

PERSONAJUL FEMININ ÎN NUVELELE LUI SLAVICI (CU APLICAȚIE PE NUVELELE „IDILICE”)

Andreea PETRE

Abstract

The process of family formation is one of the favorite themes of Slavici's prose. It is the moment when the female character shows adaptability and full vitality. And all these as the female character is suddenly thrown in the arena. What happens to Slavici's heroines never stays unseen, uncommented, unjudged. Family is more important as in Slavici's writings the interweaving of directions and feeling is obvious, with a stress on experience and sensation, especially since the woman's romantic pattern is not made in an ironic way. The writer is a master of presenting the complex process by which femininity passes from one existential status to the other.

Din punctul de vedere al analizei pe care o urmărim în aceasta lucrare, nuvelele lui Slavici se înscriu în linia construirii unei identități sociale a personajului feminin, care încercă să „posede eul ca subiect social”¹ și să-și stăpânească destinul individual.

Novelele din popor, apărute în 1881 și urmate de romanul **Mara**, în 1894, cunosc un greoi proces al receptării. Critica literară a insistat asupra dimensiunii etice a operei, aflate în strânsă legătură cu cea socială, pe fructificarea prozei populare, dar și pe aspectul monografic.

În ceea ce privește nuvelele, criticii au delimitat „idilele”: **Scormon**, **Gura satului**, **La crucea din sat**, de nuvelele tragice, superioare valoric, **Moara cu noroc**, **Pădureanca**. Nicolae Iorga găsea în **Scormon** „cea mai bună povestire de imaginație ce se scrie în românește. Atmosfera rurală apare tot așa plină de cele mai bine prinse amănunte, și figura eroinei țărănești, Sanda, e de o extremă gingășie”², iar în **Gura satului** „cea mai deplină, mai adânc cercetată înfățișare a mediului sătesc în părțile mureșene.”³

George Călinescu pune accent pe „tabloul etnografic al satului observat în clipele lui rituale, logodnă, praznic, clacă” prezent în idilele **Scormon**, **La crucea din sat**, **Gura satului**, **Vecinii**. De asemenea criticul insistă asupra „contactului literar cu basmul și pe „cunoașterea adâncă”, prin „trăire îndelungată” a „masei țărănești a Ardealului.”⁴

Elementul de noutate al prozei lui Slavici este pus în evidență de Dumitru Micu, care atrage atenția: „Nimeni până la acest scriitor, n-a cercetat cu atâta pătrundere și perseverență aspectul social, condițiile vieții materiale ale lumii sătești, nimeni n-a înfățișat în aceeași măsură strânsă corelație între fenomenologia vieții sufletești și modul de trai, poziția economică, existența socială, într-un cuvânt.”⁵ Scriitorul ardelean este un întemeietor al personajului „rotund, care are capacitatea de a ne surprinde într-un mod convingător și ale cărui reacții imprevizibile țin de imprevizibilitatea vieții.”⁶

Eroinele lui Slavici, ca de altfel toate personajele sale, se despart de realizările de până atunci, de clișeele romantice. Femeia prozei pașoptiste și postpașoptiste era o realitate determinată, liniară sau contradictorie, delimitată strict în a susține teoria autorului-naratorului. Era ceea ce numeste Vasile Popovici, un personaj „monologic”, care nu știe cum să-și descopere subiectivitatea și nici nu are încă reacții „dialogale: uimirea adevărată, bănuiala, teama, bucuria, ura fierbinte, iubirea, ca sentiment gradat și nuanțat”⁷. În momentul în care, în viața eroinelor slaviciene patrunde sentimentul ca o enigmă, patrunde și Celălalt ca o conștiință distinctă, la care femeia se raportează problematic. Apartenența la realism face ca pe scena literaturii să intre un nou personaj, complex, „dialogic”, cum îl numea Vasile Popovici în studiul citat, un personaj care ia act atât de propria subiectivitate cât și de a Celuilalt. Slavici nu trebuie

analizat doar din perspectiva etică, scriitorul este interesat de „firea omenească”, care înglobează eticul dar și socialul și istoricul. „Opera lui Slavici nu e doar o copie a realității, cât mai exactă, cât mai adecvată, ci o viziune a ei”⁸, sublinia Magdalena Popescu. Ca proiecție mentală a universului feminin, scriitorul nu recurge la ironia pe care o regăsim în **Momentele** caragialiene. Se observă o dinamică a construirii personajului feminin. De la **Novele din popor** până la **Mara**, feminitatea este surprinsă în devenire. Femeia la Slavici are vocația întemeierii, ea își caută rostul și sensul. Mai mult, chiar, ea conștientizează nevoia căutării centrului, aflat, de altfel, în strânsă legătură cu lumea rurală, ceremonială, dar și cu momentele decisive ale existenței feminine: căsătoria și maternitatea.

Femeia prozei românești a secolului al XIX-lea fusese până în acel moment asociată cu spațiul închis, al casei, un înger al interiorului. În proza lui Slavici femeia caută casa în care să se așeze. Eroinele lui Slavici sunt tinere, la vârsta măritişului, Sanda din **Scormon**, Ileana din **La crucea din sat**, Marta din **Gura satului**, Simina din **Pădureanca**, precum și Persida, fata Marei sunt toate în căutarea „cuibului”. Excepție fac Sevasta din **O viață pierdută** și Ana din **Moara cu noroc**, deși tinere, cele două nu se raportează la iubire ca la un început.

Procesul de formare a familiei este una din temele preferate ale prozei lui Slavici. Este momentul în care femeia își arată adaptabilitatea, extraordinara capacitate de a se adecva realității, deplina ei vitalitate. Și, toate acestea, în condițiile în care personajul feminin se trezește aruncat în arenă. Ceea ce se petrece cu eroinele slaviciene nu rămâne nevăzut, necomentat, nejudicat. Cu cât sentimentul zguduie interioritatea feminină, cu cât viața își cere drepturile mai vehement, cu atât intimitatea este mai vizibilă. Vasile Popovici identifica un al treilea personaj, în afara lui Eu și Tu, două conștiințe implicate, subiective, urmărite în lumea-scenă de El, „Străinul, privitor detașat și obiectiv”⁹, cel care reprezintă norma morală. Prezența acestui spectator este strâns legată de apariția iubirii, o energie devastatoare care lasă „descoperite” personajele. Familia este cu atât mai importantă, cu cât secolul al XIX-lea, aflat sub semnul lui Prometeu, „eroul-arhetip al progresului și efortului”¹⁰ pune în evidență ceea ce Michel Foucault numea „dispozitivul de sexualitate”¹¹. Satul este o comunitate închisă, dominată de legi nescrise care reglementează comportamentul indivizilor. În interiorul acestei lumi exista un „dispozitiv de alianță”¹², un sistem de căsătorie, de fixare și dezvoltare a legăturilor de rudenie, de transmitere a bunurilor și a numelui. În acest dispozitiv partenerii au un statut bine definit din punct de vedere social, se dorește menținerea legii care guvernează relațiile, fiind articulat pe economie și pe transmiterea și circulația bogățiilor. Apărut, consolidat și pornind de la „dispozitivul de alianță”, „dispozitivul de sexualitate” urmărește un control complex al senzațiilor, accentul punându-se pe problematica trupului, a cărnii. În opera lui Slavici se observă cel mai bine întrepătrunderea celor două dispozitive, mai ales că detașarea de modelul romantic al femeii nu se face în manieră ironică. Scriitorul este un maestru în prezentarea procesului complex al trecerii femininului de la o stare existențială la alta.

În **Scormon**, de exemplu, Sanda este surprinsă inițial în starea de inocență:

”Sanda e singură-singurică. Îi mai place afară pe uliță. *Nu pentru că ar fi trecători*(s.n.),dar afară cântecul vine mai bine. E cald, dar deprinsă e fata la ger și la arșiță. Cu brațele goale, cu poalele aninate în brâu și cu ștergarul pe cap, ea nici nu simte vremea lui cuptor; cântă, întinde firul, descurcă jirebia și se perde în tinerețele ei”¹³

Singurătatea Sandei, deși nu este întâmplătoare, nu reprezintă un acces mai facil către stări de reverie tipice fetelor de această vârstă. Apariția lui Scormon declanșează trecerea de la starea de bine, de nepăsare față de exterior, la conștientizarea celui alt:

”Unde e Pascu?[...]Cine știe, poate a și murit în cătănie.[...] Bietul cânel![...] Cine știe, poate a și murit! Trei ani vor fi la toamnă de când l-au dus în cătănie. Și mulți

mor în cătănie. Se zice că-i bate și-i țin cu mâncări rele. Vai și-amar! Nu se mai aude nimic de el.”¹⁴

Aminteam că nu este întâmplătoare singurătatea Sandei. Izolarea favorizează glisarea gândurilor, fata se lasă în voia lor, de la compasiune pentru ciobanul pe care nu-l așteaptă nimeni, cu excepția unui câine slab, la învinovățire:

”Sanda începu a-și face muștrări. De trei ani, de când s-a dus Pascu, ea abia câteodată și-a adus aminte de el. Măcar numai să se fi gândit la el. Și așa nu se mai gândește nimeni altul în lume. Dar atunci când îl luase în cătane Sanda era încă tânără, de tot tânără și nepricepută.”¹⁵

Într-o fracțiune de secundă se produce conștientizarea trecerii de la o vârstă la alta. Un „impuls erotic ce-și face întotdeauna loc pe scenă”¹⁶ remarca Vasile Popovici în studiul citat. Acesta este semnalul care declanșează desfășurarea energiilor interioare, chiar dacă protagoniștii sunt derutați și se sperie.

Imaginea lui Pascu este scoasă la suprafață odata cu recunoașterea lui Scormon, dar, reactualizarea acestei imagini se realizează printr-o deviere de sens: ciobanul bun, care-i aducea Sandei-copilă cel mai frumos dintre toți micii, apare la suprafață cu o neașteptată încărcătură erotică. Fata știe acum că: „Da! De dragul ei el ar fi fost gata să facă orice”¹⁷. Compasiunea se transformă în interes special pentru bărbat: „Ar fi dorit să știe unde-i și ce face, și cum e, și ce gândește, ar fi dorit să-l vadă și numai să-l vadă.”¹⁸

Își schimbă atitudinea față de mesager, transferând asupra câinelui impulsul către Pascu. Scormon nu mai este doar un câine fără stăpân, el îl reprezintă pe cel absent:” Scormon! Srigă ea înduioșată, apoi îi cuprinse capul și îl sărută, privind speriată împregiur, ca să vadă dacă nu o va fi zărit cineva.”¹⁹

Apariția Martei amplifică, inconștient, la nivel etic și social, imaginea ciobanului plecat. Fără să bănuiască ce se petrece în sufletul Sandei, naica Marta și-l amintește pe Pascu ca pe „un băiat bun care făcea brânza ca nimeni altul”²⁰. Dacă pentru Marta este evident că bietul câine urlă fiindcă i-a murit, cu certitudine, stăpânul, pentru fată moartea tânărului nu mai este atât de sigură din momentul în care nu era doar grijuliu cu fata, ba mai mult, făcea brânză ca nimeni altul. În ziua următoare, Sanda nu mai este aceeași. Întâmplarea a lăsat urme. Fata se întoarce către ea înseși:

„Și din zi în zi Sanda se făcea tot mai tăcută, mai galbenă și mai gânditoare. Îi plăcea să iasă seara afară, numai cu Scormon”²¹.

Se teme de glasul dorinței: „parcă-i spunea un glas tainic că el trăiește, iar când auzea acest glas, parcă se temea de ceva”²². Magdalena Popescu numeste această temere „spaimă în fața manifestării vitalității”²³. Pascu se întoarce și fata își caută singura rostul și sensul. Acum nu mai este doar o copilă, este tânără femeie. Mircea Tomuș în volumul **Ioan Slavici- evaluări critice**, afirmă că personajul slavician „nu are inițiativă, nici măcar în planul sentimentului”²⁴. Dimpotrivă, femeia la Slavici își ascultă mai degrabă impulsul erotic și își caută ea rostul și sensul. Sanda urcă la stâna lui Pascu, cu pretextul de a-i duce struguri. De fapt fata are nevoie de reconfirmarea interesului erotic al bărbatului la adresa ei. Manifestarea lui, cu economie de mijloace, se face la nivelul de adâncime. Pascu îi prezintă turma mare și frumoasă, gest prin care, simbolic, flăcăul arată și după întoarcerea din cătănie că este pregătit s-o aibă pe Sanda prin preajmă. Când fata dă să plece, bărbatul reacționează:

„Nu știu ce și nu știu cum...Pascu se simți că nu mai știe...Fără de a putea să-și dea seamă în ce chip, el se trezi că îmbrățișează pe Sanda”²⁵

Tema dragostei și a căsătoriei se regăsește și în „idilele” **La crucea din sat și Gura satului**. Virgil Nemoianu în studiul **Micro-Armonia**, consacrat dezvoltării și utilizării modelului idilic în literatură, arată că „dragostea și căsătoria sunt esențiale, momente foarte speciale în lumea idilică”²⁶

În **La crucea din sat** Ileana este fata lui badea Mitru, om cu stare. În casa lor, la clacă, se întâlnesc mai mulți tineri, veseli, puși pe glume și râs. Dintre toți, Bujor trei zile și trei nopți ar „scorni” la minciuni pentru a întreține atmosfera de veselie. Ba, mai mult, Bujor „mai este bun la clacă și pentru că nu se mânie când Ileana îi face o glumă, iar Ileana îi face câte una. Așa-i asta între tineri.”²⁷. Ileana se distrează și îi face baiatului o cunună de pene. Fiindcă ea râde mai tare decât toți, flăcăul acceptă șotia. „Munca în comun este un loc de întâlnire”²⁸ la sate, preciza Constanța Vintilă-Ghițulescu în **Focul Amourului-despre dragoste și sexualitate în societatea românească(1750-1830)**. Tinerii sunt supravegeați din umbră de tatăl Ilenei, badea Mitru, care nu participă la veselia generală. În schimb el știe foarte bine ce se întâmplă sub ochii lui:”un joc al gesturilor, un joc al cuvintelor efemere, un joc al privirilor, un joc al mâinilor, un joc al trupurilor”²⁹. El știe că între fata lui și Bujor s-a dezvoltat un „întreg arsenal de conduite și comportamente pentru a fi atrași și pentru a atrage, pentru a plăcea și a fi plăcuți”³⁰. Și toate acestea nu-i sunt bătânului tată pe plac pentru că Bujor este slugă, iar Ileana e fată de om înstărit, însoțirea lor nu este ceea ce dorește badea Mitru pentru fata lui. „În sate important este prestigiul”³¹, iar protagoniștii lui Slavici din această nuvelă, dar și din **Gura satului**, trăiesc în ceea ce Dodds numea „cultura rușinii”³², unde forța individului o reprezintă stima publică, respectul opiniei publice.

Cu toate că au trecut șase ani de când Bujor este ca și al casei, făcând treaba în gospodăria Mitrului mai bine decât celelalte două slugi vorbele lui Mitru l-au reaşezat în inferioritatea inițială. Băiatul știe ca bătrânul e om bun, dar „Erau însă și alții de față. Era și Ghiță. Bujor s-a supărat pe Ileana pentru că ea a auzit această vorbă, Ileana îl mârșănește:ea n-ar trebui să asculte la asemenea cuvinte.”³³. Bujor a pierdut stima publică, și, odată cu ea, speranța că va fi cu Ileana. Cu toate că n-ar fi vrut, fata a ajuns „personaj-spectator” desprinsă, aparent, de legătura sufletească stabilită dinainte cu tânărul. Ea cunoaște codul onoarei, știe că Bujor trebuie să plece din gospodăria tatălui ei, dar, în același timp n-ar vrea ca el să renunțe atât de ușor la ea:

”Îi plăcea că Bujor vrea să meargă; pentru lumea asta nu ar fi voit ca el să rămână; și totuși, adeseori, fața i se aprindea de mânie, gândind că el chiar se duce.”³⁴

Echilibrul se strică pentru a se reconstrui, cu caracter definitiv, de această dată. Magdalena Popescu delimita două planuri aflate în conflict: al tinerilor, aruncați într-o zonă de nesiguranță sentimentală și al părinților. Astfel, Ileana și Bujor trebuie să reconfirme unul pentru celălalt sentimentul. Într-o „cultură a rușinii” presiunea normei sociale este firească. Apare o tensiune între ceea ce vrea băiatul și forța exercitată de norma socială. Bujor ar vrea să rămână, însă „alții” au fost de față când i-a vorbit badea Mitru, așa că decide să se întoarcă în gospodăria tatălui, vecin cu badea Mitrea „om cărturar ce era, deși sărac, se ținea mai presus de bogatul său vecin”³⁵. Acesta este cel de-al doilea plan conflictual, dar, el necesită o nuanțare: tatăl lui Bujor este cărturar, poziție demnă de respectul public, iar Bujor are „o înțelegere tainică cu pământul”, este cel mai bun plugar din sat și cât timp a stat la badea Mitrea nu era gospodărie mai bogată. Apoi nimeni nu știe să repare războiul la care țese Ileana, așa ca Bujor. Oamenii știu și-l laudă pe flăcău, netezind drumul reconcilierii. Mitrea este înstărit și „diferențele sociale constituie un motiv temeinic pentru neacceptarea unei căsătorii.”³⁶. Se pare că statutul său social ține și de o proiecție imaginară, pentru că, deși bogat, Mitrea nu mai este atât de bine văzut: „acum se făcuse leneș și cam încrezut.”³⁷. Totuși, cu toată atitudinea clementă a instanței colective, tensiunea este maximă și cele două conflicte merg, până la un punct, în paralel: Ileana crede că băiatul e supărat pe ea, iar Bujor își spune că fata e „mâinioasă” pe el. Eliminarea cel puțin a unuia dintre conflicte este necesară. Sentimentul încearcă să scape de codare, este prea viu și intens. La biserică, spațiu propice dezvoltării unei „semiologii a comportamentelor și a aparențelor”³⁸ cei doi se privesc:

„ochii lui întâlniră între sute de alții, doi ochi, a căror privire aștepenită îl făcu mut” [...]”Și privirea aceea! Astfel el încă nu a privit-o. Îi venea să plângă aici în biserică; atât de mare plăcere simțea, încât dureri îi erau plăcerile.”³⁹

Această privire-mărturisire marchează ceea ce Magdalena Popescu numea câștigarea interiorității proprii, a interiorității celuilalt, cele două ajungând să fie transparente și să comunice. Odată detensionat acest plan, tinerii recurg la disimulare pentru a îndepărta de la ei atenția colectivității.

Pe de altă parte, Stan și badea Mitru îl revendică pe Bujor. Unul este tatăl natural și Bujor poate lua șapte fete că nu-i altul ca el și celălalt este formatorul iar Bujor nu ar fi fost cel mai harnic tânăr din sat dacă nu trăia la casa lui Mitrea care l-a „făcut om”. Vecinii se despart supărați. Naica Floarea o ceartă pe Ileana că stă în grădină cu Bujor, când e fată de măritat și trebuie să-și „păzească numele”. Ileana e tare tristă, badea Mitrea l-ar vrea înapoi pe băiat, situația conflictuală pare fără ieșire.

În final, presiunea erotică este mai puternică. Ea apasă asupra celor doi îndrăgostiți, care simt nevoia să clarifice situația. Ei renunță, fără vreo înțelegere prealabilă, la disimulare. În noapte, Bujor îl caută pe badea Mitru pentru a i-o cere pe Ileana, iar fata caută împăcarea la naica Sanda, „muma” lui Bujor.

În **Gura satului** iese în evidență un aspect prezent și în celelalte nuvele: prezența „marginalului”⁴⁰, a Celuilalt care se raportează la centru, dar nu încarnează toate valorile proclamate de centru. Centrul în nuvelele lui Slavici este satul, domeniul normei și al normalității, implicit. Marginalul este Pascu în **Scormon**, Bujor în **La crucea din sat**, Miron în **Gura satului** și Simina în **Pădureanca**. Finalul fericit al acestor nuvele, reflectă faptul că între „centru și periferie este o circulație permanentă, nicio poziție nefiind câștigată sau pierdută definitiv.”⁴¹ Pascu, Bujor, vom vedea și Miron și Simina sunt personaje care reușesc să migreze de la periferie spre centru.

Marta din **Gura satului** nu-i doar „cinstea casei” lui nenea Mișu, dar „cât ține preajma casei nu se găsea nimeni mai presus de Marta”⁴². Babele și nevestele o privesc cu drag și cu invidie:

„nevestele și babele pizmașe de tinerețe grabesc la porțiță și privesc în urma ei. E frumos cum își ține capul, cum își poartă trupul și cum se mlădie la tot pasul; și frumos îi șade părul creț pe frunte, frumos i se lipește bogazta salbă pe sân, frumos îi cad alțițele pe brațe și cătrința bătută cu fir frumos i se rotunjește pe pulpi. Chiar babă să fii, o privești și ai dori s-o tot vezi.”⁴³

La așa fată, centrul decide un soț pe măsură: Toderică, băiatul lui Cosma Florii Cazacului, „fecior și tată, când calcă, puntea le scârțâie sub picioare”⁴⁴. Cei doi se potrivesc la „stare” și la „făptură” nu doar în satul lor, ci în șapte sate. Părinții tinerilor sunt egali din punct de vedere economic. Ne aflăm în plin „dispozitiv de alianță” centrat pe transmiterea și circulația bogățiilor, pe transmiterea bunurilor prin căsătorie. Comportamentul indivizilor este atât de codat, încât, „curtarea fetei are o anumită semnificație și îi îndepartează pe ceilalți potențiali pretendenți odată ce aceasta și-a exprimat preferințele pentru un anumit partener. Neconcretizarea acestui ritual naște bănuieli, incită gura lumii să șușotească, să analizeze, să interpreteze.”⁴⁵. Fisura care apare în acest comportament este că nu fata a ales, ci acel „personaj-spectator”, care doar crede că și tinerii se doresc într-o viitoare căsătorie. Este vorba, desigur, despre „gura satului”. Presiunea este uriașă, vecinătatea se manifestă complice, dar și ostil, la nevoie, iar părinții sunt primii care reacționează. Se știe că secolul al XIX-lea a stat sub semnul mariajelor aranjate de către familiile tinerilor. De cele mai multe ori scopul era ascensiunea bărbatului sau asigurarea unei vieți lipsite de griji a femeii. Aici nu este cazul. Marta și Toderică sunt sortiți unul altuia pentru egalitatea în prestigiu a părinților. Sentimentele rămân pe al doilea plan:

„Toaderel! zise el peste puțin, apăsând asupra vorbelor asupra vorbelor. Am socotit c-ar fi vremea sa te însori.

-De, taică! răspuse Toader. Cum vei socoti d-ta.

-Prea bine!grăi batrânul. Ce zici?îți place Marta, marta Mihului, a Mihului Saftei?

-De, taică! răspuse Toader, și dete din umăr.

Adecă, astfel, ne-am înțeles, încheie Cosma, apoi se ridică, își luă bățul și ieși cu pași lați.”⁴⁶

Pentru a o peți pe Marta, părinții lui Toader aleg cu grijă doi „oameni de neam bun și bine văzuți în sat”. Ei inspectează gospodăria lui Mihi și a leicăi Safta care-și etalează animalele, slugile și grânele, pe de-o parte și velințele lucrute de Marta, pe de alta parte. Fiecare mișcare a personajelor este încărcată de sens, familia Martei oferă, iar emisarii lui Florii Cazacului „citesc” și apreciază ceea ce văd și aud. În aceste condiții Marta „a stat înaintea lor și a zis că are să fie cum vrea Mihi, stăpânul casei, fiindcă astfel se cuvine să răspundă o fată de casă bună.”⁴⁷ Magdalena Popescu a analizat exemplar această scenă, insistând pe rolul limbajului „ca normă tradițională și obștească.”⁴⁸ Dacă norocul vine de la Dumnezeu, căsătoria poate avea loc. Este posibil ca tocmai excesul de mediere să fie sursa eșecului unui lucru atât de bine regizat de ceilalți. Între Mihi și Cosma stau peștorii, între Marta și Toader stă o colectivitate întreagă. Când au loc întâlniri directe, viața, cu orgolii sau cu sentimente, își spune cuvântul și trece dincolo de rigiditatea codului. Marta se simte bine doar alături de ciobanul Miron, „străinul”, cel care pătrunde dinspre periferie către centru. Gândul la Miron o tulbură. De-abia acum accentul se pune pe trăiri, stări și senzații. Marta se izolează, ar vrea să fugă de ritual:

„Și iarăși chipul lui Miron se arăta în sufletul ei; îl vedea dinaintea ei atât de viu, atât de a vorbind, încât parcă razele soarelui ar cadea asupra lui și l-ar lumina. Și atât se simțea de ușurată când se perdea în gândurile despre dânsul, atât de bine se simțea când și-l închipuia în apropiere, șezând lângă dânsa, vorbindu-i în graiul lui cel limpede și ademenitor, apucând-o de mână, coprinzând-o cu brațul și zicându-i: Marto!”⁴⁹

„Dar, acum întâia oară în viața ei, Marta simțea că nu poate să spuie nimănui ceea ce gândește. Nu-și găsea loc de astâmpăr, dorea de singurătate, îi venea să plângă...”⁵⁰

Întâlnirea cu Miron pune în evidență iubirea, ceea ce Jean Baudrillard în **Strategiile fatale** numea „dispozitiv de energie cu circulație liberă”⁵¹. În structurile arhaice ritualul era esoteric și punea accent pe respectarea strictă a regulilor. Iubirea ordonează lucrurile după afect și nu după reguli. Marta și Miron își mărturisesc unul altuia dragostea și fata, curajoasă, este dispusă să-și riște reputația pentru a-l vedea pe Miron:”Lasă-mă să vin mereu la tine, să stăm împreună, să ne plângem de lume, să ne povestim dragostea. Miroane!”⁵². Miron este mai cumpătat, iar cumpătarea și curajul sunt virtuți bărbătești, dominante, ele întregau în antichitate figura conducătorului.

Aparent destinul îndrăgostiților este pecetluit. Intervine însă o dimensiune deloc neglijabilă în proza lui Slavici:dimensiunea maternă. Maternitatea a fost îndelung elogiată în prozele lui Kogălniceanu și Bolintineanu. A fost ironizată de asemenea în proza postpașoptistă și caragialiană., însă la Slavici maternitatea este prezentă, nu doar la nivelul discursului, ci, într-o direcție activă, modernă. Mame apar și în **Scormon, La crucea din sat**, dar aici coaliția feminină mamă - fiică dă roade. „Sentimentul e pentru prima oară privit ca o necunoscută, care invadând treptat individul, instituie noi relații ale acestuia cu sine însuși, cu celălalt, cu ceilalți”⁵³, puncta Magdalena Popescu în studiul citat. Sentimentul subminează o ordine ancestrală, bazată pe ritual și ceremonie și redefiniște relațiile dintre personaje. Grija intensă a Saftei pentru Marta îl pune pe gânduri pe Mihi, care credea că ezitățile Martei sunt o consecință a temerilor pe care el însuși le încerca:

„Cum adevă un flăcăiandru să vie, să-i ia fata din casă și el însuși, care a crescut-o și a păstrat-o ca pe lumina ochilor săi, să zică: Ia-o și te du cu ea!”⁵⁴

Când Safta îi dă de înțeles că Marta nu vrea să se mărite cu Toader, Miha sare ca ars. Două stări contradictorii îl încearcă: pe de o parte neliniștea pentru zbuciumul Martei, pe de altă parte statutul dominant pe care îl are în sat, îi gădilă orgoliul. Întâlnirea de pe punte, cu Cosma, nu face decât să adâncească fisura apărută în „structura” ritualică a lumii. Privirea vecinătății este acum ostilă familiei lui Miha. Oamenii amplifică, ba chiar inventează motive pentru ca logodna dintre Toderică și Marta să se rupă. Ordinea sare în aer atât la nivel macro-social, în sat, cât și la nivel micro-social, în casa Mihului, care află că fata lui „se prăpădește” după un cioban, care, de necaz că n-o poate avea pe Marta pleacă în lume. După doi ani de tristețe și amărăciune, situația inițială se repetă: Marta este nevoită să se logodească cu Manea, cu zece ani mai mare, om „foarte cumsecade, așezat și cam știutor de carte”⁵⁵, însă, la un bălci, apare Miron, un Miron cu juncani din prăsilă la munte, dar care o iubește încă pe Marta. Cei doi se văd: „privirile lor se întâlnesc și rămân mistuindu-se una pe alta, amândoi stau încremeniți.”⁵⁶. Iubirea „zidește lumea risipită”. Miron o cere Mihului pe Marta, care, îl pune pe tată în fața opțiunii: „să știi că-i dai moartea sau viața”⁵⁷. Coaliția mamă-fiică, dublată de dârzenia mută a fetei știrbesc autoritatea de „pater familias” a bărbatului. De-a lungul prozei lui Slavici, această figură a tatălui, dominantă și dominatoare în secolul al XIX-lea va fi pusă la grele încercări. Este și acesta semnul modernității scriitorului, care face cu adevărat loc pe scenă femeii, în **Pădureanca și Mara**.

BIBLIOGRAFIE:

Opere literare:

Ioan Slavici – **Proza. Povesti. Nuvele. Mara**, vol.I, Ed. Cartea Românească, București, 1979

BIBLIOGRAFIE CRITICA:

Philippe Ariès, Georges Duby – *Istoria vieții private*, vol VII-VIII, Ed. Meridiane, Buc. 1997

Jean Baudrillard – *Strategiile fatale*, Ed. Polirom, Iasi 1996

Lucian Boia-*Pentru o istorie a imaginarului*, Ed. Humanitas, București, 2000

E.R. Dodds-*Grecii și iraționalul*, Ed. Polirom, București, 1998

E. M. Foster-*Aspecte ale romanului*, E. P. L., București, 1968

Michel Foucault-*Istoria sexualității*, Ed. De Vest, Timișoara, 1995

Gilles Lipovetsky – *A treia femeie*, Ed.Univers, București, 2000

Herbert Marcuse -*Eros și civilizație*, Ed. Trei, București, 1997

Virgil Nemoianu – *Micro-Armonia*, Ed. Polirom, Iași, 1996

Magdalena Popescu - *Slavici*, Ed. Cartea românească, București, 1977

Vasile Popovici -*Lumea personajului*, Ed Echinoc, Cluj-Napoca, 1998

Ioan Slavici – *Evaluări critice*, Ed. Facla, Buc, 1977

Ioan Slavici. *Interpretat de...*, Ed. Eminescu, București, 1977

Constanța Vintilă-Ghițulescu – *Focul amorului-despre dragoste și sexualitate în societatea românească (1750-1830)*, Ed. Humanitas, București, 2006

NOTE:

¹Gilles Lipovetsky – **A treia femeie**, p.22 Ed.Univers, București, 2000

² Nicolae Iorga [în] **Ioan Slavici. Interpretat de...**, p.100 Ed. Eminescu, București, 1977

³ Nicolae Iorga- **idem**, p.101

-
- ⁴ George Calinescu -**idem**, p.145
- ⁵ Dumitru Micu- **idem**,p.183
- ⁶ E.M.Forster – **Aspecte ale romanului**,p.83 E.P.L., București, 1968
- ⁷ Vasile Popovici-**Lumea personajului**, p.54Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997
- ⁸ Magdalena Popescu – **Slavici**, p.81Ed. Cartea românească, București., 1977
- ⁹ Vasile Popovici – **Lumea personajului**, p.75Ed.Echinox, Cluj-Napoca, 1997
- ¹⁰ Herbert Marcuse – **Eros și civilizație**,p.154 Ed. Trei, București, 1997
- ¹¹ Michel Foucault - **Istoria sexualității**, p. 80 Ed. de Vest, Timișoara, 1995
- ¹² Michel Foucault – **idem**, p.80
- ¹³ Ioan Slavici – **Proza. Povesti. Nuvele. Mara**, vol.I, Ed. Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1979, p.235
- ¹⁴ Idem – **op.cit.** vol.I, Ed. Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1979, p.236
- ¹⁵ Idem – **op.cit.** vol.I, Ed. Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1979, p.236
- ¹⁶ Vasile Popovici – **Lumea personajului**, p.72Ed.Echinox, Cluj-Napoca, 1997
- ¹⁷ Ioan Slavici – **Proza. Povesti. Nuvele. Mara**, vol.I, Ed. Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1979, p.237
- ¹⁸ Idem – **op.cit.**,vol I p.237
- ¹⁹ Idem – **op.cit** vol.I., p.237
- ²⁰ Idem – **op.cit** vol.I, p.237
- ²¹ Idem – **op.cit** vol.I, p.238
- ²² Idem – **op.cit.** vol.I, p.238
- ²³ Magdalena Popescu – **op.cit.**, p.59
- ²⁴ Mircea Tomus –[în] **Ioan Slavici – evaluari critice**, Ed. Facla, Buc, 1977, p.87
- ²⁵ Ioan Slavici – **op.cit** , vol.I., p.240
- ²⁶ Virgil Nemoianu – **Micro-Armonia**, p.99 Ed. Polirom, Iași,1996
- ²⁷ Ioan Slavici – **Proza. Povesti. Nuvele. Mara**, vol.I, Ed. Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1979, p.242
- ²⁸ Constanta Vintila-Ghițulescu – **Focul amorului-despre dragoste si sexualitate in societatea romaneasca (1750-1830)**, p.35,Ed. Humanitas, București, 2006
- ²⁹ Ioan Slavici – **op.cit.**,p.39
- ³⁰ Ioan Slavici – **op.cit.**,p.40
- ³¹ Constanta Vintila-Ghițulescu – **op.cit.** p.24
- ³² E.R. Dodds –**Grecii și iraționalul**, p.26, Ed. Polirom, București, 1997
- ³³ Ioan Slavici – **op.cit.** p.244
- ³⁴ Ioan Slavici – **op.cit.** p.246
- ³⁵ Ioan Slavici – **Proza. Povesti. Nuvele. Mara**, vol.I, Ed. Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1979, p.245
- ³⁶ Constanta Vintila-Ghitulescu – **Focul amorului-despre dragoste si sexualitate in societatea romaneasca (1750-1830)**, p.116, Ed. Humanitas, București, 2006
- ³⁷ Ioan Slavici – **op.cit.**,p.246
- ³⁸ Philippe Ariès și Georges Duby- **Istoria vieții private** vol.VII, p.152,Ed. Minerva, București, 1997
- ³⁹ Ioan Slavici – **op.cit.** p.251-252
- ⁴⁰ Lucian Boia –**Pentru o istorie a imaginarului**, p.121, Ed. Humanitas, București,2000
- ⁴¹ Idem-**op.cit.** p.130
- ⁴² Ioan Slavici – **Proza. Povesti. Nuvele. Mara**,p.322 vol.I, Ed. Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1979
- ⁴³ Idem – **op.cit.**, p.323
- ⁴⁴ Idem – **op.cit.** p.323
- ⁴⁵ Constanta Vintila-Ghitulescu – **Focul amorului-despre dragoste si sexualitate in societatea romaneasca (1750-1830)**, p.112, Ed. Humanitas, București,2006
- ⁴⁶ Ioan Slavici – **Proza. Povesti. Nuvele. Mara**,p.332 vol.I, Ed. Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1979
- ⁴⁷ Ioan Slavici – **op.cit.** p.334
- ⁴⁸ Magdalena Popescu –**Slavici** p.90, Ed. Cartea Românească, București,1977
- ⁴⁹ Ioan Slavici –**op.cit.** p.336
- ⁵⁰ Ioan Slavici –**op.cit.**, p.336
- ⁵¹ Jean Baudrillard – **Strategiile fatale**, p.116, Ed. Polirom, București, 1996
- ⁵² Ioan Slavici – **Proza. Povesti. Nuvele. Mara**, vol.I, Ed. Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1979, p.338
- ⁵³ Magdalena Popescu – **Slavici** p84, Ed. Cartea Românească, București,1977
- ⁵⁴ Ioan Slavici – **op.cit.** p.36
- ⁵⁵ Ioan Slavici – **op.cit.** p.356
- ⁵⁶ Ioan Slavici – **op.cit.** p.360
- ⁵⁷ Idem-**op.cit.** p.364