Ficțiunea care se țese. O analiză a romanului Baltagul de Mihail Sadoveanu

Ioan FĂRMUŞ

Universitatea „Ștefan cel Mare" din Suceava, Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences
Personal e-mail: farmusioan@yahoo.com

THE FICTION THAT IS WEAVING. AN ANALYSIS OF MIHAIL SADOVEANU`S NOVEL BALTAGUL

If in general critics consider Mihail Sadoveanu to be a creator of fictional worlds and the novel *Baltagul*, the novel that we will analyse, is considered to be representative for the author`s option for tradition, we intend to explore it in a new reading. In the above mentioned novel, Sadoveanu appears to be a writer that meditates on the power of fiction and the power of the word. That, we believe, is the theme of the novel. A detective story, Sadoveanu`s narrative is a discourse on power that uses the word as its instrument. Baltagul is not a novel about a world, but (and thus foremost) about language. This power is found in the force of the world generating the word. Through the importance that is attributed to the action, the story, the plot, the work may be considered a reply to the dominant literary discourse of the period: psychological prose. For those purposes he make a surprising move: placing in the center of attention powerful woman that undermines as well as institutes an order. This order has its roots in the power to imagine and to communicate. In this manner, Sadoveanu appears to us as a very modern writer and, furthermore, what seems to be new in this piece of writing is in fact very old.

Keywords: power, plot, novel, detective fiction, patriarchal culture.

La început era Cuvântul... (Ioan 1:1-14)

E inexplicabil felul în care criticii literare, care a văzut în Sadoveanu un foarte mare povestitor, un maestru al narațiunii inițiatice, un constructor de lume (toate conotând măiestrie, control), i-a scăpat una dintre trăsăturile fundamentale ale scrisului său: meditația asupra puterii pe care o implică actului spunerii. Or, a vedea în Sadoveanu un scriitor care reflectează nu numai asupra substanței lumii pe care o aduce în fața cititorilor, un arhaică, posedând o aură mitică, sacră, ezoterică (element pornind de la care imaginea scriitorului a fost apropiată de tradiție și de tradițional), ci și asupra actului care instituie această lume și a implicațiilor sale care țin de forța narației înseamnă a face din el un autor foarte modern. În *Baltagul*, romanul pe care îl supunem atenției aici, acesta ni se relevă ca un scriitor care pune în discuție nu numai puterea ficțiunii, ci și aceea a cuvântului. Aceasta credem că este tema romanului. Detectivistă, narațiunea lui Sadoveanu e un discurs despre putere, acea putere care face din cuvânt instrumentul său.

Ce vrem să evidențiem pornind de aici? Că această putere autorul *Baltagului* o găsește în redescoperirea forței cuvântului care generează lume. Că, prin importanța pe care o acordă acțiunii, subiectului, intrigii, opera aceasta reprezintă o replică dată discursului dominant al epocii: proza psihologică (și implicit modernismului lovinescian și prejudecăților născute

de teoria sincronismului, prejudecăți care funcționează și astăzi și sunt principalul motiv pentru care opera sa pare a fi pusă într-un con de umbră). Pe acestea le face însă într-o manieră surprinzătoare: punând în centru nu un erou, ci o eroină, o femeie puternică despre care putem spune că, în măsura în care sfidează ordinea, o și instituie. Doar că ordinea pe care ea o instituie își are rădăcinile în puterea de a imagina și de a comunica. Cum sunt tematizate toate acestea? Prin multiplicarea începutului, prin apelul la puterea hermeneutică a ficțiunii detectiviste (al cărei scop a fost întotdeauna cunoașterea și implicit afirmarea sinelui), prin apelul la poveste (o întoarcere la sensul originar al termenului, acela de subiect, de intrigă), prin apelul la un protagonist, o femeie, care, asumându-și un rol nou, găsește oportunitatea perfectă de a-și exersa spiritul (voința de putere?) și de a se construi pe sine în imaginea unei femei puternice.

Odată cu înaintarea către mijlocul secolului al XX-lea, în literatura europeană, ne spune Peter Brooks, într-o carte dedicată narațiunii: *Reading for the Plot*, se manifestă o tendință de modernizare care redimensionează actul scrisului; povestea (conținutul, fabula, ceea ce se spune) trece în plan secund, iar atenția scriitorilor se îndreaptă din ce în ce mai mult asupra discursului (forma, tehnica, felul cum se spune), care devine mai complex, mai complicat, mai sofisticat. Sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea face vizibilă o din ce în ce mai pregnantă anxietate față de narațiunea (tradițională) înțeleasă drept poveste, subiect, intrigă: „Enorma producție literară a secolului al XIX-lea poate sugera prezența unei anxietăți cauzate de dispariția subiectelor narative providențiale: povestea vieții individuale, sociale sau instituționale intră într-un impas atunci când nimeni nu mai acordă atenție unui subiect sacru care organizează și explică lumea."[1] (t.n.) Treptat, scriitorii își pierd încrederea în capacitatea narațiunii tradiționale (percepute ca metanarațiune), de a spune adevărul despre om și despre existența sa (a se înțelege caracterul ei de reprezentare întreagă, completă, exhaustivă a lumii). Locul acesteia este luat de noi forme discursive: polifonice, fragmentate, fluide, multe dintre ele jurnale intime, care induc cititorului un puternic sentiment de instabilitate, imaginea unei lumi care și-a pierdut centrul. În literatura română, în perioada interbelică, discursul romanesc dominant este acela al prozei psihologice, care aduce cu sine o renunțare la forța explicativă a poveștii (percepute acum ca formă primară) și o îmbrățișare a discursului (vizibilă în o sofisticare a tehnicilor narative, o preferință pentru perspectiva narativă subiectivă, o fragmentare tot mai vizibilă a narațiunii). La Sadoveanu, tendința aceasta dominantă primește o replică. *Baltagul* e un roman care nu își pierde încrederea în rolul providențial al subiectului, al poveștii, al intrigii. Narațiunea încă posedă la el forța de a institui (o) lume, de a (o) explica și implicit de a-i construi identitatea. Și în acest demers, Sadoveanu mizează, încă o dată, pe întoarcerea la subiect și la puterea cuvântului, adică pe întoarcerea la origini.

Începând cu proza modernă – și, pe urmele ei, critica literară a procedat la fel – *subiectul narativ* a devenit un concept secundar. El a rămas prea mult ancorat de componenta narativă numită de naratologi *poveste* (istoria, fabula, ceea ce se spune, adică ceea ce numim conținutul narativ, totalitatea faptelor care constituie obiectul narării)[2], pe când studiile cele mai importante au acordat prioritate elementelor de *discurs* (structurii, perspectivei narative, procedeelor narative ș.a). Dar el implică, în continuare, prezența ambelor componente ale narațiunii, căci subiectul este definit drept organizarea întâmplărilor[3]; deci subiectul se naște din presiunea pe care o reflectă discursul asupra poveștii, care ordonează într-un anumit fel întâmplările. Aristotel numea această componentă *mythos*[4], ea reprezentând, susținea poeticianul, „începutul și, oarecum, sufletul"[5] oricărei narațiuni. Odată cu debutul secolul al XX-lea, acest concept începe să își piardă relevanța (fiind considerat o componentă primară a narațiunii) și, în cadrul opoziției binare poveste-discurs (care, nu este definită ca o structură ierarhică, dar de fapt este una), cade în planul secund. Or, când se întâmplă acest lucru se ignoră forța pe care o posedă subiectul în articularea narației și în construcția nu doar a unei lumi, ci și a identității acesteia.

Subiectul așadar (intriga) rămâne, o susține și Peter Brooks în cartea pe care o dedică acestui concept, forța dinamică a discursului narativ[6]. El este firul organizator care face narațiunea posibilă, o constantă a tuturor narațiunilor, fără de care ar deveni incomprehensibile. Ca principiu al interconectării, așa cum este definit subiectul în *Poetica* lui Aristotel, ca element care face legătura între secvențe, subiectul ne permite să construim lumea narativă pe care o articulează ca un întreg. El este fundamental pentru logica discursului narativ, fiind structura organizatoare a acestuia și implicit structura sa intențională, ceea ce presupune că orice narațiune este orientată către un scop. Pe lângă faptul că face ca narațiunea să avanseze, subiectul este componenta structurală cea mai importantă pentru construcția unui sens, căci sensurile se nasc întotdeauna din ordonarea secvențelor narative. În mod paradoxal – și aici studiul lui Jonathan Culler[7] dedicat forței narative este elementar – nu doar structurarea impune un sens, ci în aceeași măsură, sensul este acela care impune o structurare, iar romancierii știu aceasta.

De aceea, întoarcerea la subiect este la Sadoveanu o întoarcere la poveste, la intrigă, la povestire: formă de explicare a lumii și de organizare a ei (care, croită după tipare originare, își păstrează coerența), formă de transmitere de experiență și de înțelepciune (mereu în narațiunile sadoveniene vom identifica un sens inițiatic, ascuns de suprafețele narative). Toate romanele sadoveniene sunt articulate pe forța acestui model al povestirii (Nicolae Manolescu[8] are dreptate aici), pe care autorul îl opune, ca semn de încredere –

și de neliniște –, instabilității pe care o comunică proza contemporană lui. În fond, în contradicție cu romanul psihologic, discurs dominant în epocă, Sadoveanu caută o revoluționare a prozei ca lume, o lume care se situează (dincolo de registrul realist) în tipare arhetipale, dar care, din nevoia de a se legitima, se întoarce la origini, la cuvânt (și la forța lui modelatoare), la puterea poveștii de a institui o lume, la puterea subiectului de a o explica și de a-i construi identitatea. A spune o poveste este mai mult decât un ritual necesar evocării unei lumi, mai mult decât un ceremonial al spunerii. Nu doar că spunem aceste povești, dar de multe ori ele ne spun pe noi; actul spunerii a fost mereu legat de problematica puterii, a controlului, a dominației. La fel, în cazul lui Sadoveanu, lumea (aceea pe care el o instituie) este aceea care se spune prin povestea din *Baltagul*, căci întotdeauna povestea are ceva de spus despre ea însăși. Or, în felul acesta, el găsește noul în vechi (în tiparele vechi ale cuvântului). Prin urmare, *Baltagul* nu e un roman despre (o) lume, ci și (sau mai ales) despre cuvânt. Și prin aceasta, Sadoveanu apare ca un scriitor actual, modern.

Incipitul romanului pune cititorul în fața următoarei probleme: unde începe textul? Să considerăm începutul acestuia *motto-ul* pus în capul operei, în care o mare parte a criticii literare a văzut o trimitere la una dintre sursele de inspirație: balada *Miorița*? Or, poate că începutul ar fi *legenda* pe care Nichifor Lipan o spunea la nunți și cumetrii, acea poveste pe care ar fi învățat-o de la un baci bătrân și care explică firea puternică a locuitorilor de la munte? Atunci poate măcar *rememorarea* pe care o putem pune pe seama stării de neliniște a eroinei? Stând pe prispă, în lumina de toamnă și torcând, Vitoria Lipan încearcă să aducă în lumină, să reconstituie, adică să reconstruiască, imaginea „prăbușită" a soțului ei. Cert este că, prin multiplicarea începuturilor, prin trimiterile la alte texte (poate că nu e prea mult a le numi provocări intertexuale), astfel de scrieri par a fi începute deja.

De fapt, dincolo de această chestiune de organizare a discursului, întrebarea care se pune este următoarea: care e scopul plasării în incipitul romanului a unor astfel de trimiteri? Ipoteza surselor lansată în legătură cu *motto*-ul a fost de mult timp combătută (o face Alexandru Paleologu mai întâi[9]). A vedea apoi în legendă doar o cale de a explica firea puternică a muntenilor, plasarea lor într-o geografie sacră, mentalitatea lor arhaică e oarecum insuficient. Se ratează elementul de legătură între *motto*, legendă și rememorare și el ține de prezența *poveștii* (a fabulei, deci), de autoritatea ei ca model explicativ al lumii în care Sadoveanu continuă să creadă. În fond, fiecare dintre cele trei începuturi implică problema originii. Or, forma originară de reprezentare (și de explicare) a lumii a fost povestea. Să explicăm. *Miorița* e istorisirea unui destin care se salvează, adică se propulsează în atemporal, printr-o poveste – una alegorică, e adevărat – suficient de puternică pentru a proiecta o viziune asupra existenței, astfel încât un mod de a gândi, de a explica lumea să fie conservat. Același lucru se poate spune și despre legenda pe care o spune Nechifor Lipan la nunți și cumetrii: o mărturie a unui tip de existență, o poveste despre originea unei lumi, despre sacralitatea ei (muntenii, plasați prin așezare geografică, în buricul lumii, în spațiul înalt al sacrului, primesc de la D-zeu nu un dar material, ci unul spiritual: firea lor puternică, prin care să învingă lumea). Rememorarea este apoi încercarea Vitoriei de a recompune imaginea – în fond, o metaforă „prăbușită" (Peter Brooks) – a soțului ei, elementul de stabilitate al universului din care face parte, căci patriarhatul într-un astfel de spațiu și în această ordine a lumii e un dat.

Câteva detalii ce urmează ni se par interesante. Femeia nu poate recupera imaginea soțului ei, dar îi aude glasul. Nu ne-o transmite exact, în forma în care o auzise, ci o modifică puțin, dându-i, am spune, o formă rotundă, o formă întreagă, de poveste: „Nu putea să-i vadă chipul; dar îi auzise glasul. Întocmai așa spunea el povestea; femeia îi adăugase numai puține cuvinte despre câmpuri, holde și ape line. Aceste vorbe erau ale ei, *izvorâte dintr-o veche dorință*, și, repetându-le în gând, ochii i se aburiră ca de lacrimi. Viața muntenilor e grea; mai ales viața femeilor. Uneori stau văduve înainte de vreme, ca dânsa. (s.n.)" E aici o punere în temă, o anticipare, dacă vreți, a puterii (magice?) a muntencei: aceea de a articula narațiuni explicative, un dar care face din ea o inițiată[10]. E adevărat că, pornind de la acest dar, unei bune părți a criticii literare femeia i s-a părut puțin credibilă (și seria e deschisă de G. Călinescu: „Așadar, obiecția ce se poate face e aceeași: prea multă îndârjire din partea unei femei"). Tot aici, romanul lui Sadoveanu lansează un mister: care este această dorință veche la care Vitoria face referire? Nu glosăm, încă, pe marginea lui. E un spațiu alb care produce intrigă. Or, dacă o face înseamnă că ar trebui să vedem în aceasta o strategie prin care textul creează dorința de a citi.

Visul prevestitor vine ca o confirmare, nu doar a unor presimțiri, ci și a unor abilități de a interpreta ale eroinei. Vitoria îi descifrează semnificațiile și alege să creadă în adevărul lui. Cum am putea totuși interpreta plasarea lui în roman? Să fie o simplă superstiție, o intuiție feminină ori poate un act de epifanie specifică unei lumi care trăiește în preajma sacrului? Vitoria are acest vis în apropiere de Sf. Andrei, deci în preajma unei sărbători, moment în care cerurile se deschid și se petrece o comunicare pe verticală: o forță sacră îi revelează femeii faptul că soțul ei a pătruns pe tărâmul umbrelor. Și am mai putea vedea ceva aici: imaginea prăbușită a unei dispariții (aceea a soțului) care se cere refăcută, adusă în lumină, tradusă într-o imagine completă. Iar pentru că prezența sa în text ne intrigă, visul s-ar constitui într-o altă motivație a continuării lecturii.

Așadar, o lume de mistere ni se dezvăluie încă de la început. Dar ar mai fi ceva. Romanul începe cu aceste narațiuni care au în comun, așa cum am mai spus, trimiterea la autoritatea începutului, la origini, la forța

creatoare a cuvântului. În măsura în care sunt forme de explicare a lumii, de înțelegere a ei, ele sunt și mijloace de a construi și de a conserva identitatea ei. În fond, asta vrea Sadoveanu de la noi: să înțelegem această lume, să surprindem tiparele ei. Or, pentru a realiza aceasta, este nevoie de găsirea unei structuri suficient de puternice care să instituie o legătură între început (și am văzut aici toate acele trimiteri la poveste și la puterea ei de a institui lume) și final (acolo unde ar trebui să vedem forța explicativă a poveștii la lucru). Și încă ceva: să facă posibilă transmisia de experiență, de cunoaștere; un mijloc dar de a comunica esența acestei lumi. Povestirea ar fi un astfel de element care asigură coerența lumii. Dar pentru ca acea căutare, acea călătorie inițiatică să se împlinească, să aibă sens, Sadoveanu va apela și la o altă structură.

Romanul lui Sadoveanu a fost pus adesea în legătură cu ficțiunea povestirii polițiste. Cei care au făcut-o au identificat, cu justețe, prezența elementelor structurale ale speciei: personajele (detectivul și ucigașii), crima, investigația, identificarea vinovaților și pedepsirea lor, obținerea unei mărturii; nu însă și rostul plasării sale în text (ca structură narativă care fundamentează epicul). Sadoveanu intuiește legăturile de fond dintre această structură narativă și povestirea clasică: ambele exprimă o încredere nestrămutată în rațiune (în puterea ei de a explica și de a ordona lumea); ambele se bazează pe forța poveștii de a genera sens, cosmos (în sensul originar de ordine); ambele urmăresc transmiterea de experiență (au deci un efect inițiatic). Or, găsim aici suficiente argumente pornind de la care romanul lui Sadoveanu să poată fi citit ca o alegorie a povestirii ca proces, ca forță, ca structură care manipulează dorințele cititorului pornind de la un element esențial al acesteia: *intriga*.

Pentru a înțelege semnificația termenului, ne vom întoarce încă o dată la Aristotel. Pentru el, o spuneam și la început, subiectul nu este doar un principiul organizatoric[11] al narațiunii, ci și unul intențional: printr-o anumită îmbinare, narația capătă sens. Același Peter Brooks, atunci când încerca să fundamenteze conceptual noțiunea de intrigă, o pune în legătură și cu sensurile pe care, printr-o logică subterană, susține el, le capătă cuvântul în limba engleză: nu doar cel literar, prin care se face trimitere la noțiunea de subiect narativ, ci și acela de plan secret, de schemă, de punere la cale. Limba română păstrează, la rându-i, ambele sensuri[12], probabil și datorită etimonului comun: fr. *intrigue*[13]. Și am văzut deja, și din definirea conceptuală realizată de Aristotel și din explicațiile date termenului de către Adrian Marino, că intriga implică forță constructivă, țesere, aranjarea elementelor constitutive într-un tot unitar care, abia acum, devine suficient de puternic pentru a genera un sens. Ca să revenim la romanul lui Sadoveanu, ceea ce înainte părea frânt/ prăbușit, incoerent devine cu ajutorul subiectului întreg; intriga deci este cea care reconstruiește, reconstituie, reordonează, nu oricum, ci în vederea unui scop, căci narațiunea este, am mai spus-o, și o structură intențională.

Or, intriga acestui roman este construită și perpetuată după un tipar ce ține de ficțiunea povestirii polițiste. Ea reprezintă motorul textului, ea coagulează dorințele și motivațiile din spatele călătoriei (inclusiv pe cele ale cititorului) și tot ea devine, pe final, discursul care explică, încă o dată, lumea. În fond, ca să reluăm firul discuției despre incipitul romanului, cu ce pleacă Vitoria (detectivul acestei narațiuni) la drum? Cu o stare de neliniște, cu o bănuială, cu o dorință (veche, nemenționată) și cu un vis (prevestitor). La fel ca în romanul polițist, femeia dă de firul dispariției, reface traseul parcurs de soțul ei, investighează, adună indicii, pune cap la cap informații și reușește, pe final, să refacă scenariul crimei, să smulgă o mărturisire și să pedepsească vinovații. Și pe toate acestea le face apelând la puterea narației, la forța poveștii înțeleasă drept intrigă. Alexandru Paleologu pune în legătură această acțiune investigativă a Vitoriei cu un anumit demonism, care explică forte bine și conotațiile negative ale termenului:

> „Inteligența Vitoriei Lipan e într-adevăr diabolică. Verbul *diaballein* exprimă întreaga ei acțiune detectivistică. Aruncă vorbe insidioase, sfredelește cu privirea având aerul că nu se gândește decât la necazul ei, observă tot, face pe mironosița țesând întreaga rețea de intrigi («Eu nu vâr nici o intrică», zice ea, dar nu face decât asta), dezbină, insinuează în chipul cel mai perfid (...), urzește, cu o abilitate mai mare și calculată mult mai rece decât a lui Hamlet, cursa care-i va da în vileag pe asasini."[14]

Dacă Vitoria, așa cum s-a mai afirmat, este o Penelopă pe care împrejurările o împing să plece în căutarea lui Ulise, aceasta a luat cu ea și principalul ei atribut: acela de a țese pânză, adică o poveste, deci intrigă. Nu reconstituie doar, ci și urzește. Punctul de plecare, încă o dată, este acest vis prevestitor, pe care femeia îl ia drept semn, de fapt o metaforă „prăbușită", neclară, criptică (care necesită interpretare). Întreprinde o călătorie în căutarea urmelor soțului ei, adunând pe drum fragmente cu care reface, la sfârșit, povestea întreagă, rotundă, clară, explicativă. Alături de ea se află tot timpul cititorul, cel căruia, prin identificare cu eroina-detectiv (e inevitabilă!), i-au fost transferate nu doar cunoașterea care a venit o dată cu indiciile, ci și motivațiile femeii, dorințele sale (conștiente sau inconștiente). Aflarea adevărului, descoperirea și pedepsirea vinovaților, îndeplinirea datoriei sacre față de soț, găsirea osemintelor și înmormântarea lui după datinile creștine, dragostea ca în tinerețe pe care femeia încă i-o poartă, explorarea unei lumi necunoscute, fascinația ieșirii din rol; iată doar câteva dintre ele. În fond, în această „ieșire din gineceu" (Nicolae Manolescu), femeia preia un rol (care în mod tradițional s-ar fi cuvenit unui bărbat) și duce la capăt o sarcină, dovedindu-se puternică, stăpână pe sine. Am putea vedea aici mai

degrabă un travesti, deci o intrare în rol, situație făcută posibilă de această suspendare a ordinii lumii, care se produce imediat după moartea soțului; punând masca văduvei, tipar din spatele căruia poate scor(mo)ni lumea, femeia se aventurează într-o lume a bărbaților pe care, nu de puține ori, o subminează. În fond, ea găsește aici oportunitatea perfectă de a-și afirma sinele puternic. Alexandru Paleologu este unul dintre primii care sesizează aceasta: „Din clipa în care își începe investigațiile orice slăbiciune umană și în special femeiască e suspendată, deși arborat exterior ca un paravan."[15] E aici, o putem afirma acum, un caz clasic de *voință de putere*, putere care, ne spune Nietzsche, e mereu înșelătoare, în mișcare, în așteptare[16]. Și nu o face aceasta oricum, ci mizând pe valorile celor slabi, valori din care face o armă (Paleologu va vorbi despre demonismul Vitoriei, Manolescu despre răutatea ei), așa cum vom putea vedea puțin mai încolo. Reface, deci, traseul parcurs de soțul ei, descoperă câinele acestuia și simte că e aproape:

> „Câinele o urma supus, scheunând din când în când moale. Atunci se apleca dintr-un umăr şi-i mângâia creştetul cu palma, îl întreba în gând dacă are să-i fie de folos. Nu avea nici o îndoială că are să-i fie de folos, deoarece nu se îndreptase către el fără hotărârea altor puteri. Ţine câinele cu dânsa şi-1 poartă de câteva ori în munte, până ce şi-a aduce aminte ş-a cunoaşte iarăşi locurile. Poate are să întârzie cu voia lui Dumnezeu, până ce se va mântui zăporul şi se vor scurge puhoaiele. Atunci, de pe costişă pe costişă şi din râpă în râpă are să caute oasele şi armele. Calul nu s-a văzut. Poate-a fost dus de duşmani la iarmaroacele de la câmp. Ori poate a fost şi el prăvălit şi zdrobit şi l-au ciugulit, ca şi pe stăpân, corbii. (...) Dar dacă i-a fost lui Nechifor scrisă asemenea soartă, pe care nimica n-o poate înlătura, Dumnezeu, prin sfânta de la Bistriţa, a adus-o pe dânsa, Vitoria, pe căi cotite, tocmai unde trebuia ca să-şi găsească pe cel drag, să-1 ridice din locul pieirii şi să-1 puie în pământ sfânt, cu toate rânduielile ştiute."

Curând, îi descoperă osemintele și dă de urma criminalilor. Promisiunea cunoașterii, una dintre principalele motivații ale lecturii, e aproape de a se împlini. Adus aproape de final, cititorul e pe cale a-și împlini, la rându-i rolul. Inițiat nu e numai Gheorghiță, ci și cel care citește, adică cel care privește către această lume peste umărul Vitoriei.

Finalul romanului o aduce aproape de criminali. Circulând subteran, conflictul cu Bogza și Cuțui iese la suprafață. Cu abilitate, îi adulmecă, îi citește, le sondează sufletele, apoi îi introduce în țesele urzelii sale. Curând, înainte de a ști, ei vor deveni personaje în povestea ei. Are grijă să atragă și autoritățile în acest joc, căci, să nu uităm, ea nu este propriu-zis un detectiv. Nu poate fi pentru că nu reprezintă vreun fel de autoritate a locului, dar și pentru că e implicată personal în dramă (de aceea, sensul de vendetă nu ar trebui să ne scape):

> „Vitoria nu putea şti ce poate fi o confruntare, dar primi, zâmbind, hotărârea autorității, cugetând în sine că nu-i rău să fie amestecat şi boierașul acela eu căciula țuguiată, în zvonurile, prepusurile şi intrigile otrăvite care creşteau ca un bulz de omăt în cealaltă vale, în sat la Suha. Cât era el de boier şi de fudul, ea şi cucoana Maria îl puteau vinde şi răscumpăra, jucându-l pe degete, cu tot cu doftor, cu tot cu Bogza şi Cuțui, şi cu tot cu nevestele lor. Autoritățile sfârşindu-şi cercetarea, femeia trase iar poclada peste ciolane şi schimbă lumânarea din felinar, în acelaşi timp suspina şi bocea încet, dar cu coada ochiului priveghea în toate părțile la oamenii aceia străini, în straie negre, şi cu urechea era atentă la tot ce se spunea şi se şoptea."

În felul acesta se prezintă femeia în capitolul final, la praznicul de după înmormântarea soțului ei. Deși progresia în cunoaștere nu poate fi negată (are acum câinele și osemintele pe post de mărturie), practic/ faptic, Vitoria are tot ceea ce avea la început: niște bănuieli. Or, acestea vor fi transformate în fapte. Cum? Recurgând încă o dată la poveste, la forța ei, la intrigă. În fond, toate elementele discursului ei ne trimit în această direcție: întrebările insidioase, aluziile, eschivele, întreținerea unei atmosfere de suspiciune, lansarea unor bănuieli, instigarea criminalilor, vorbitul în dodii, simularea naivității, a neputinței (toate de pus în legătură cu tiparul/ rolul văduvei pe care îl joacă la perfecție). Vitoria nu reface neapărat scenariul crimei, ci construiește intrigă, adică o poveste.

Pregătirea spunerii poveștii e aproape ritualică: captează atenția tuturor profitând de statutul privilegiat ce se acordă văduvei, apoi mută toată această atenție asupra lui Bogza, insinuează că oierul nu ar bea sau mânca pentru că ar avea ceva pe suflet, transformă baltagul lui într-un semn/ obiect ficțional (deci cu un rol bine definit într-o narațiune; doar știe povestea crimei, nu?). Iată două componente importante ale actului spunerii: conturarea unei atmosfere și captarea atenției, căci o povestire este spusă întotdeauna de cineva altcuiva. Ambele sunt necesare succesului narației sale. Înainte de aceasta, tocmai pentru a marca în fața audienței sale că urmează a se spune o poveste, schimbă tonul: „Eu cred așa, vorbi ea deodată cu alt glas, întorcându-se către meseni. Eu cred așa, domnu Calistrat, că soțul meu umbla singur la deal pe drumul Stânișoarei și se gândea la oile lui. Poate se gândea și la mine. Eu n-am fost față, dar știu. Mi-a spus Lipan, cât am stat cu dânsul, atâtea nopți, în râpă." Nu o duce la capăt. Începutul e șocant pentru toată lumea: e un amestec de detaliu concret, trecut printr-un filtru psihologic, cu ușoare inserții fantastice care trimit mai degrabă la superstiții, cărora femeia știe să le exploateze latura sugestivă. În fond, se află la o înmormântare, în prezența unui public predispus către astfel de detalii. De ce nu ar face-o?! Autenticitatea spunerii este mereu întărită prin verbe ce sugerează siguranța de sine: „știu", „ba s-o crezi". Este întreruptă

însă imediat de Bogza, care îi pune la îndoială ficțiunea, mai exact detaliile inexplicabile: „— Mi-a spus cum a fost, răspunse munteancă privindu-1 atințit și zâmbind./ —Asta n-oi mai crede-o." Este momentul în care Vitoria mută discursul din nou în planul verosimilului (de altfel, prin controlarea acestor tatonări între explicații posibile, Vitoria arată că se află permanent în control): găsirea câinelui, apoi încă o doză de superstiție: „Dar dacă s-a prăpădit, se poate găsi./ — Asta-i mai greu./ — Greu pân-într-atâta nu-i, domnu Calistrat, când este voința lui Dumnezeu." Atragerea divinității în ecuația poveștii cântărește greu. Cei prezenți sunt pregătiți acum pentru marea revelație, pentru povestea explicativă care trebuie să fie (e vorba despre voința divină, susține femeia) și adevărată. Detaliile ei sunt acceptate de toată lumea și povestea poate continua (autoritățile, în numele tuturor, o cer, iar femeia nu doar că știe, dar a și calculat aceasta; este, de altfel și motivul pentru care s-a oprit): „Masa tăcuse. Interesat, domnu subprefect Balmez își puse coatele pe ștergar și-și întoarse urechea stângă, cu care auzea mai subțire, privind în același timp și cu coada ochiului." În fond, în această secvență se realizează pactul ficțional dintre povestitor (Vitoria) și audiența sa, pe care femeia o ficționalizează, o așază în poziție de interpret și o pregătește pentru momentul final.

Dar să nu ne păcălim. Povestea acesta finală, despre care s-a spus că ar reface scenariul crimei, nu e o reconstituire, e un simulacru, care, în măsura în care revelează adevărul, îl și ascunde prin interpretare tendențioasă. De altfel, de-a lungul ei, Vitoria e mereu atentă la a-și credibiliza narația: „Unii ar putea zice că venea la vale. Dar eu știu mai bine că se ducea la deal." Secvența ne arată că e mereu preocupată de legitimitatea spunerii sale, conștientă fiind că reconstituirea ei e de fapt o ipoteză. Enunțurile sunt simple, accesibile oricui: se succed crono-logic și redau filmic povestea crimei. Interesant e că imaginile au o doză mare de plasticitate care arată că permanent este urmărit un efect: implicarea emoțională a auditorilor („O singură pălitură i-a dat, dar din toată inima, ca atunci când vrei să despici un trunchi"), dramatizarea momentelor cheie („Chiar în clipa aceea cânele s-a zvârlit asupra lui"), accentuarea autenticității spunerii („Asta-i. Cel din urmă a încălicat ș-a grăbit după cel din vârful muntelui, și s-au dus. Nu i-a văzut și nu i-a știut nimeni până acuma."). Pe durata povestirii, să reținem și acest amănunt, Vitoria folosește doar persoana a III-a. De aceea, caracterul construit al poveștii pe care o spune nu ar trebui să ne scape. Doar în aparență avem de-a face cu o refacere a scenariului crimei; în realitate, totul nu e nimic altceva decât un construct intenționat să producă un efect: să creeze suspiciune. Ascunderea identității presupușilor criminali se face cu un scop: acela de a-și legitima interpretarea. Chiar dacă există adevăr în spusele ei, nu se poate nega interpretarea insidioasă. În fond, în lumea lui Sadoveanu nu există o inocență a spunerii; cuvântul e întotdeauna vinovat, puternic, instigator, învăluitor, orientat către un scop. De altfel, Bogza e șocat de puterea cuvântului, de puterea narației. Asistă neputincios. Povestea Vitoriei e aproape incredibilă (prin omnisciență). E ca un vis (aceasta tocmai pentru că e un simulacru, adică o poveste, metafora prăbușită inițială transformată acum într-o metaforă întreagă, rotundă). Are toate atributele ficțiunii: e (crono)logică, e (melo)dramatică, e spusă pentru a crea un efect, e credibilă (în ciuda detaliilor care o împing la limită), este revelatoare, dar mai ales e spusă de un povestitor omniscient. Nici el nu văzuse bine cum se întâmplase, ni se spune mai încolo despre oier. Nici nu avea cum. Aceasta pentru că în povestea pe care o spune Vitoria el nu este decât un personaj; deci face parte din fabulă. Nici Cuțui, trimis în vârful dealului pentru a supraveghea locul nu a putut vedea totul; situarea pe vârful dealului poate că îl plasează la înălțime, nu însă și la înălțimea pe care o presupune omniscienta. Singura care a putut vedea totul (aceasta pentru că totul s-a desfășurat în povestea ei) a fost Vitoria (doar ea este naratorul, nu?). Numai povestea, narația are puterea de a explica, de a reda întregul, de a lega secvențele între ele și de a le da un sens.

A ignora însă „ideologia" spunerii ar însemna a nu conștientiza forța narației. „Discursul reprezintă mai mult decât o simplă depozitare a sensului, *ne spune Linda Hutcheon*; implică atât potențialul manipulării – prin puterea limbajului și viziunea pe care o creează – și, de asemenea, posibilitatea (dacă nu permisivitatea) evitării responsabilității respective prin tăcere".[17] (t.n.) Reacțiile celor prezenți la înmormântare ar trebui să fie o mărturie:

> „Nevasta lui domnu Vasiliu, ca și cei care erau de față, sta într-un fel de încremenire și așteptare. În toată lumea de-acolo erau bănuieli. Vorbele și iscodirile lucraseră cu hărnicie. Deci toată lumea înțelegea întrucâtva istorisirea muntencei. Numai cât cei mai mulți nu-și puteau da samă de ce muierea asta străină umbla cu pilde și răutăți. Dacă are vreo bănuială, să spuie; dacă are vreun prepus, să-1 deie pe față."

Bogza însuși este atât de bulversat, încât pentru o clipă este dispus să creadă în superstiții. Or, superstițiile acelea nu sunt decât efectul omniscienței, al unei povești explicative deci, care, fără ca oierul să își fi dat seama, l-a ficționalizat. Acolo, în interiorul ficțiunii, lucrurile nu se mai află sub controlul său, ci al celui care spune povestea. Odată ce insinuările și-au făcut efectul, se poate trece la ultima etapă: „smulgerea măștilor", cum i-au spus unii; în realitate, acesta ar fi mai degrabă momentul în care măștile sunt puse celor care trebuie. Prins în mreje, țesut în intriga poveștii construite de Vitoria, Bogza ar vrea să își recupereze baltagul și să iasă. Dar nu i se dă voie. Răfuiala cu el nu a luat sfârșit. Baltagul de care trebuie să se teamă acum este cuvântul cu dublu-tăiș, cuvântul instigator, cuvânt care își are rostul său bine plasat în

intriga pe care a țesut-o Vitoria. Răzbunarea femeii se face prin cuvânt, prin poveste, prin narație: „Dac-aș putea să-l lovesc și eu cu același baltag, în locul unde l-a pălit el pe Nechifor Lipan, m-aș simți mai ușurată. Dar asta nu se poate; nici pe Gheorghiță care-i încă prost și copil, nu-l pot pune. Așa că vreau să-l împung și să-l tai altfel, ca să mai scot din mine obida care m-a înăbușit atâta vreme", spune femeia înainte de praznic.

Nu este nicio îndoială acum că tot ceea ce face Vitoria în acest roman conotează putere: ieșirea din spațiul consacrat, refacerea traseului parcurs de Nechifor, rolul de inițiatoare a fiului, îndârjirea cu care își urmărește scopurile, descoperirea osemintelor soțului, faptul că nu se subordonează anchetei oficiale (ci se folosește de ea în propria anchetă), inteligența cu care îi domină pe toți (bărbații, în primul rând) din jurul ei și, în final, abilitatea de a construi povești care creează intrigă, cursa pe care i-o întinde lui Bogza. Experiența, cunoașterea înseamnă putere, pare a ne spune Sadoveanu; povestea e practica ei. Iar cine o controlează stăpânește lumea.

Note:

1. Peter Brooks, *Reading for the Plot* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 6: „The enormous narrative production of the nineteenth century may suggest an anxiety at the loss of providential plots: the plotting of the individual or social or institutional life story takes on new urgency when one no longer can look to a sacred masterplot that organizes and explains the world."
2. Vezi și Adrian Marino, *Dintr-un dicționar de idei literare* (Cluj-Napoca: Argonaut, 2010): „În același timp, istoria narativă a fost și este privită ca o *fabulă*. Mai întâi, în înțelesul tradițional, de ficțiune, invenție, povestire imaginară («Poemul epic este o fabulă», P. Le Bossu, *Traité de poème épique*, 1675), de acțiune îmbogățită prin episoade, sau de imitare a unei acțiuni, în sens aristotelic. Apoi, prin contribuția formaliștilor ruși, moderni, fabula începe a fi înțeleasă drept «materialul care servește la formarea subiectului», ca totalitate a evenimentelor brute, materie primă, preliterară, necesară construcției narative: ce s-a petrecut efectiv, ce evenimente și personaje intră în scenă etc. (...) Dezvoltarea elementelor narative dă naștere la ceea ce s-a numit, tot în tradiție aristotelică, *intriga*, înlănțuirea peripețiilor: recunoașteri, întâmplări, episoade etc. În Renaștere, intriga se mai numea și «artificiul epicului»: modul de tratare a materiei (T. Tasso). Dar cele mai bune formulări nu aparțin acestei perioade, nici clasicismului, ci tot secolului al XVIII-lea, mai ales lui Marmontel: intriga este «un lanț în care fiecare incident formează o verigă», «o combinare de circumstanțe, incidente, interese și caractere din care rezultă, în așteptarea evenimentului, incertitudinea, curiozitatea, nerăbdarea, neliniștea, etc». Definițiile moderne nu adaugă nimic esențial. Este îndreptățita asimilarea intrigii cu noțiunea de acțiune sau subiect? În planul material al narațiunii («materie», «conținut»), fără îndoială. Dovadă și oscilările traducătorilor lui Aristotel și ale altor texte antice. Subiectul constituie succesiunea narativă la modul plan, firul epico-istoric, axul central, tot ceea ce se desfășoară și poate fi povestit «în lanț»."
3. Aristotel, *Poetica* (București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965), 25: „Imitația acțiunii constituie subiectul, deoarece înțeleg prin subiect îmbinarea faptelor săvârșite".
4. Brooks, *Reading*, 10: „Such a conception of plot seems to be at least compatible with Aristotle's understanding of mythos, the term from the *Poetics* that is normally translated as «plot». It is Aristotle's claim that plot (*mythos*) and action (*praxis*) are logically prior to the other parts of dramatic fictions, including character (*ethos*). Mythos is defined as «the combination of the incidents, or things done in the story» and Aristotle argues that of all the parts of the story, this is the most important." („O asemenea concepție asupra subiectului pare a fi compatibilă cu ceea ce Aristotel numea mythos, termenul din *Poetica* tradus normal drept intrigă. În viziunea sa, intriga (*mythos*) și acțiunea (*praxis*) sunt logic anterioare celorlalte părți ale ficțiunii, inclusiv caracterelor (*ethos*). Mythos-ul este definit drept «organizarea întâmplărilor dintr-o narațiune» și Aristotel susține că, dintre toate părțile unei narațiuni, aceasta este cea mai importantă.") (t.n.)
5. Aristotel, *Poetica*, 28: „Așadar, subiectul este începutul și, oarecum, sufletul tragediei; numai în al doilea rând, vin caracterele."
6. Brooks, *Reading*, 10: „Plot, let us say in preliminary definition, is the logic and dynamic of narrative, and narrative itself a form of understanding and explanation." („Subiectul, într-o definiție preliminară, reprezintă logica și dinamica unei narațiuni, el însuși o formă de a înțelege și de a explica") (t.n.)
7. Vezi Jonathan Culler, „Story and Discourse in the Analysis of Narrative", în *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (New York: Routledge, 2005), 188-208.
8. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* (București: Grammar, 1998), 190: „În *Baltagul*, la început este o povestire: romanul însuși va fi o povestire. Sadoveanu nu mai are în vedere un model al lumii, ci unul al povestirii: bine închegată și plină de miez. Procedeele eposului sunt înlocuite de altele menite nu atât a crea iluzia identității cu realul, cât capabile să rezume eficientrealul. Acest caracter rezumativ este principala însușire artistică a *Baltagului* și a celorlalte mici romane sadoveniene și el se datorează introducerii viziunii realiste în povestirea de tip clasic."
9. Vezi Alexandru Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu* (București: Cartea Românească, 1978), 86: „Dar ceea ce ni se pare nouă în adevăr foarte ușor de observat, deși a rămas neobservat vreme de peste patru decenii (atât de bine i-a reușit autorului trucul său cu aluzia fățișă la *Moriță*) este că în *Baltagul* mitul nu este privit din nici o perspectivă; nu

există nimic în acest roman care să aibă vreun raport cu esența mitului *Mioriței*."

10 S-a spus apoi despre lumea lui Sadoveanu, pornindu-se de la prezența livrescului, că este trecută prin cultură, că autorul ei s-a ambiționat să construiască o lume arhaică, doldora de spiritualitate, dimensiune care nu exclude ezotericul (Constantin Ciopraga). Aceasta e o trăsătură a scrisului sadovenian nu numai din romanele interbelice târzii: *Uvar, Divanul persan, Creanga de aur*. O găsim în tot scrisul lui Sadoveanu. Și în *Baltagul*. Or, o astfel de lume (ca să comunice și să se comunice) are nevoie de cititorii (în țesătura) ei, iar un astfel de cititor este Vitoria Lipan. Deși nu știe carte, recunoaște și interpretează corect semnele care i se arată, citește în sufletele oamenilor și în semnele lumii, chiar în cele ale vremii, își înțelege (odată cu dispariția soțului) rolul, intră în el și îl depășește chiar. Ideea este susținută și de Nicolae Manolescu (vezi *Arca*, 185: „Vitoria citește în felul ei lumea: ceea ce înseamnă însă că lumea poate fi citită, că manifestă un sens, că este așa zicând o epifanie. Eroina culege eșantioane și construiește un model prin care explică întregul: numai întrucât e coerentă și omogenă, lumea se lasă explicată de către acest model. Nu este nicio magie în procedarea Vitoriei."). Sursa codului său, adică acela care a învățat-o să citească, să interpreteze și să povestească, este *deja-vu*-ul: adică Experiența, mai exact poveștile auzite, poveștile „văzute", poveștile spuse; cu alte cuvinte, Totul: tradiția, memoria, experiența, toate conservate în poveștile care constituie miezul acestei lumi.

11. Aristotel, *Poetica*, 28: „Întreg e ceva ce are început, mijloc și sfârșit. Început e ceea ce, prin natura lui, nu urmează în chip necesar alt lucru, dar după care urmează alt lucru, în mod firesc sau adăugat." Sadoveanu, în schimb, erodează noțiunea de început pentru că sensul este acela că totul e deja început; fundamentală ar fi legătura, medierea, transmiterea de experiență, de înțelepciune, de cunoaștere.

12. ÎNTRIGĂ, *intrigi*, s. f. 1. (Adesea construit cu verbele «a face», «a băga», «a umbla cu» etc.) Uneltire, acțiune ascunsă dusă prin mijloace necinstite pentru realizarea unui scop sau a unei cauze nedrepte sau pentru zădărnicirea unui lucru; 2. Totalitatea incidentelor care dezvoltă acțiunea unei piese de teatru sau a unei opere epice. – Din fr. *intrigue*.

13. Vezi și definiția dată de Al. Graur: „intrigă (intrigi), s.f. – 1. Uneltire. – 2. Schemă care reprezintă subiectul unei opere literare. – var. (pop.) *intrică*. Mr. *intrigă*. Fr. *intrigue*; var., prin intermediul ngr. *ἵντριγκα*" (Graur, *BL*, VI, 154)

14. Paleologu, *Treptele*, 141-142.

15. Ibid., 142.

16. Friedrich Nietzsche, V*oința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor (Fragmente postume)* (Oradea: Aion, 1999), 556-557: „Conceptele de «*om puternic și om slab*» se reduc la faptul că în primul caz se moștenește o mare cantitate de forță – el este o sumă: în celălalt, *prea puțină* – (ereditate *in*suficientă, irosirea celor moștenite). Slăbiciunea poate fi un fenomen *incipient*: «încă prea puțin»; sau un fenomen *final*: «stins deja». (...) În sfârșit: femeia! *Jumătate din omenire* este slabă, tipic-bolnavă, schimbătoare, inconstantă, – femeia are nevoie de vigoare pentru a se agăța de ea și de o religie a slăbiciunii ce venerează ca divin faptul de a fi *slab*, de a iubi, de a fi umil –: sau mai bine zis îi slăbește pe cei puternici, – ea *domină* atunci când reușește să-i înfrângă pe cei puternici. Femeia a conspirat întotdeauna împreună cu tipurile definitorii pentru *decadence*, cu preoții, împotriva «celor puternici», a «celor viguroși», a *bărbaților* -. Femeia crește copiii în cultul pietății, al milei, al iubirii; – *mama* face *convingător* altruismul."

17. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Londra: Methuen, 1980), „Preface", xv: „Discourse constitutes more than a repository of meaning; it involves both the potential for manipulation – through the power of language and the vision that it creates – and also the possibility (if not the permissibility) of evasion of responsibility through silence."

Bibliography:

Aristotel. *Poetica* [Poetics]. Bucharest: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965

Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2009.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Chatman, Seymour. *Reading Narrative Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction.* New York: Routledge, 2005.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Methuen, 1980.

Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* [Noah`s Ark. Essay on the Romanian Novel]. Bucharest: Grammar, 1998.

Marcea, Pompiliu. *Lumea operei lui Sadoveanu* [The World of Sadoveanu`s Works]. Bucharest: Editura Eminescu, 1976.

Marino, Adrian. *Dintr-un dicționar de idei literare* [From a Dictionary of Literary Ideas]. Cluj-Napoca: Argonaut, 2010.

Nietzsche, Friedrich. *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor (Fragmente postume)* [The Will to Power]. Oradea: Aion, 1999.

Paleologu, Alexandru. *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu* [The Steps of the World or the Road towards the Inner Self of Mihail Sadoveanu]. Bucharest: Cartea Românească, 1978.

Vlad, Ion. *Povestirea, destinul unei structuri epice* [The Story, the Destiny of an Epic Structure]. Bucharest: Minerva, 1972.