de un tragic însângerat“, dar acestea trădează „o închipuire morbidă“.

Rezerva moralistă era rostită, deși în treacăt. Cea estetică e dezbătută pe larg: insistența analizei – calitate modernă – e denunțată drept stângăcie, aglomerarea de detalii psihologice nu e înțeleasă în semnificația ei funcțională: „prin prea marea îmbielșugare a amănunțimilor însă, prin insistarea asupra lor, chinuitoare pentru cel ce citește, prin prelungirea până la infinit a unor situații psihologice, destul de simple, se face o greșală tot atât de gravă contra artei – mai gravă poate, fiindcă eu nu cunosc pe porcarii din munții Biharului, și o inexactitate nu mă supără, pe cât umpluturile se deosebesc fără voie și chinuiesc cu atât mai mult cu cât nuvela e mai frumoasă“.

Fapt curios, Iorga nu se arată interesat de *documentul social* sau *etnografic* al nuvelei, ci de respectarea unei simplificări clasice a situațiilor și caracterelor, fiind deranjat de tehnica de învăluire concentrică, recurentă, a investigației psihologice. Lucrul nu putea să nu șocheze într-o proză dominată în acea epocă de legile „povestirii“, tiranice, procedând prin schematizare și reducere. Nuvela lui Slavici ar fi putut fi „una din cele mai frumoase“, dacă scriitorul n-ar vădi „acea eternă tendință de a reveni asupra tipurilor o dată terminate, de a repeta, de a grămădi amănunte peste amănunte, mai multe chiar decât trebuie pentru a face pe cetitori să uite cele ce n-ar trebui“. Principalele calități moderne ale nuvelei erau astfel contestate din perspectiva unei prejudecăți classiciste. I se cereau caractere văzute static, bine fixate într-un tipar psihologic imuabil, acolo unde Slavici intuise magistral dinamica interioară a perso-

najelor sale. Viziunea lui dialectică era – într-o proză obișnuită cu desenul bizantin al unor portrete de frescă unidimensională – principala frână în calea unei receptări critice adecvate. Proza-torului i se recomandă „mărginirea” (amintindu-i-se preceptul goethean „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister”), când marea calitate a *Moarii cu noroc* rezidă tocmai în aglomerarea aparent haotică a elementelor de conștiință și în surprinderea labilității psihologiilor. Ezitarea nu e a naratorului, care n-ar fi știut, din lipsa unei maturități artistice, să selecteze și să reducă; ezitarea e însăși marca unui personaj ca Ghiță. Linear și precis determinat e Lică, și nu întâmplător asupra acestuia N. Iorga și alți critici, pe urmele lui, se pronunță cu totală satisfacție. „Lică e cel mai viu din toate figurile nuvelei – scria comentatorul de la 1893 – cel mai bine prezentat și cel mai inteligibil” (subl. n.). Între cititorul contemporan și înțelegerea acestui personaj mai puțin supus modificării („el apare mai rar și se schimbă mai puțin”) nu există nici o piedică. Greu inteligibil era Ghiță. De unde însăși receptarea ambiguă a nuvelei, care putea fi acceptată în datele ei sociologice, oricât de insolite pentru cititorul ciscarpatin, dar mai puțin în discursul psihologic, altfel organizat, depășind granițele structurii narative tradiționale, modificând întreaga arhitectură a operei. *Moara cu noroc* pare „mai puțin compusă”, fiindcă Slavici nu e preocupat atâta de latura „estetică” a creației, cât de adevărul psihologiilor prinse în vârtejul unei drame fără ieșire, oricât surprinderea mutațiilor interioare – în cazul lui Ghiță, în primul rând – amenința construcția cu prolixitatea. Acumularea lentă a incidentelor, a detaliilor premonitorii, a reacțiilor încete, care-și insinuează realitatea în conștiința eroului era o procedură cu totul nouă, de care autorul însuși nu era încă pe deplin sigur. Dar izbânda sa aici trebuie văzută, aici o simțim în lectura noastră de astăzi. Prin ea, Slavici prevestește proza analitică a lui Liviu Rebreanu, o autenticitate nepăsătoare la calofilie.

Câtă vreme această dimensiune excepțională a nuvelei n-a fost receptată adecvat, interpretarea strict sociologică, mult mai comodă, a putut să primeze. În realitate, în *Moara cu noroc* se pot

separa cu ușurință trei straturi tematice. Cel dintâi, care poate fi considerat și o „supratemă”, deschide fără echivoc nuvela, prin cuvintele Bătrânei: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit”. Monologul liminar poate fi interpretat și ca o parataxă a naratorului, drama fiind proiectată în spațiul unei **dezbatere morale**, general-umane, în deplin spirit slavician. În final însă, Bătrâna meditează din nou pe marginea celor petrecute la han, subliniind **amar-ironic** ideea unei fatalități oarbe: „Simțeam eu că nu are să iasă bine; dar așa le-a fost dată”. Concluzia distruge aparenta intenție moralizatoare, căci autorul sugerează incapacitatea psihologiei comune de a înțelege **mobilurile reale** ale catastrofei. Al doilea strat, sociologic, vizează **procesul dezumanizării** prin „chivernisire” mălonestă, idee din care s-a bătut monedă curentă în toate interpretările secvente celei călinesciene. Observația realistului Slavici urmărește neîndoios și un atare **mecanism economico-social**, fără ca el să fie dominant. El rămâne mai degrabă pretextul anecdotei tragice. Conținutul acesteia trebuie căutat în altă parte: în fascinația ideii de **forță**, în simbolul **puterii**, pe care-l reprezintă Lică Sămădăul. Personajul este poezia de referință al problematicei autentice a operei: **Lică reprezintă Forța** în stare să sfideze legile divine și umane, sigur în toate acțiunile ce întreprinde, acoperit de tutela complice a unui sistem social determinat istoricește, eliberat atât de orice cenzură interioară, cât și de teama oricăror precepte morale, de ideea „sanctiunii” sau a pedepsei instituționalizate. Virulentă și dezlănțuită, ascultând de impulsuri elementare, vitalitatea sa agresivă vrea să întârzie cât mai mult pragul stingerii, singurul de care simte o spaimă obscură, animalică, și pentru evitarea căruia nici o crimă nu-i pare zadarnică: „Dar el nu putea să moară: de nimic nu-i era mai frică decât de moarte. (...) Unul câte unul, strigă el ridicându-și mâna dreaptă în sus – unul după altul, om cu om, toți trebuie să moară, toți, care mă pot vinde, viață cu viață trebuie să se stingă, căci dacă nu-i omor eu pe ei, mă duc ei pe mine la moarte”. **Legea forței** e dominarea prin forță, strivirea personalității celui alt, declanșarea terorii, stăpâni-

rea prin frică. Când descoperă slăbiciunea lui Ghiță, când știe că celălalt nu mai e decât o fantoșă în mâinile lui, îi strigă cinic adevăr: „acu nu te mai las să pleci; ai stat până acum din încăpățănare; trebuie să stai de aici înainte de frică. N-am muncit cu degeaba: acu tremuri înaintea mea ca frunza de mesteacăn; acu vreau să stai aici!“ Toate celelalte personaje trăiesc, rând pe rând, seducția demonică a lui Lică Sămădăul, care-i atrage și-i respinge deopotrivă, dictându-le comportamentul și angajându-le destinul. Pentru Ghiță, el reprezintă ispita malefică, tentația bogăției blestemate, căreia inima lui slabă și șovăitoare, unde scrupulele și lăcomia se anulează reciproc, îi prescrie cercul vicios al unei zbateri fără ieșire. Pentru întâia oară în literatura noastră, un raport existențial „călău-victimă“, cu jocul complicat al imponderabilelor psihologice de o parte și de alta, e rostit într-o analiză de o finețe a intuiției magistrală, răscumpărând expresia bolovănoasă, asperitățile termenilor discursului. Ana trăiește și ea, prin Lică, revelația virilității subjugătoare, o atracție frenetică și eliberatoare, dezlegând-o pentru un moment de abandon din amara experiență alături de un bărbat nevolnic: „Tu ești om, Lică, iar Ghiță nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa“. Pentru Pinteia Înсуși, Lică apare ca proiecția propriei sale imagini reale, trădate din conformism, în momentul când fostul pușcăriaș acceptase ordinea stabilită și se făcuse – din teamă – instrumentul ei. Pinteia îl urmărește pe Lică cu o ură rece și calculată, vrând să distrugă în celălalt gândul nebunesc că Lică își asumase – sfidând cerul și pământul – un destin în care el n-avusese tăria să se avânte.

Nu interesează aici dacă Slavici a pornit în construcția personajului de la un caz real, dacă s-a inspirat (și cât) din întâmplări consemnate în dosarele despre „lotrii“ acelor vremuri. Intuind în Lică Sămădăul un simbol al forței sălbătice scăpate oricărui control, protejată de însăși comunitatea care o generează, el viza mult mai departe. În mecanismul relației Lică-Ghiță descifrăm o fabulă ce are pentru noi un alt ecou de experiență istorică decât putea să trezească în cititorul de la 1881. Frica este liantul – magistral analizat – al tuturor personajelor nuvelei, ea se insinuează pe neștiință în relațiile umane, le deteriorează, le pervertește, intro-

ducând suspiciunea, reacțiile paradoxale, rezolvările violente. Înсуși raportul dintre Lică și grupul social se explică prin teama misterioșilor săi protectori de rețeaua de complicități și culpabilități a unei „mafii“ locale. Studiul lui Slavici surprinde explozia violenței, ca fenomen social, dincolo de „anecdotală“. Ravagiile forței și duplicitatea lășității fricoase și cupide se convertesc într-un simbol de premonitorii intuiției. Viziunea slaviciană ar fi putut să ia drept epigraf cuvintele marchizului de Custine: „*Frica e molipsitoare ca tristețea*“, întregind imaginea unei societăți căreia colegii de generație ai prozatorului ardelean îi detectaseră numai geografia ultimului termen: tristețea, numită de ei „decepționism“ sau „pesimism“.

Astfel, *Moara cu noroc* nu este o simplă investigație sociologică a unui mediu pastoral, nici o povestire tenebroasă spusă cu intenții moralizatoare. Semnificația ei ascunsă descoperă o morală istorică extraordinar înțeleasă: forța elementară, violența molipsitoare, agresivă și aparent victorioasă, distrugătoare și nimicind totul în calea ei, se autodevoră.

(1973)