





La 5 mai 2006, în Duminica Mironosițelor, a trecut la cele veșnice Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta. La pomenirea de unsprezece ani a mării profesoare, adevărată purtătoare de mir a cuvântului lui Dumnezeu, Fundația „Credință și Creație. Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta” editează volumul *Ion Creangă*, cu nădejdea că, astfel, continuă slujirea pe care Maica Benedicta a împlinit-o cu toată dăruirea: creșterea spirituală a unor generații întregi, chemate rodnic înspre cugetul drept și credință.

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

ION CREANGĂ

Introducere de Iulian Costache

EDITURA NICODIM CALIGRAFUL

2017

Mulțumim familiei Radu și Rodica Marinescu, care a sprijinit financiar apariția acestei cărți.

Coperta I: Dacian Andoni, *Ion Creangă*, acuarelă, 76×57 cm, 2017

Coperta IV: Ripidă, argint aurit, Mănăstirea Putna, 1497

Grafică: Angela Horvath

© Fundația „Credință și Creație. Academician Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta”, 2017

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

DUMITRESCU-BUȘULENGA, ZOE

Ion Creangă/

Zoe Dumitrescu-Bușulenga; introd. de Iulian Costache. - Putna:

Editura Nicodim Caligraful, 2017

ISBN 978-606-93481-9-2

I. Costache, Iulian (introd.)

821.135.1.09

Apare cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Pimen,
Arhiepiscop al Sucevei și Rădăușilor

Zoe Dumitrescu-Bușulenga s-a născut în 1920 la București, în familia lui Nicolae Dumitrescu și a Mariei Apostol. De mică a fost familiarizată de tatăl ei cu literatura clasică franceză și germană, iar prin bunicul preot și o soră a bunicii au venit deprinderile timpurii ale vieții spirituale în Biserică. A dorit să urmeze Conservatorul și să îmbrățișeze o carieră muzicală, dar, din motive de sănătate, a optat pentru Facultatea de Drept și Facultatea de Litere la Universitatea din București. Între 1948 și 1982 a fost profesor la catedra de Literatură Universală și Comparată a Universității din București, unde i-a avut ca modele profesionale și pedagogice pe George Călinescu și Tudor Vianu. În perioada de dinainte de 1989 a apărut marile nume ale literaturii române: Eminescu, Eliade, Cioran, Vulcănescu și Blaga. Înfruntând presiunile timpului, a înscris Biblia în bibliografia studenților săi. Din 1975 a început să petreacă verile la Mănăstirea Văratec. Contribuțiile de autor cele mai însemnate sunt: *Ion Creangă* (1963), *Renașterea, umanismul și dialogul artelor* (1971), *Valori și echivalențe umanistice* (1973) și seria Eminescu: *Eminescu. Viața; Eminescu și romantismul german; Eminescu. Creație și cultură*. După 1990, Zoe Dumitrescu-Bușulenga a onorat funcțiile de vicepreședinte al Academiei Române și director al „Accademia di Romania” din Roma. Meritele culturale i-au fost recunoscute prin mai multe premii și distincții, precum: Premiul Special al Uniunii Scriitorilor, Premiul Internațional Herder, Comandor al Ordinului de Merit al Republicii Italiene. După moartea soțului, Apostol Bușulenga, a intrat în cinul monahal, primind numele de Benedicta și a viețuit la Mănăstirea Văratec. A trecut la cele veșnice în 5 mai 2006 și a fost înmormântată, conform dorinței testamentare, la Mănăstirea Putna.

Fundația „Credință și Creație. Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta” a publicat volumele: *Eminescu. Viața; Eminescu și romantismul german; Eminescu. Creație și cultură; Credințe, mărturisiri, învățăminte; Să nu pierdem verticala; Eminescu. Orizontul cunoașterii*.

INTRODUCERE

Studiul *Ion Creangă*, semnat de Zoe Dumitrescu-Bușulenga și publicat acum de Editura „Nicodim Caligraful” a Mănăstirii Putna într-o nouă ediție ce poartă amprenta viziunii grafice a lui Dacian Andoni și Angela Horvath, atrage imediat atenția pentru că este subiectul primei cărți de autor și, în același timp, ultimul volum la care distinsul academician a lucrat, cu acribie, în răstimpurile vieții monahale de la Văratec.

În contextul preocupărilor mai largi ale profesoarei Literelor bucureștene, care au făcut carieră în spațiul criticii literare și al studiilor comparatiste, opera lui Creangă nu a reprezentat o temă cu vizibilitate recurentă în plan editorial, așa cum s-a întâmplat cu Mihai Eminescu bunăoară, asupra căruia și-a aplecat atenția, publicând mai multe studii. Astfel, începând cu monografia *Eminescu* (1963) și continuând cu volumele *Eminescu – cultură și creație* (1976) și *Eminescu și romantismul german* (1986), figura spiritului creator eminescian s-a impus ca una dintre temele constante de meditație ale autoarei, aceasta întorcându-se în mai multe rânduri asupra volumelor respective, inclusiv în ultimii ani petrecuți la Mănăstirea Văratec, când, în preajma anilor 2000, a revăzut lucrările respective în vederea unei ediții definitive. Drept rezultat, Editura „Nicodim Caligraful” a Mănăstirii Putna a tipărit versiunea finală a acestor studii într-o suită de patru volume: *Eminescu. Viața* (2009), *Eminescu și romantismul german* (2009), *Eminescu. Creație și cultură* (2012) și *Eminescu. Orizontul cunoașterii* (2016). Primele trei sunt îngrijite de profesorul universitar Dumitru Irimia, prefațate de ilustrul critic de artă Dan Hăulică și prezentate grafic în viziunea artistului

plastic Mircia Dumitrescu. Al patrulea volum este o ediție girată critic de profesorul universitar Ion Pop și artistic de Dacian Andoni.

Imediat însă după această amplă și finală revizitare a studiilor eminesciene, ce sublima inclusiv o anumită conotație testamentară subsecventă, eminentul cărturar a ținut cu tot dinadinsul să se întoarcă, cu o înnoită apetență, la opera lui Ion Creangă, în dorința de a oferi o cale de reîmprospătare a înțelegerii operei acestui creator și de a aduce la zi studiul publicat în 1963. **Gestul întoarcerii cărturarului, la final de carieră, la tema debutului atesta, o dată în plus, poziția privilegiată pe care Zoe Dumitrescu-Bușulenga a rezervat-o operei lui Ion Creangă în cadrul imaginarului cultural românesc**, iar pe de altă parte, din perspectiva debutului, se reconfirma faptul că **proiectul Creangă fusese gândit, încă de la început, în diptic cu proiectul Eminescu**, din moment ce volumului *Ion Creangă*, din 1963, avea să i se adauge, în același an, monografia *Mihai Eminescu*. Așadar, importanța lui Creangă în contextul exegezelor lui Zoe Dumitrescu-Bușulenga nu derivă atât din recurența sau amploarea acordată subiectului, cât din participarea de substanță a acestuia – fie și recesiv marcată – la un **proiect de viziune: dipticul Eminescu – Creangă**, care prefigurează spațiul de intersecție a liniilor unei arhitecturi ce suportă cupola unei constelații de valori.

Pentru o personalitate fecundă și exigentă cu sine însăși, neiubitoare de gesturi improvizate, cum a fost profesoara Literelor bucureștene, studiul din 1963 despre Creangă, chiar dacă marca debutul în volum, nu reprezenta, prin substanță și abordări, o carte de început și nici o alegere întâmplătoare. Era vorba de o carte scrisă la 43 de ani, cu maturitate și determinare inovatoare, într-un context care abia se desprindea din blocajele proletcultiste, pregătindu-se să reintroducă literatura sub **zodia înțelegerii estetice și a comparatismului**. Mai mult de atât, pentru un autor care nu se grăbise să publice prea mult până la acel moment, însoțirea acestei cărți, în același an, de un studiu dedicat lui Mihai Eminescu arăta că debutul proiectat în formatul unui diptic Creangă-Eminescu se întemeia pe un vis ambițios și împlinit: cel al unei **re-lecturi simultane a celor doi scriitori fundamentali ai modernității noastre literare**.

Acest debut dublu reprezenta **pariul unui universitar care își construisese personalitatea în imediata vecinătate a profesorului**

Tudor Vianu, deprinzând gustul rafinat al analizelor comparatiste ample și care avea totodată înțelegerea magnitudinii gestului creator călinescian. Trecuse prin deșertul proletcultist, iar în anii de întrezărire a unei făgăduințe de minimă normalitate, pregătise cu rigurozitate intrarea în spațiul metaliterar cu două monografii „siameze”, ce conțineau un caracter programatic implicit.

Astfel, determinarea tinerei profesoare Zoe Dumitrescu-Bușulenga, pusă în scrierea monografiilor *Ion Creangă și Mihai Eminescu*, reprezenta, într-un fel, o reluare a gestului simbolic pe care îl făcuse G. Călinescu însuși, atunci când, înainte de a aborda proiectul *Istoriei literaturii...*, și-a exersat vocația analitică și rigoarea compoziției pe multiple planuri, scriind monografiile dedicate lui Eminescu și Creangă (*Viața lui Mihai Eminescu*, 1932; *Opera lui Mihai Eminescu*, 1934–1936 și *Viața lui Ion Creangă*, 1938). Erau oferite, în acest fel, publicului volumele unor monografii, considerate a fi cariatidele ce vor participa la arhitectura viitoarei istorii a literaturii române.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga nu a întregit un proiect al unei istorii a literaturii române ce fusese prefigurat ca act de viziune, *in nuce*, încă de la acest dublu debut și reconfirmat prin traseul tematic al studiilor ulterioare. Indiscutabilă rămâne, însă, existența unei viziuni structurale și a unui unghi de lectură ce face lizibile liniile de forță ale unei astfel de lucrări. Ca dovadă a efortului de calibrare continuă a viziunii ordonatoare rămâne, între altele, inclusiv gestul de coordonare a unui volum de studii sub genericul *Istoria literaturii române* (1979), publicat sub egida Editurii Academiei Române. Cum se întâmplă în multe culturi și nu rareori, proiectele ample de acest fel, mari fresce narrative, nu sunt încheiate întotdeauna, după cum nu întotdeauna proiectele finalizate se întâmplă să fie și purtătoare ale unei perspective ordonatoare, ci rămân adesea la nivelul proclamării unor tabele de valori, însoțite de firave enunțuri didactice. Or, dacă rămâne ceva durabil în urma unor astfel de proiecte ample, atunci acest ceva este tocmai actul de creație prin care se propune o viziune asupra unui teritoriu simbolic, asupra acelei „păduri de simboluri” de care vorbește Umberto Eco și față de care istoricul literar este nu altceva decât o călăuză de neînlocuit și un eminent cartograf. De la Zoe Dumitrescu-Bușulenga, cultura română nu a moștenit o istorie a literaturii ca atare, dar lucrul cel mai de preț

primit este o viziune de lectură, care structurează realitatea simbolică în care ne mișcăm, **o hartă cu valori certe**, chiar dacă nu exhaustivă, precum și **trasee hermeneutice îndrăznețe**, ce au inventat căi de înțelegere inexistente anterior, alături de o intuiție de călăuză încercată și un îndubitabil simț comparativ, de neînșelat vreodată.

*

Studiul *Ion Creangă* de Zoe Dumitrescu-Bușulenga se prezintă în fața cititorilor acum, în cea de-a patra ediție a sa. *Prima ediție* a fost publicată, în 1963, la Editura pentru Literatură, într-un moment în care urmau să apară semnele unui dezgheț al proletcultismului.

Pentru a oferi, totuși, o minimă sugestie în privința „**efectului de distanțare**” pe care îl propunea lectura universitarului bucureștean față de vulgata hermeneuticii sociologizante a „obsedantului deceniu”, putem evoca, pe baza unor amintiri preluate de la unii studenți ai epocii, o incredibilă mostră: interpretarea oferită, într-o sală de curs universitar, la *Capra cu trei iezi*, de către cei supuși ideologiei vremii. Aceștia dezvoltau, din narațiunea lui Creangă, un mesaj nesmintit despre lupta de clasă. Prin urmare pacea socială era un ideal anacronic, întrucât lupta de clasă continua prin intermediul ipostazelor alegorice atribuite exponenților sociali tradiționali: capra – o foarte probabilă văduvă sau, eventual, o femeie rămasă singură ca urmare a opțiunii bărbatului pentru unele căi greșite. Femeia rămăsese, așadar, să-și ducă viața cu toate greutățile, cu trei copii de crescut, având, pe deasupra, de înfruntat și lăcomia infatigabilă a burghezo-moșierimii, care locuia întotdeauna alături, în vecini, fiind alegorizată sub masca unui alt personaj tradițional al luptei de clasă: lupul.

Într-un astfel de ambient ideologic, care își păstra încă prelungirile sale asupra habitudinilor hermeneutice cotidiene, studiul propus de Zoe Dumitrescu-Bușulenga marca **o distanță curajoasă**. Dar adevărata miză asumată de autoare nu era noutatea în raport cu tabieturile interpretative ale convenției sociale imediate, cât **competiția cu reperul major al interpretării și creației critice, oferit de G. Călinescu**.

Se știe faptul că rata de înnoire a abordării critice a operei unor mari scriitori este deosebit de lentă. Așadar, apariția unei interpretări eclatante, ce marchează și restructurează tradiția analizei operei literare

Într-un anume orizont, este însoțită de o ulterioară metabolizare înceată a efectului de surpriză, fapt ce inhibă oarecum posibilitatea de acreditare prea apropiată a altor inovații interpretative. În 1963, se împlinesc exact 25 de ani de la publicarea monografiei *Viața lui Ion Creangă* (1938), a lui G. Călinescu. „Divinul critic” oferise o sinteză a receptării lui Creangă, cu multe elemente de noutate, și o viziune de mare pregnanță, sprijinită de formule memorabile. Trecuse suficient timp pentru a legitima încercarea unei abordări noi, fără a mai pune la socoteală faptul că deșertul postbelic instalat sub presiunea „somnului dogmatic” intensifică așteptarea unei noi lecturi asupra scriitorilor fundamentali a căror ilimitare simbolică fusese blocată în fundătura ideologiei de epocă. Pe fundalul unor așteptări ce ar fi încurajat o temerară reînnoire a pactului de lectură cu opera scriitorilor exemplari, cum era și situația lui Creangă, vine studiul profesoarei Zoe Dumitrescu-Bușulenga, din 1963. Sunt ani în care, în ciuda accentelor ascuțite ale unei ideologii ce nu părăsise cu totul scena istoriei, necesitatea unei re-lecturi serioase este marcată inclusiv prin revenirea lui G. Călinescu la Universitatea din București, unde, în 1962, ținea cursul special Mihai Eminescu, iar în 1964 prezenta cursul special Ion Creangă, urmat de publicarea unei ediții revăzute *Ion Creangă (Viața și opera)*, în 1965. Să mai reamintim că, în privința reconsiderării reperelor din cadrul epocii marilor clasici, tot în 1963, profesorul clujean Liviu Rusu publica, în *Viața Românească* nr. 5, studiul *Însemnări despre Titu Maiorescu*, devenit ulterior o referință în procesul de reconsiderare a mentorului *Junimii*.

Într-un astfel de context problematic apărea studiul lui **Zoe Dumitrescu-Bușulenga**. Era un prim volum postbelic serios despre Creangă, după un hiatus al exegezelor de aproape două decenii. Abordarea își construia sursele de înnoire bazându-se pe două dimensiuni esențiale: **analiza stilistică și perspectiva comparativă**. Opțiunea pentru valorificarea beneficiilor oferite atât de analiza de stil, cât și de zona studiilor comparate venea, cum mărturisește autoarea, din etapa în care, activând la Institutul de Teorie și Istorie Literară și colaborând la Facultatea de Filologie din București, formația sa a beneficiat din plin de întâlnirea fondatoare cu profesorul Tudor Vianu, tânăra universitară fiind, în același timp, mereu atentă la propunerile hermeneutice spectaculoase avansate de G. Călinescu.

Recursul la perspectiva stilistică era legitim și oportun, având în vedere că una din sursele de fascinație ale creației lui Creangă a constituit-o forma operei. Miza analizei este deosebit de ridicată, pentru că ne întâlnim cu o unicitate deschisă și închisă de un scriitor ce nu a lăsat loc de apariție niciunui imitator, **Creangă fiind un scriitor fără epigoni**. Din acest punct de vedere, analiza stilistică prezenta un avantaj suplimentar, întrucât permitea depășirea nivelului analizei strict lingvistice practicate până atunci și argumentarea faptului că acest creator ivit în zariștea humuleșteană nu era un autor popular, plasabil în vecinătatea povestitorilor populari sau a culegătorilor de material folcloric. Observațiile lui G. Călinescu pe această linie își găseau o reconfirmare analitică detaliată. Comparatismul practicat cu aplomb de universitarul bucureștean deschidea, însă, noi părții de valorificare pentru reperele anterioare, furnizate de N. Iorga sau G. Ibrăileanu, care trimiteau la Homer și Rabelais, adăugându-li-se referințe noi, precum Boccaccio, L. Pulci sau L. Sterne și J. Swift. Sunt introduse în analiză concepte estetice noi, precum **fabulosul, grotescul, burlescul, carnavalescul**, insistându-se pe o dimensiune satirică a operei lui Creangă, ce ar fi putut explica inclusiv o menținere a autorului pe o orbită a axiologiei care menaja sensibilitățile ideologice ale epocii. **Analizele de text ale autoarei monografiei *Ion Creangă* din 1963 sunt citite cu deosebit interes și astăzi, atât pentru valorizările de ansamblu, cât și pentru detalii extrem de pertinente și seducătoare, studiul fiind străbătut de un spirit viu, provocator la tot pasul.**

Dar mijlocul anilor '70 avea să aducă cu sine doar un relativ dezgheț ideologic. Pentru traversarea întregă a deșertului comunist spre o țară a fângăduinței unei minime normalități, mai aveam de așteptat, cu totul ceva mai mult de patru decenii, până la începutul anilor '90. Studiile despre Creangă s-au diversificat începând cu anii '70, receptarea acestuia înregistrând contribuții spectaculoase, care vor reîntregi capitolul inițial denumit „critica criticii”. Și, totuși, privind istoria receptării lui Creangă, nu puteai să nu înțelegi că, în ciuda permisivităților, **rămânea un unghi absent: secvența vieții de diacon**, cu conexiunile sale biografice, precum și cu aluziile de factură teologică din textele sale, care nu a putut să dezvolte o lectură comprehensivă în condițiile ideologiei oficiale a epocii.

După 1990, ceva s-a schimbat în acest context și sperăm că vom putea beneficia în continuare de efectele acestei noi permisivități obținute la nivelul orizontului de așteptare al culturii noastre. În 1993, prin Decizia mitropolitană nr. 3690 din 20 iunie, semnată de IPS Daniel, Mitropolit al Moldovei și Bucovinei, astăzi Patriarh al Bisericii Ortodoxe Române, era ridicată caterisirea lui Ion Creangă. Gestul este deosebit de important, pentru că deschide calea unei înțelegeri noi, din unghiul reflecției teologice, cu atât mai mult cu cât opera lui Creangă a fost vascularizată în chip inevitabil de izvoarele culturii teologice, care îl și individualiza între ceilalți frunțași junimiști, majoritatea acestora făcând studii avansate, realizate în străinătate. Apariția, în descendența acestei linii, a unui studiu precum *Preoția lui Creangă* (2003), semnat de Constantin Parascan, reprezintă un simptom, greu de imaginat în termenii ideologiei publice de dinainte de 1990, dar credem că surprize de substanță pot încă să apară în continuare. Astfel de abordări, precum cele întâlnite într-o serie de studii mai recente ce valorifică impactul limbajului de sorginte biblică asupra retoricii oralității sunt în continuare încă rare, dar tot cu valoare de simptom (Ioan Milică, *Corespondențe biblice în poveștile lui Ion Creangă*, în *Philologica Jassyensia*, 1/2017; *Mirajul oralității*, în *Din curtea lui Nică...*, 2017).

Tot în contextul mutațiilor intervenite la nivelul orizontului de așteptare după anii '90 și din dorința implicită de a răspunde unei linii de opinie ce își propunea să treacă miturile culturale – suspectate de propagarea unei glorii incomprehensive – prin grila unei “bătălii canonice”, imediat după definitivarea studiilor despre Eminescu, **Zoe Dumitrescu-Bușulenga se întoarce la Creangă**, în dorința de a oferi o imagine a creatorului din Humulești deopotrivă comprehensivă și racordată la sensibilitatea contemporană.

Apare, astfel, *cea de-a doua ediție* a studiului Ion Creangă, publicată la Editura Elion, în anul 2000. Accentele noi și importante din această ediție privesc capitolul introductiv, *Receptarea operei lui Creangă*, și capitolul final, *Locul lui Creangă în literatura română*. Receptarea critică a lui Creangă trece în revistă o serie de nume de referință, care au marcat traseele interpretative ale acestei opere. Dintre junimiști, studiul se oprește asupra lui Titu Maiorescu și a lui Iacob Negruzzi, reținând elogiul literaturii „poporane”, în cadrul căreia este asimilată și creația

lui Creangă. Se trece mai apoi la perspectiva sămănătoristă și socialistă, exprimată prin N. Iorga, Ion Nădejde, C. Dobrogeanu-Gherea și G. Ibrăileanu, reținându-se apropierea făcută de Iorga între Creangă și Rabelais, după cum homerismul lui Creangă este pus în lumină de Ibrăileanu. Din rândul criticilor străini o atenție specială este acordată lui Jean Boutière, care este interesat de sursele folclorice ale lui Creangă, fiind trecuți în revistă, de asemenea, și G. Weigand și G. Cogni. Reperul critic esențial este studiul despre Creangă al lui G. Călinescu, după care sunt amintite contribuțiile lui T. Vianu, V. Streinu, Ș. Cioculescu, Gr. Scorpan sau Al. Graur. Rețin din nou atenția Vasile Lovinescu cu volumul *Creangă și creanga de aur* (1989), precum și Mircea Vulcănescu cu eseul *Ion Creangă văzut de generația actuală* (1935), fiind menționat, totodată, interesul lui M. Sadoveanu pentru opera lui Creangă.

Reflecțiile autoarei cu referire la provocările unei re-lecturi a operei lui Creangă sunt revelatoare pentru **tensiunea hermeneutică** construită în beneficiul descoperirii unor noi și plauzibile căi de acces către opera unui mare clasic. În privința selecției criticilor reținuți la nivelul acestei panoramări, se poate observa că sunt reținute doar numele mari, marea receptare a lui Creangă, ceea ce poate crea avantajul unei lizibilități a istoriei receptării, dar în același timp conservă și o discretă părere de rău, față de un peisaj incomplet. Desigur, selecția aparține autoarei și trebuie înțeleasă în virtutea unui gest implicit de valorizare. Având în vedere că ediția a doua a fost publicată în 2000, se poate remarca faptul că lipsesc și unele nume ce puteau avea relevanță (precum Ovidiu Bîrlea, Adrian Marino, George Munteanu, Valeriu Cristea, Mircea Scarlat ș.a.), chiar dacă acestea ar fi putut să influențeze (sau nu) relieful deja trasat. Desigur, din perspectiva cititorului de astăzi, tabloul ar merita să fie completat cu alte studii importante apărute ulterior acestei ediții, printre care cele scrise de Eugen Simion, Constantin Parascan, Dan Grădinaru, Mircea A. Diaconu ș.a., care conferă o consistență suplimentară ideii de re-lectură a unui scriitor supra-canonice. Însă studiul academicianului Zoe Dumitrescu-Bușulenga se înscrie, cu generozitate, în regimul unei oferte de tip ștafetă și nu ne rămâne decât să așteptăm ca un alt viitor exeget să ducă mai departe un astfel de demers necesar unei culturi structurate. Chiar și în cadrul unui tablou complet al receptării lui Creangă, locul lui G. Călinescu rămâne în continuare ne-negociabil, drept pentru

care, printr-un gest de frondă sublimă, în cadrul bibliografiei ordonate alfabetic, prima poziție este rezervată de Zoe Dumitrescu-Bușulenga lui G. Călinescu, după care listarea se întoarce la criteriul alfabetic.

Cea de-a treia ediție a studiului despre Ion Creangă a apărut la Editura Princeps Multimedia, în 2015, cu o prefață semnată de Elena Docsănescu și o postfață a academicianului Mihai Cimpoi. Ediția cuprindea, dincolo de binevenitele îndreptări de tehnoredactare ale textului, și o serie de articole din dosarul receptării studiului lui Zoe Dumitrescu-Bușulenga, semnate de Paul Georgescu, George Munteanu, Toma Pavel și George Șerban.

A patra ediție, prezentată aici publicului, este una în veșminte grafice noi și însoțită de această introducere.

*

În privința *locului ocupat de Ion Creangă în literatura română și în imaginarul cultural românesc*, temă ce constituie subiectul ultimului capitol din studiul lui Zoe Dumitrescu-Bușulenga, ar merita să mai insistăm puțin. Autoarea reia, în finalul volumului, argumentele artei lui Creangă, fixându-i locul într-un anumit context tipologic. Nu este, așadar, vorba de un povestitor popular sau un culegător de folclor. Ceea ce îl singularizează este **stilul individual și o viziune specifică**, ce nu este străină de o vocație satirică. Oralitatea stilului și umorul hâtru dau culoarea specifică a unui stil în care ambianța însăși asumă un rol consistent în contextualizare. Detaliul individualizator al personajelor participă și el activ, alimentând fluxul narativ ce dă strălucire stilului. Creangă exprimă, așadar, miracolul geniului popular, izvorât din vechile mituri și simboluri, ce irigă un patrimoniu identitar românesc.

Pentru o contextualizare mai specifică a poziției pe care o ocupă opera lui Creangă pe harta valorilor simbolice românești, am putea încerca să oferim câteva argumente suplimentare, în sensul completării diagnozei valorilor eterne cu o necesară și continuă reconfirmare a acestora, în fiecare nouă situație de comunicare, așa cum pragmatica domeniului ne provoacă să o facem. Fără îndoială, opera lui Creangă se regăsește în acea galerie a scriitorilor de marcă pe care îi întâlnim, simultan, în topurile tuturor canoanelor, atât ale canonului oficial, cât și ale canonului critic, estetic sau didactic etc. Scriitorii din această

categorie au devenit „inevitabili” în cadrul oricărei programe, începând de la școala primară până la cea (post)doctorală, fapt ce îi clasează într-un **canon trans-istoric, specific „duratei lungi” a istoriei** (Fernand Braudel). Așa sunt, în cultura română, numele lui **Eminescu, Caragiale sau Creangă**, pentru a da câteva exemple doar din segmentul secolului al XIX-lea, care constituie miezul canonului modernității românești. În alte culturi, tipologia acestor **scriitori supra-canonici**, ce populează imaginarul eroic colectiv, cuprinde autori de genul unor **Dante, Goethe, Cervantes, Shakespeare, Tolstoi sau Dostoievski**. Opera lor este încheiată, iar consensul în privința selecției canonice este consacrat la nivel de dicționare, enciclopedii, istorii și manuale etc.

Locul lor în piramida canonului este în nivelul de sus, unde se află super-starurile „eterne”, chiar dacă retorica „bătăliilor canonice” poate propune actualizări sezoniere ale acestora. Arhitectura canonului se completează în zona mediană a piramidei cu autori ce au o notorietate durabilă, dar cu o cotație diminuată cu un bemol, ceea ce se traduce în posibilitatea apariției contestării din partea unor critici. Nivelul de la baza piramidei valorilor canonice este rezervat zonei dinamice a canonului: acest segment este caracterizat printr-o dinamică a intrărilor și ieșirilor din canon, uneori chiar prin confuzia dintre valoare și succes. Într-o astfel de schiță rapidă a construcției canonice (v. H. Bloom, P. Cornea, M. Martin), **locul lui Ion Creangă este în primul etaj, între scriitorii supra-canonici**, chiar dacă solicitarea reconfirmării acestei poziții poate să survină, uneori, ca oportunitate a demonstrării vitalității acestor opere. În partea de sus a piramidei canonice își găsește locul și **axa Mihai Eminescu – I.L. Caragiale**, care întrunește un larg consens în privința contribuției la preformarea unor reflexe cu valoare tipologică.

Dar ce loc ar putea ocupa mai precis Creangă în imaginarul cultural românesc? Poziția imaginii simbolice a acestuia pare puțin mai retrasă față de cea a lui Caragiale, poate doar în măsura în care Caragiale a avansat în percepția publică, situându-se în imediata vecinătate a lui Eminescu, mai ales în ultimele decenii de dinainte de '90, când opoziția la ideologia oficială trebuia să își găsească un antidot, al ironiei, și acesta putea fi găsit în stare exemplară în opera lui Caragiale, scriitorului fiindu-i alocat un rol simbolic de opozant al sistemului. Chiar și așa, constelațiile acestor valori pot evidenția o geografie variabilă și ar fi interesant de urmărit

modul de interconectare al marilor „branduri” culturale și dinamica lor subtilă, chiar dacă unele se învecinează cu eternitatea. Despre Eminescu și Caragiale s-a vorbit intens în termenii unei bipolarități a imaginarului colectiv românesc, primul fiind elocvent pentru imaginarul nocturn al romantismului, prin excelență visător, în timp ce al doilea ar reprezenta regimul diurn, lucid și ironic. Axa Eminescu–Caragiale a fost considerată fundamentală pentru mentalul colectiv românesc, fiind sugestivă inclusiv din perspectiva personajelor exemplare generate: *Hyperion și Mitică* (L. Ulici, 2002). Mai mult, solidaritatea universurilor celor doi creatori a căpătat o formulă oximoronică pentru definirea imaginarului românesc sub forma butadei: „Trăind în plin Caragiale, continuăm să visăm la Eminescu”. Înainte de 1990, canonul cultural alternativ al criticii și al breslei scriitoricești putea să își facă un aliat din Caragiale, opunând canonului oficial *ironia și zeflemeaua* celui ce a fost director al Teatrului Național din București. Umorul *hâtru și blajin* al lui Creangă nu putea juca acest rol de opozant al establishment-ului, cu atât mai mult cu cât adstratul său autohtonist îl plasa în afara circuitului cosmopolit, de la care mai curând s-ar fi putut aștepta sprijinul unui suport anti-sistem. Dacă mai adăugăm și izolarea lingvistică a operei lui Creangă în cadrul unui idiolect cvasi-intraductibil, înțelegem ușor că efigia acestuia era în vădită pierdere de viteză față de un Caragiale, care, în același timp, urca în cadrul preferințelor tactice și/sau strategice ale breslei scriitoricești. Experiența gazetărească și gustul pentru metisarea retoricilor textuale (Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, 1983; Ioana Pârvulescu, *Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale*, 2011) îl apropia mult mai mult de zona de emergență a textualismului cultivat de optzeciști. Toate aceste argumente vin să confirme creșterea vizibilității lui Caragiale, în ultimii 20 de ani de comunism și o pierdere de viteză a modelului Creangă, chiar dacă, cu câteva decenii înainte, G. Călinescu plecase la drum cu o axă Eminescu–Creangă, reconfirmată inclusiv de opțiunea lui Zoe Dumitrescu-Bușulenga, care mizase pe același tandem.

Poate că merită să ne reamintim că, după apariția *Istoriei literaturii române...* (1941) a lui G. Călinescu, volumul publicat de Vianu, Cioculescu și Streinu dedicat *Istoriei literaturii române moderne* (1944) avea un caracter polemic în raport cu modelul călinescian, după cum și *Viața lui I.L. Caragiale* publicată în primă ediție de Ș. Cioculescu,

în 1940, constituia o replică la monografiile lui G. Călinescu oferite pentru Eminescu și Creangă. Așadar, dacă astăzi pare să existe un consens general privind **axa fundamentală a imaginarului colectiv românesc** ce se structurează pe bipolaritatea **Eminescu–Caragiale**, este destul de probabil că poziționarea de astăzi ar putea ascunde în spatele ei istoria unei glisări în care punctele de susținere ar fi putut fi **Eminescu și Creangă**, așa cum sugerează deopotrivă proiectele monografice ale lui G. Călinescu și Zoe Dumitrescu-Bușulenga.

*

Dacă ar fi să căutăm și alte răspunsuri legate de poziția lui Ion Creangă în imaginarul colectiv românesc, am putea să privim o clipă în topul personalităților așa cum a rezultat în urma campaniei de comunicare *Mari români*, derulată de TVR, în 2006, în baza unui format de emisiune preluat de la BBC, care a mai fost aplicat și în alte țări, spre exemplu în Statele Unite ale Americii, Germania, Franța ș. a. Formatul de emisiune este, fără îndoială, criticabil, selecția numelor fiind în mod sensibil aleatorie, atâta vreme cât orice persoană putea propune orice nume, cu mai multă sau mai puțină fantezie ori legitimitate. În aceste condiții, relevanța campaniei este, desigur, discutabilă. Chiar și așa, dacă analizăm rezultatele, am putea observa câteva elemente care merită să ne rețină atenția: selectând din topul general al personalităților domeniul rezervat domnitorilor, observăm că primul pe listă este chiar ocupantul locului 1 – **Ștefan cel Mare**, iar cel de-al doilea domnitor prezent în acest catalog ocupă locul 2 – **Carol I**. Diferența dintre cele două figuri ar putea fi tradusă în faptul că, în timp ce unul dintre ei este un reprezentant al **paradigmei autohtonismului** (Ștefan cel Mare), celălalt este un **exponent al cosmopolitismului** (Carol I).

Dacă reluăm aceeași încercare de listare a rezultatelor căutând reprezentanții scriitorilor, observăm că primul, în acest palmares, este **Eminescu**, care ocupă poziția a 3-a, în timp ce al doilea scriitor selectat este **Mircea Eliade**, numărul 7 în acest top al celebrităților. Din nou, observația anterioară se poate relua: Eminescu ar putea să fie înțeles, inclusiv din rațiuni simplificatoare, mai aproape de paradigma autohtonismului, în timp ce Mircea Eliade poate fi perceput mai curând atașat filierei cosmopolite.

Desigur, simplificările, reducăiile în cazul unor astfel de interpretări reprezintă o fatalitate, fiind sacrificate multe raționamente și nuanțe altfel obligatorii, însă un aspect merită reținut: **canonul imaginarii public nu se poate constitui decât la intersecția dintre autohtonism și cosmopolitism**, dintre imaginea de sine și imaginea sinelui văzută prin ochii alterității, un echilibru între sineitate și alteritate, elecția canonică fiind rezultatul unei „negocieri” ce implică valorile celor două axe de mentalitate: autohtonismul și cosmopolitismul. Altfel spus, a imagina un canon în stare pură, construit pe o singură axă de mentalitate, este o iluzie teoretică, cei doi poli ai imaginarii susținându-se și potențându-se reciproc. În același sens este conturată și evidențierea relației dintre „autohtonismul” și „universalitatea” lui Creangă de Doris Mironescu (*Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică*, 2017), care sesizează în rețeta stilistică a autorului o serie de elemente ce lipsesc din canonul retoric al prozelor similare: ironia, aluzia, reticența. Și dacă tot am adus vorba despre acest top, să spunem că poziția ocupată de Creangă este a 43-a, fiind al șaptelea scriitor, după Eminescu (locul nr. 3), Mircea Eliade (nr. 7), I.L. Caragiale (nr. 16), Emil Cioran (nr. 34) și Nichita Stănescu (nr. 42).

*

Chiar dacă discutăm despre Eminescu, Caragiale, Creangă ș.a. ca despre valori trans-istorice, modul specific de interconectare a universurilor ficționale create de ei și interacțiunea cu orizontul de așteptare al fiecărei epoci pot determina o subtilă glisare a acestora, un fel de mobilitate discretă, precum a statuilor cinetice: o rețea de puncte fixe și echilibre, supuse unei insesizabile dinamici. Dincolo de flexiunile diacronice ale semnificațiilor operelor de artă, despre care vorbea teoria mutației valorilor estetice a lui E. Lovinescu, intuim inclusiv o articulare diferită a constelațiilor canonice, ca rezultat al complementarității, potențării reciproce și al echilibrelor dinamice, care însoțesc **interacțiunea operei cu orizontul de așteptare al cititorului**. Astfel, e de imaginat că inclusiv axele structurante ale imaginarii cultural pot comporta o dinamică subtilă, încât evidența unei bipolarități Eminescu–Caragiale, unanim acceptată astăzi, nu exclude o poziționare privilegiată pe axa Eminescu–Creangă, într-un raccourci al istoriei,

în urmă cu 80 sau poate chiar 100 de ani (dintre care aproape 50 de ani petrecuți sub presiunea unei ideologii publice comuniste). În fața unei astfel de hărți a imaginarului cultural, marcată de o glisare a continentelor ei, nu poți să nu te întrebi dacă, în cadrul acestei dinamici imperceptibile, nu rămâne, totuși, deschisă posibilitatea regăsirii lui Creangă, din nou, într-o poziție de mare expunere, într-un context ce ar valorifica alte subiecte ce pot deveni între timp „presante”. „Urgența” lor ar fi, poate, insesizabilă, prezența lor consumându-se discret sub camuflajul unor topos-uri ce sunt azi supra-expuse (și poate supuse, de aceea, unei discrete uzuri).

Nu putem exclude surprizele care ar putea fi produse de o **re-lectură de profunzime a operei lui Creangă**. Orizontul de așteptare al cititorilor, suprasaturat de receptări consacrate cu mult timp în urmă, credem că ar primi cu entuziasm o reîmprospătare a paradigmei interpretării critice, care să răspundă implicit sensibilității hermeneutice actuale. În acest sens, unul din colocviile cele mai interesante și consistente dedicate în ultimul timp lui Ion Creangă, organizat de Mănăstirea Putna în cadrul întâlnirilor sale anuale, care a beneficiat de prezența academicienilor Dan Hăulică, Eugen Simion, Alexandru Zub, Alexandrina Cernov, alături de universitari precum Ion Pop, Elvira Sorohan, Cornel Ungureanu, Ștefan Afloroaei, Lucia Cifor, Gheorghită Geană, Maria Șlehtițchi, Sorin Lavric, Diana Câmpan, Ilie Moisuc ș.a. (v. *Caietele de la Putna* – 5, V, 2012), a reconfirmat interesul pentru păstrarea operei acestui creator în cercul unei interogații active, care să ofere răspunsuri consonante cu viziunea cititorului de astăzi.

*

Între provocările ce alimentează deopotrivă fascinația și contrarietățile izvorâte din creația lui Creangă se numără și **tema limbajului operei sale**. O anumită stare hipnotică răzbate din utilizarea savantă a unui limbaj construit pe o **dimensiune a oralității**, ce mizează pe un lexic, când sfâtos și hâtru în ton dulce moldovenesc, când ambiguu și buruienos, creator de farse și apt de perfidă manipulare, plin de ziceri cu pigment biblic sau iz ezoteric, ori **stranietăți lingvistice dintr-un tezaur autohton imemorial**, ce ar putea să fie la fel de bine, la limită, și **re-inventate de autor**.

În încercarea de a explica originalitatea acestei limbi ce există doar în opera lui Creangă, atât de bogată și metisată cu vocabule rare și plină de tincturi arhaice ori regionale, a fost selectat caracterul cel mai flagrant al său: **oralitatea**, care a fost pusă în relație cu vorbirea țărănească. Se presupunea, astfel, că, printr-o lectură în cheie simili-reală, se va permite identificarea sursei veritabile a acestei limbi. Abordarea este comună și pentru interpretarea altor teme ce încearcă să degajeze anumite semnificații ale operei pornind nu atât de la textul acesteia, cât de la presiunea exercitată de imaginea autorului asupra sensurilor atribuite operei.

Ca atare, autorul a fost transformat într-un „reflector” al textului, care intensifică lumina ce cade pe anumiți versanți ai operei și, în compensație, acoperă cu o umbră de discreție alte dimensiuni: dacă autorul avea printre junimiști o faimă de om plin de umor, devenea firesc și legitim să se caute în operă urme ale acestui umor. Dacă martorii cenaclului *Junimea* povesteau de o vorbire a autorului plină de arome vii, ce triumfa asupra tuturor când autorul își delecta publicul cu anecdote spuse când „pe ulița mare”, când „pe ulița mică”, adaptându-le după cererea publicului, încheierea desprinsă era că **stilul operei nu putea să fie decât unul al oralității**. Iar dacă locul nașterii, pomenit de altfel chiar și în text, este Humuleștiul, prezumția cea mai lesnicioasă ar fi fost că stilul scriitorului nu avea cum să nu valorifice culoarea idiomului local, cu referințe la limbajul moldovenesc și vocabule rare din arealul humuleștean, ce ar risca să rămână în continuare obscure pentru un cititor fără studii avansate într-o materie lingvistică de nișă.

Încercând o înțelegere a limbii operei lui Creangă pe această linie a convenției simili-reale, deziluzia nu putea fi evitată: **țărani din Humulești nu vorbesc nici în vis precum personajele lui Creangă**. Poate vreo vorbă prizărită sau alta ar putea să fie regăsită într-o pagină oarecare a operei lui Creangă, dar despre o vorbire în stilul lui Creangă nici nu poate fi vorba.

Mai mult decât atât, în încercarea de a contribui la clarificarea unei liste largi de cuvinte ce erau necunoscute chiar și printre contemporanii junimiști, G.T. Kirileanu a pornit la realizarea unui glosar cu termeni din opera lui Creangă, care avea să fie prezentat în ediția *Opere: Ion Creangă*, pe care bibliotecarul Casei Regale a îngrijit-o. Departate de a

eradica problema cuvintelor necunoscute, glosarul a continuat să ridice probleme între specialiști, fără a izbuti să elimine un anume **ermetism remanent al unora dintre cuvintele operei lui Creangă, ce rămân înconjurate de aura unui sens misterios și imprecis**, ce par să frizeze uneori, în extrem, caracterul unor **creații personale** în spiritul unui parnasianism de coloratură autohtonistă.

Pe de altă parte, dacă o vizită în locul de naștere al lui Creangă riscă să fie irelevantă pentru testarea habitudinilor lingvistice locale, în schimb pentru o aproximare mai fidelă a ambientului non-ficțional al Humuleștiului, o sugestie suficientă ar fi parcurgerea dactilogramei lui **Mircea Ispir** (*Humulești – Ion Creangă. Monografie*, vol. I–III, 1936–1966), aflată în custodia **Școlii din Humulești**. Sau o lectură a volumului **Mariei Bancea Illoaia** și al **Christinei Zarifopol Illias**, *Două figuri de seamă ale învățământului românesc. Neculai și Elisa Bancea* (2011), în fond o veritabilă monografie a Humuleștiului, realizată prin intermediul istoriei unei familii de profesori implicați în ridicarea vetrei humuleștene. După o astfel de imersiune în Humuleștiului non-ficțional, va fi mult mai ușor să îți dai seama că geniul limbii se poate ivi, eventual, la intersecția dintre geografie și „limba tribului”, dar cu siguranță nu va zăbovi acolo. Se va muta de îndată în operă, aceasta fiind destinația sa finală. Iată, totuși, și o surpriză pentru cei ce prețuiesc cu adevărat filiațiile cu sursele culturale genuine: dacă chiar vrei să accesezi o veritabilă arhivă de antropologie culturală a zonei respective, poți să o faci căutând casa **Christinei Zarifopol Illias** și a lui **Lukey Illias**, realizată în Bloomington – SUA, ce oferă o replică plină de rafinament a interioarelor de secol XIX din arealul conacelor moldovene. În context, merită reținut un aspect cu valoare de senzație: **arhitectul Lukey Illias este el însuși descendent al bădiței Vasile, învățătorul din Amintiri**, regretat de copiii școlii din Humulești și plâns de suflarea satului pentru luarea sa la armată cu arcanul.

*

Întorcându-ne la înțelegerea unicității limbii operei lui Creangă, originea naturii sale trebuie căutată însă în altă parte: în sfada personajelor ascultată de **Tinca Vartic** în bojdeuca din Țicăul Iașului, când Creangă însuși își citea cu voce tare textul *Amintirilor*, ca să îl poată auzi și corecta

până va ajunge la forma aceea care trebuie. Să nu ne lăsăm înșelați totuși: nu este vorba de o simplă operație de potrivire acustică a zicerilor din text (ceea ce n-ar fi puțin lucru), fapt ce ne-ar fi putut conduce mai departe spre ipoteza învecinării cu o experiență cvasi-parnasiană.

O explicație cu mai mult temeii credem că ar putea fi căutată în direcția definirii conduitei poetice (i.e. literare) a discursului, dar nu din perspectiva teoriei lui Roman Jakobson, care justifică funcția poetică prin devierea de la limbajul uzual sau cel științific. În virtutea unei abordări descinse din viziunea lui Jakobson, stilul lui Creangă putea fi identificat ca abatere de la norma literară, așa cum s-a și făcut, evidențiind o expresivitate literară datorată recursului la un limbaj popular, cu ingrediente de oralitate și specificitate locală moldovenească. Ceea ce este, în definitiv, corect. **Mergând însă pe linia altei viziuni asupra literarității, credem că este posibil să descoperim noi resorturi ale scrisului lui Creangă, mai puțin analizate și care ar putea să confere dimensiunea unei noi comprehensiuni asupra operei acestuia.** Astfel, pentru **Eugeniu Coșeriu**, limbajul poetic (recte „literar”) se definește prin capacitatea de a actualiza, în actul vorbirii/comunicării, plenitudinea latențelor situate la nivelurile de profunzime ale limbajului, inclusiv conotațiile și resorturile revelațiilor mitice existente la nivelul unei comunități lingvistice (*Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*, 2009).

În interpretarea lui **Nicolae Manolescu**, ideile lui Coșeriu ar putea fi prezentate astfel: „doar în poezie instrumentul posedă toate clapele, corzile, gamele, bemolii și diezii. Orice alt act de vorbire e limitat. Avea dreptate poetul german Joseph von Eichendorff, contemporanul lui Goethe, citat de G. Călinescu în eselul lui despre poezie din *Principii de estetică: dacă nimerești cuvântul magic, universul începe să cânte*. Cuvântul poetului e magic pentru că este, ca într-un fel de unitate primordială, o sonoritate care trezește alte sonorități, un înțeles care evocă alte înțelesuri, un semnal simplu și o expresie complexă, un lucru în sine și un lucru în relație, o identitate și o alteritate, un fapt natural și un fapt cultural, și toate în același timp, ca muzica unei orgi.” (*România literară*, 1/2012).

Ce ar presupune, așadar, înțelegerea limbii operei lui Creangă din perspectiva lingvisticii integrale a lui Coșeriu? Accentul se deplasează pe

interpretarea limbii ca un **tezaur de cunoaștere**, interesul focalizându-se pe actualizarea tuturor nivelurilor de latențe ale limbii, inclusiv pe recuperarea vocabulelor dintr-un memorial lingvistic pasivizat și considerat ca fiind „pierdut” din perspectiva uzului comunității lingvistice respective. Or, atenția acordată acestui potențial integral al patrimoniului lingvistic înseamnă nu doar recursul la fondul lexical deja inventariat, ci și la cel ce – așa cum se întâmplă uneori în cazul lui Creangă – nu apare listat în dicționare decât ulterior atestării prezenței în opera sa. Faptul că cititorii riscă să ridice din umeri în fața unor vorbe de-ale lui Creangă, cărora nu le cunosc semnificațiile, uneori în ciuda unei lecturi însoțite de dicționar, nu ar trebui să inducă o stare de insecuritate globală. **Pot exista situații de opacizare sau chiar de „pierdere” a semnificațiilor primare, după cum pot apărea împrejurări de recalibrare sau reatribuire de noi sensuri pentru unele cuvinte ieșite din uzul comunității lingvistice respective.**

Pentru a permite o abordare comprehensivă în raport cu unele circumstanțe limită ce frizează poate chiar un anumit tip de ermetism de inspirație autohtonistă, am putea să amintim un exercițiu similar de revitalizare a unui patrimoniu lingvistic pierdut, realizat de **Andrei Șerban** în *Trilogia antică*. Pentru spectacolele respective, regizorul a mizat pe construirea unui text lipsit, pe largi suprafețe, de semnificații lingvistice precise, dar care paria pe recuperarea unor **energii sonore ancestrale, dintr-un fond îndepărtat, ritualic**, poate obscur pe alocuri, dar cu atât mai fascinant. Se ajungea astfel la ample discursuri teatrale, lamentații sau incantații, ce făceau recurs la cuvinte ieșite din uz sau re-construite, provenind dintr-o limbă uitată (greaca veche), cu o pronunție ce recupera ceva din **energia primordială a rostirii**.

Dacă așa arăta în lumea teatrului exercițiul de recuperare a unui tezaur lingvistic pierdut, în muzică, Jordie Savall și-a construit o largă reputație prin reconstruirea unui patrimoniu muzical pierdut, recuperat însă prin recursul atât la partituri din fonduri uitate, cât și prin reintroducerea sau reconstruirea unor instrumente vechi și dispărute din uz. În această manieră, sonorități noi, demult uitate de urechea publicului, au fost din nou aduse pe scenă, poate nu în maniera cea mai fidelă față de un presupus original, dar cu siguranță într-o formă care să poată vorbi publicului de azi. Așa a fost și situația revitalizării

muzicii scrise de **Dimitrie Cantemir**, care a produs, prin recuperarea lui **Jordie Savall**, o vie surpriză publicului românesc și internațional, printr-o actualizare, cu tușe creative personale, a unui patrimoniu sonor absent din memorialul cultural activ al contemporaneității noastre. În același sens, al aducerii la suprafață a unor valori extrase din nivelurile de adâncime ale straturilor culturale, pare să pledeze și **teoria genialității freactice**, propusă de profesorul **Gheorghiță Geană** (*Caietele de la Putna*, 5, V – 2012), care argumenta cu exemple din lumea culturii populare contemporane în favoarea existenței acestei tipologii creative.

*

Aceeași viziune ce pleacă de la lingvistica integrală a lui Eugeniu Coșeriu, trecând prin ipostazele demersurilor artistice oferite de Andrei Șerban sau Jordie Savall, se poate regăsi și în **filigranul unei mici narațiuni despre istoria logosului**. Potrivit acestei narațiuni condensate, vorbirea lui Dumnezeu cu Adam, în contextul lumii paradisiace, avea o consistență integrală, fiind una față către față. Ulterior căderii din Paradis, intervine o mutație ce implică nu doar o alterare a ființei creației (Adam de dinainte de prăbușirea din Eden și cel de după reprezintă ipostaze ontologice diferite), ci și a logosului: logosul paradisiac, cel în care Dumnezeu și Adam vorbeau în chip direct, nemediat, are anumite calități, ce nu mai pot fi regăsite în logosul lui Adam de după căderea din Rai, acesta fiind un logos alterat. Dacă în Eden, logosul paradisiac era consubstanțial, fiind împărțit de Dumnezeu și de Adam, după ieșirea din Rai, logosul suferă o sciziune, logosul divin și cel uman separându-se de aici înainte, vorbirea omului realizându-se în interiorul unui logos deteriorat. Pentru a face posibilă reîntoarcerea în Paradis, **Biblia** oferă unele soluții, între care și o serie de „instrucțiuni” specifice în vederea redobândirii calităților logosului din Paradis:

„Ci cuvântul vostru să fie: Ceea ce este da, da; și ceea ce este nu, nu; iar ce e mai mult decât acestea, de la cel rău este ” (*Matei 5, 37*).

„Căci adevărat grăiesc vouă: Dacă veți avea credință în voi cât un grăunte de muștar, veți zice muntelui acestuia: mută-te de aici dincolo, și se va muta; și nimic nu va fi vouă cu neputință” (*Matei 17, 20*).

Dintr-o poveste a istoriei logosului nu poate lipsi, fără îndoială, referința la tema genezei lumii, care este rezultatul direct al creației

izvorâte din energiile logosului divin: „La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul” (*Ioan* 1, 1).

În acest punct, putem evoca observația lui Constantin Noica, observație în care filosoful sublinia că o altă traducere a textului, mai fidelă poate, ar spune: „întru început a fost Rostirea” (*Cuvânt împreună despre rostirea românească*, 1987), fapt ce prilejuiește filosofului o seamă de nuanțări legate atât de situația lui „întru”, cât și de iluminarea unor semnificații armonice ale „rostirii”.

Lăsând deocamdată deoparte semnificațiile cu implicații etimologice sau filosofice pe care interpretarea lui Noica o oferă, am prefera să semnalăm accentul pus pe **rostire**, pentru a face conexiunea cu **o altă perspectivă de analiză a limbajului: pragmalingvistica**, disciplină ce a fundamentat teoria actelor de limbaj. În viziunea teoriei actelor de limbaj, semnificațiile cuvintelor nu pre-există și nu sunt depozitate de dicționare, ci ele se construiesc, prin interacțiune (negociere), în însuși procesul de comunicare. Accentul pus pe actul comunicării arată că limba nu mai este definită atât în calitatea sa de sistem, cât de proces, ceea ce implică o analiză a tuturor parametrilor comunicării. O altă consecință importantă este aceea că unitatea minimală de analiză nu mai este considerată cuvântul, ci actul de limbaj (ex. a cere, a mulțumi, a sfida, a avertiza, a denumi, a insista, a intriga, a fascina, a seduce, a contraria, a influența, a manipula etc.), iar analiza acestora face recurs la parametri specifici, precum: *funcția locutorie* (pronunțarea, rostirea actului de limbaj), *forța ilocuționară* (energia imprimată enunțului, care poate comunica un anumit sens intenționat de vorbitor) și *efectul perlocuționar* (impactul determinat asupra interlocutorului, generarea unei reacții sau a unei acțiuni).

În baza acestei *teorii a actelor de limbaj* (G. Leech, *Principles of Pragmatics*, 1983; *Poetica americană: orientări actuale*, antologie de Mircea Borcilă și Richard McLain, 1981), putem să ne apropiem, dintr-un alt unghi, de unele din textele lui Creangă, ce sunt legate de **tema interferențelor dintre logosul paradisiac și logosul post-paradisiac**. Astfel, considerând „instrucțiunile” de care aminteam mai sus („cuvântul vostru să fie: Ceea ce este da, da; și ceea ce este nu, nu”), logosul din Eden ar putea fi descris ca un **limbaj denotativ**, structurat în baza unei referențialități precis decupate, așadar un **limbaj perpendicular**, în timp

ce logosul lui Adam de după căderea din Paradis este construit pe un **limbaj oblic**, eminentemente conotativ, deviant.

O aplicare la scară individuală a limbajului perpendicular, cu ocultarea vocației oblice subiacente, o găsim în povestea lui **Păcală**, care pleacă cu ușa după sine prin târg, ca urmare a faptului că nu înțelegea comportamentul metaforic al expresiei „a trage ușa după sine”. O altă ipostază ce consacră logosul perpendicular la nivelul unei întregi comunități lingvistice o întâlnim la **Swift**, în *Călătoriile lui Gulliver*, mai precis în țara houyhnhnms-ilor, unde caii dovedeau o inaptitudine funciară pentru a minți, pentru simplul motiv că nu aveau în limbă conceptul *minciunii*. Ca atare, într-o astfel de țară, imaginară ce-i drept, singurul tip de logos aflat la dispoziția utilizatorilor (caii) era logosul perpendicular. Practicarea logosului perpendicular ajunge să fie înnobilitată însă prin **credință**: „Dacă veți avea credință în voi cât un grăunte de muștar, veți zice muntelui acestuia: mută-te de aici dincolo, și se va muta; și nimic nu va fi vouă cu neputință”. Din punctul de vedere al analizei pragmatice, credința este ingredientul ce asigură deopotrivă forța ilocuționară ce este atașată actului rostirii, pentru obținerea efectului perlocuționar intenționat: determinarea interlocutorului să facă ceva, să opereze o modificare asupra realității. În fond, performarea cu succes a unui act verbal înseamnă a obține o intervenție asupra realității printr-o utilizare responsabilă a cuvintelor, așa cum explică și J. Austin (*How to Do Things with Words*, 1961).

Lumea operei lui Creangă ne pune înaintea mai multe narațiuni în care tema ciocnirii dintre *logosul perpendicular* și *logosul oblic* construiește o seamă de avertismente strecurate sub camuflajul unui ambient textual dominat de o atmosferă plină de umor hâtru. Prezența unor astfel de mesaje cu avertismente disimulate în text, asemenea unei anamorfoze strecurate într-un tablou celebru, precum *Ambasadorii* al lui Hans Holbein cel Tânăr, ne atrage atenția asupra funcțiilor multi-vectoriale pe care limbajul le poate primi în opera lui Creangă, instituind o adevărată retorică a mesajelor anamorfozice, în genul celor prezentate de Jurgis Baltrušaitis (*Anamorfoze*, 1975). Ca atare, opera lui Creangă poate fascina și contraria simultan, evidențiind un gust special pentru farse și manipulare, toate aceste vocații fiind slujite de textura unui limbaj ale cărui latențe nu sunt traductibile în nici o altă limbă în afara

românei, dar uneori nici măcar în interiorul limbii române, în cadrul altor idiomuri. Nici nu este de mirare că limba și opera lui Creangă pot să fascineze și să frustreze totodată.

*

Considerând situațiile rare, în care *Creatorul vorbește față către față cu Creația sa*, putem să ne amintim de povestea lui **Ivan Turbincă**, poveste care pune în evidență utilizarea concurentă a logosului perpendicular și a celui oblic. Astfel, la începutul poveștii, Dumnezeu și Ivan au o comunicare cvasi-plenară, ambele personaje par să opereze în limitele unui limbaj perpendicular, întrucât ostașul acesta a fost creat după chipul și asemănarea Creatorului său. Bunătatea inimii și milostenia lui Ivan oglindesc, iconic, iubirea și generozitatea Creatorului („ostașul acesta e un om bun la inimă și milostiv”, zice Dumnezeu către Sfântul Petru), chiar dacă oglindirea nu are un caracter absolut, pentru că Ivan nu îl recunoaște pe Creator. Cu toate acestea, dialogul evidențiază o comunicare integrală, confirmată inclusiv prin intenția Creatorului de a-i oferi lui Ivan acces la mântuire: „Ivane, când te-i sătura tu de umblat prin lume, atunci să vii să slujești și la poarta mea, căci nu ți-a fi rău”. Și totuși, Ivan preferă să mai slujească pe pământ, căci acum el are o turbincă blagoslovită, ce îl introduce pe ostașul retras la vatră în rândul oștii lui Dumnezeu, transformându-l într-un veritabil exorcist. Atâta timp cât Ivan își păstrează **smerenia**, limbajul său urmează conduita logosului perpendicular, **un orto-logos**, punând în valoare puterea cuvântului de a porunci „necuraților” să intre în turbincă, iar aceștia se conformează negreșit.

Construit pe aceste premise, destinul lui Ivan ar fi putut fi unul luminos, având în vedere chemarea la mântuire adresată de Dumnezeu. Dar ceva se întâmplă și **Ivan își va rata în cele din urmă șansa la mântuire: neascultarea față de Dumnezeu** se traduce printr-o alterare a cuvântului acestuia, în timp ce limbajul perpendicular glisează spre disimulare și spre un limbaj oblic. Scena în care Ivan transmite Morții mesaje distorsionate în numele lui Dumnezeu, spunându-i să mănânce „pădure bătrână” în loc de „bătrâni” (metafora este utilizată ca instrument de falsificare a limbajului perpendicular), intră în această ecuație a alterării logosului paradisiac. Din această deformare a limbajului perpendicular decurge,

pe cale de consecință, însăși alterarea condiției lui Ivan („cam de pe când ți-am blagoslovit turbinca aceasta, te-ai făcut prea nu știu cum”, remarcă Dumnezeu) și pierderea mântuirii (Ivan primește pedeapsa de a nu mai putea muri).

Între întâlnirea inițială a lui Ivan cu Dumnezeu, când vorbirea lui Ivan se păstrează în limitele unui logos cvasi-perpendicular, și scena distorsionării mesajelor transmise Morții de către Ivan, ce evidențiază o contorsionare a limbajului vertical, există un punct de inflexiune, în care folosirea unei vorbiri aparent referențiale ascunde însă o utilizare codificată a limbajului, cu scopul disimulării și ocolirii unor tabuuri lingvistice. Eroarea ce se insinuează derivă din interpretarea în sens denotativ a unui limbaj utilizat metaforic, cu consecința favorizării unei confuzii de tipul celei care îl face pe Păcală să „tragă ușa după sine” prin sat. Cu singura diferență că o simplă ezitare între registrul „vertical” și cel „oblic” al limbajului poate conduce la o confuzie ontologică între Rai și Iad. Și mai zici să nu te temi de manipulare când, în urma unei manipulări neglijente a limbajului, riști să constați că biletul cumpărat pentru Rai ar putea să te ducă la destinația opusă?

Iată-l, așadar, pe Ivan Turbincă ajuns la poarta Raiului. Ce-l întreabă acesta pe Sfântul Petru? *Tabacioc este? Votchi este?...* Ce zic istoria și critica literară la acest pasaj? Că întrebările puse de Ivan evidențiază latura hedonistă și jovială a unui om pus pe distracții și trai bun, ce nu se poate regăsi într-un Rai demn de toată plictiseala, bașca pândit de spectrul eternității. Vorba aceea: nu de plictiseala Raiului mă cutremur, ci de veșnicia sa! O astfel de interpretare reprezintă fără îndoială o coajă de banană pentru cititor, care nu mai poate fi salvat după o astfel de neatenție. Unul din avertismentele majore lansate de Creangă vizează tocmai **corecta înțelegere și întrebuițare a limbajului, a logosului, în acord cu dimensiunea sa ontologică**, fără de care cititorului însuși i se poate întâmpla orice. Potrivit acestui deziderat, logosul trebuie pus în acord cu statutul ființei rostitoare. Or, Ivan, în proaspăta sa calitate de „exorcist” dobândită după blagoslovirea turbincii, era în căutare de „material” pentru a-și hrăni turbinca. Faptul că Ivan ajunge întâmplător în fața porții Raiului nu trebuie să ne inducă în eroare: el rămâne același exorcist în căutare de „necurați”. Și atunci de ce nu întreabă în chip direct acest lucru? Răspunsul este inechivoc în acest caz: pentru că a

întreba (ori a insinua) dacă în Rai există „necurați” ar fi echivalat cu o adevărată blasfemie. Așa că limbajul utilizat de Ivan este obligatoriu pus în acord cu statutul său ontologic de exorcist și cu scopul urmărit: Ivan se ferește de blasfemie, folosind un limbaj indirect, de tipul sinecdotic, prin care întreabă dacă în Rai există „miere” (i.e. tabacioc etc.), pentru că dacă se confirmă prezența în Rai a „mierii”, înseamnă că este inevitabilă și prezența personajelor care trag la astfel de „dulcețuri”: „muștele”, adică un întreg cortegiu de „necurați”. A-l interpreta greșit pe Ivan în această scenă înseamnă să accepți riscul unei confuzii ontologice.

*

Forța transmisă de universul creat de Creangă vine dintr-un *mixaj insolit de fascinație și frustrare*. E vorba despre **un scriitor unic în literatura română, cu o scriitură genială, impregnată de o arheologie lingvistică savantă în linie populară, ce se dovedește intraductibilă și necomunicabilă în afara propriului text și a propriului idiolect. Un scriitor unic și irepetabil**, activ într-o formulă ce și-a devorat inclusiv prezumtivii epigoni, făcându-le dezvoltarea imposibilă. Un scriitor cu o instrucție modestă, venit dintr-un mediu rural, care ajunge să facă deliciul hachișoșilor junimiști și să câștige simpatia necondiționată a saloanelor mofturoase. O operă construită pe un limbaj cu extracte țărănești, ce a dovedit însă o metabolizare deficitară în rândul publicului rural, reunit pe la „șezători literare”. **Un autor care a dat, simultan, probabil cel mai bun abecedar al vremii sale și o operă de un rafinament al filigranului ilizibil încă pentru mulți cititori exersați. Un autohtonist prin excelență, cu vocația dezvoltării unor pattern-uri ale copilăriei universale.** Un scriitor ce face carieră cu texte despre copilărie, care împânzesc manualele, în ciuda faptului că elevii ar trebui să citească poveștile ajutați de un Dicționar Tezaur și un profesor pe măsură. Un personaj adorat în particular, ce nu lipsea din rapoartele succeselor repurtate de reprezentanții *Diracției noi*, dar care devine **marele absent al Criticelor** lui Titu Maiorescu.

Un scriitor ce mizează pe retorica propriilor „țărării”, pentru a se conforma așteptărilor unui public simandicos, dar care are un instinct al disimulării și manipulării foarte puternic și un set de claviaturi și pedale demne de un mare organist, pe care le întrebuițează când e

vorba să ofere dovada unei virtuozități ce nu admite replică. Un personaj rudimentar și rafinat în același timp, abraziv și delicat, ingenuu și păcătos deodată, țăranos și sofisticat până la manipulare, care exercită o fascinație irezistibilă și o forță ce pune sub risc pe toți cei din preajma sa, începând cu propriii cititori. Un om cu o biografie nespectaculoasă, dacă nu opacă, până ce ajungi să descoperi un diacon captiv într-o terifiantă dramă intimă, în urma căreia a rămas doar cu 12 ani de serviciu la altar și alți 122 de ani de caterisire, la care s-ar mai adăuga, până azi, încă 24 de ani de la repunerea în treaptă, cu drept de pomenire în biserică. Un scriitor ce fascinează prin opera creată și care poate contraria printr-o semioză critică puțin inventivă, printr-o supra-sațietate a temelor impuse mai curând de impactul biografiei autorului (v. umorul autorului, oralitatea stilului ș.a.) și prea puține teme venite din opera ca atare.

*

Cine este cu adevărat cel ce se ascunde în centrul textului? În centrul unei geometrii textuale extrem de sofisticate, ce îi primejduiește pe cei care intră, se află o imensă forță, ce fascinează prin unicitate și contrariază prin înfățișare: o juxtapunere insolită a culturii populare cu distincția unui club aristocrat, o coliziune a unei forțe primitive și rudimentare cu rafinementul gustului savant. Iar peste toate, o putere de nestăpânit, disimulată în forme agreabile, ce pot ușor face victime. În centrul textului, construit cu o rigoare ce îmbină seducția geometrică și forța hipnotică a haosului, se află un scriitor din stirpea minotaurului: deopotrivă om și taur, o forță devastatoare, construită pe ciocnirea unor orizonturi genetice ireconciliabile. O forță stihială cu un gust special pentru farsă și manipulare, încastrată într-un labirint textual, acolo unde își așteaptă victimele mânate de fascinația întâlnirii.

Cititorul poate oricând să creadă că avansează pe o pistă a jovialității, când descoperă că, de fapt, sub piciorul grăbit s-a deschis deja o trapă, care îl duce pe neofit în fața minotaurului. Sub camuflajul jovialității, multe avertismente se ascund! Cu un astfel de autor, curtenitor în aparențe, nu poți ști cu adevărat când ești în siguranță și când nu. Aici tema importantă, vitală, ține de putere: **supraviețuiește cine este cu adevărat puternic! Cititorul sau naratorul?** Ca să supraviețuiești întâlnirii cu un astfel de autor, trebuie să fi supraviețuit întâlnirii cu

minotaurul. Nu este de subestimat niciodată minotaurul ce se ascunde în text. Un astfel de avertisment poți să îl ignori o singură dată.

Ion Creangă este unul din acei autori ce trebuie citit cu mare atenție. Pentru că merită. Iar precauțiile sunt obligatorii, în ciuda aerului că nu mai poate oferi mari surprize unui public obișnuit să creadă că îl știe „pe dinafară”, din vremea lecturii adolescente. Opera lui Creangă reprezintă pentru cititor o provocare majoră, iar **un studiu critic precum cel al lui Zoe Dumitrescu-Bușulenga oferă o lectură personală, plină de avertismente, asupra labirintului în centrul căruia cititorul trebuie să ajungă, dacă ambiționează.** Nu este ușor. Pentru că riscurile sunt reale. Tocmai de aceea hărțile și călăuzele încercate sunt indispensabile într-o cultură ce mizează pe memoria sa.

Iulian Costache
Berlin, 2017

PREFAȚA AUTOAREI LA EDIȚIA A DOUA, REVĂZUTĂ ȘI ADĂUGITĂ

Astăzi, când țin în mână cartea mea despre Creangă, am sentimentul că ating un obiect dintr-un muzeu de antichități. În general, ceea ce scriu îmi devine străin din clipa în care mă despart de ultima pagină. Dar acest volum publicat cu aproape 40 de ani în urmă a fost prima mea carte și geneza ei se situează într-o vreme de „euforie” a criticii sociologice – care nu-mi era defel la îndemână prin simplismul și tezismul ei. Recitisem de curând *Le rire* al lui Bergson și mă ispitise o analiză posibilă a operei lui Creangă din punctul de vedere al stilului care până atunci nu fusese investigat decât de lingviști. Însuși marele Călinescu în *Viața lui Creangă*, superb eseu care depășea limitele biografiei, fixase doar reperele generale ale stilului, reluând analiza cu Rabelais, preferată de Iorga și definindu-le în cadrul conceptelor de *jovialitate* și *jocularitate*. Cum în studenție făcusem doi ani de analiză stilistică la cursul și seminariile de estetică ale marelui meu profesor Tudor Vianu, înainte de 1944, am simțit nevoia să-mi explic originalitatea stilului lui Creangă dincolo de datele biografiei și particularităților exclusiv lingvistice. Și am recurs la modalități de abordare care să-mi permită introducerea unei analize stilistice pe apele tulburi ale criticii sociologice. Am coborât pe firul esențial al inspirației folclorice, până la rădăcinile străvechi ale înțelepciunii tradiționale al cărei reprezentant de geniu a fost humuleșteanul, format în mediul rural, la școala rapsodului popular. Dar important a fost saltul calitativ realizat de Creangă care, printr-o alchimie specifică a geniului, a întrerupt seria transmițătorilor simpli ai culturii populare, devenind un individual și original autor de literatură cultă.

De aceea, după ce am stabilit genul proximal al creației, am pornit la dificila întreprindere a decelării diferenței specifice, căutând în literatura universală artiștii afini. Am reparcurs cu mare atenție pe Rabelais, care, cleric, ca și Creangă, dar savant medic și umanist, pornise totuși tot de la o carte populară cu uriași, carte din Evul Mediu. Apoi am relecturat eposul celebru al renașcentistului Luigi Pulci, *Morgante Maggiore*, cu același tip de personaje comice. La fel am procedat cu Lawrence Sterne și Swift, englezii, părinți ai comicului și umorului absurd.

De la tratarea fabulosului și până la unele modalități de expresie, foarte multe elemente îl apropiu pe Creangă de acei mari scriitori ai literaturii universale, în chip preponderent burlești, dând operelor lor o turnură satirică, datorită înălțimii de la care priveau lumea contemporană și cusururile ei. Ca și la aceia însă, ficțiunea, calitatea ei, conferă creațiilor valoarea estetică, adică cea esențială. Și Creangă este un maestru al ficțiunii și un stăpân de necontestat al unei limbi inconfundabile.

Sperăm ca această ediție din anul 2000 (122 de la moartea scriitorului), revăzută și adăugită, să ofere o imagine mai clară, scuturată de multe scorii, a unei opere clasice.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga
Văratec, august 2000

I. RECEPTAREA OPEREI LUI CREANGĂ

Opera lui Creangă este una din cele mai dificile din câte cunoaște literatura română. Afirmăția aceasta poate părea cel puțin ciudată la început nespecialiștilor, pentru că, în mod paradoxal, Creangă este autorul cel mai cunoscut, cel mai familiar la noi încă din anii copilăriei fiecărui cititor. Dar tocmai fiindcă *Punguța cu doi bani* sau *Capra cu trei iezi* și *Amintirile* (partea a II-a mai cu seamă) întovărășesc anii primelor lecturi, cititorii rămân cu imaginea unor povești încântătoare, în care nu mai pot discerne mijloacele marii arte. S-a întâmplat și cu Creangă ceea ce s-a mai întâmplat și cu alți mari scriitori satirici. Farmecul povestitorului a estompat contururile de acvaforte ale artei satiricului. Cât de dificilă este opera lui Creangă o dovedește, în primul rând, înțelegerea superficială de care s-a bucurat ea în rândul contemporanilor. În primul rând, scriitorul a murit fără să-și vadă poveștile și amintirile strânse în volum, lucru cu atât mai ciudat, cu cât ele fuseseră publicate în cea mai mare parte în paginile *Convorbirilor literare*. Abia după moartea lui Creangă, din inițiativa fiului său, căpitanul Constantin Creangă, și sub supravegherea unui grup de prieteni, a apărut ediția I-a a operelor, ediția din Iași în două volume: *Povești*, vol. I, 1890; *Amintiri din copilărie* și *Anecdote*, vol. II, 1892. Comitetul acesta, alcătuit din Grigore I. Alexandrescu, Eduard Gruber și A.D. Xenopol, a dat la lumină, pentru întâia oară integral, opera literară a lui Creangă. O încercare anterioară, aceea a lui V. G. Morțun, făcută încă în timpul vieții scriitorului, s-a limitat numai la *Povești*, din care au apărut numai zece coli¹.

¹ G.T. Kirileanu, *Lămuriri asupra acestei ediții*, în vol. Ion Creangă, *Opere*, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, 1939, p. 344.

În al doilea rând, atât de răspânditele și de cunoscutele sale lucrări sunt consemnate fugitiv și uneori destul de depreciativ în notele critice ale contemporanilor. Iacob Negruzzi, de pildă, vorbind despre el cu destul de plăcută aducere-aminte, laudă mai ales darul de povestitor de glume al lui Creangă: „Tobă de anecdote, el avea totdeauna câte una disponibilă, fiind mai ales cele *corosive* specialitatea sa...”².

Iar despre opera propriu-zisă, iată ce spune: „Și când aducea în Junimea câte o poveste sau novelă și mai târziu câte un capitol din *Amintirile* sale, cu câtă plăcere și haz ascultam sănătoasele produceri ale acestui talent primitiv și necioplit”³. Fără îndoială, Iacob Negruzzi nu era un critic literar de profesie, dar cuvintele sale reproduceau părerea generală acreditată, probabil, că opera lui Creangă, hazlie și chiar „sănătoasă”, era totuși rodul unui intelect necultivat și deci un soi de buruiiană, care, oricât de colorată și înmiresmată, tot buruiiană rămânea.

Cu tot marele caz ce se făcea la Junimea de literatura populară, aristocraticii emuli ai societății nu puteau pătrunde sevele puternice ale folclorului care urcaseră în Ion Creangă din pământul răzeșilor moldoveni.

Titu Maiorescu pomenește adesea în „Criticile” sale despre Creangă, dar numai în treacă. Odată îl numește „vârtosul glumeț”⁴, încercând prin aceasta să-l particularizeze în cercul junimiștilor. Altă dată, vrând să-l integreze pe Brătescu-Voinești unei tendințe noi, reprezentate mai ales de arta lui Creangă și Caragiale, Maiorescu spune, referindu-se la scriitorul nostru: „Pentru graiul cuminte și adeseori glumeț al țaranului moldovean, Creangă este recunoscut ca model”⁵. Iar într-un alt loc, de data aceasta căutând niște sensuri parcă mai adânci în opera țaranului moldovean, criticul îl alătură unor valori de mână întâi din literatura universală. Dăm fragmentul în toată întinderea lui: „Citirea unor romane și novele ca *Lascăr Viorescu* de Kotzebue, ca *Buna pescuire* a spaniolului Alarcón..., ca *Rabbiata* lui Heyse, ca *Gura satului* de Slavici, *Amintirile din copilărie* de neprețuitul Creangă, *La mare au diable* și *Petite Fadette*

² I. Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, București, Viața Românească, f.a., p. 212.

³ *Ibid.*

⁴ T. Maiorescu, „Leon C. Negruzzi și Junimea”, *Critice*, III, p. 147.

⁵ *Idem*, „Nuvelele d-lui I.A. Brătescu-Voinești”, *Critice*, III, p. 277.

de George Sand, *Madame Bovary* de Flaubert, *Memoriile unui vânător* și *Nov* de Turgheniev, *Norocul în Roaring-Camp* de Bret-Harte..., *David Copperfield* de Dickens și mai presus de toate *Ut mine Stromtid* de Fritz Reuter ne-a întărit în convingerea că se poate formula de-a dreptul un nou principiu estetic în privința romanului modern, în deosebire de tragedie”⁶.

Maiorescu, întemeindu-se pe aceste opere pe care le corelează prin sursa lor cât de îndepărtat populară sau prin caracterul lor popular, face câteva afirmații cu privire la înnoirea idealului estetic în vremea sa și la șansele tot mai mari de recunoaștere a valorilor cuprinse în nuvelele și romanele de inspirație populară. El subliniază apoi rolul pe care literatura română a timpului începuse să-l joace pe scena literaturii universale, fiind „în stare să dea bătrânei Europe prilejul unei emoțiuni estetice din chiar izvorul cel curat al vieții sale populare”⁷.

Cu toată poziția sa indubitabilă de clasă, Maiorescu avea suficientă intuiție critică pentru a vedea încotro se îndreaptă literatura realistă a aceluși moment istoric. De aceea, criticul junimist face, ca și în alte câteva rânduri, elogiul literaturii „poporane”, înglobându-l și pe Creangă în rândul autorilor ei. Dar o analiză a operei lui Creangă, Maiorescu nu întreprinde niciodată. Înclinăm a crede că ceea ce l-a oprit n-a mai fost lipsa de înțelegere ca atare, pe care ar fi putut-o foarte bine simula, de vreme ce a putut asocia numele lui Creangă cu superlative de felul de mai sus, ci marea dificultate a operei lui Creangă, realizată cu mijloace atât de rafinate și de concentrate. Maiorescu a simțit, cum s-a văzut mai înainte, saltul pe care Creangă îl făcuse spre marea literatură universală, dar nu înțelegea cum, pe ce căi.

Dintre contemporani, Eminescu a fost cel care a pătruns, de la prima privire, genialitatea țaranului humuleștean. Conștient mai mult decât oricare contemporan de necesitatea creării, în acel moment istoric, a unei literaturi pe temelia solidă a inspirației populare, Eminescu a găsit în Creangă un rezervor folcloric inepuizabil și un instrument de expresie original, puternic, nou, în contextul unei literaturi sarbede cu destul de puține excepții. Și, în 1875, a procedat cu Creangă, noul

⁶ *Idem*, „Literatura română și străinătatea”, *Critice*, III, p. 19.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

prieten moldovean, cum procedase la Viena cu Slavici, prietenul ardelean: l-a făcut scriitor. Descoperirea și consacrarea unuia ca și a celuilalt se datoresc exclusiv inițiativei patriotice și creatoare a marelui poet în căutare de valori populare și naționale. Impulsul spre o literatură realistă, inspirată din viața maselor și scrisă de țărani, Eminescu l-a dat. Scrierile despre literatură ale poetului nu sunt prea numeroase, absorbit cum era de propria lui creație și de publicistică. Dar chiar în puținele pagini critice pe care le-a publicat, el nu l-a uitat pe Creangă. De pildă, în *Curierul de Iași*, nr. 1, 5 ianuarie 1877, vorbind despre cei însărcinați să culeagă mostre de literatură autentică din Moldova, Eminescu spunea: „Un muntean de baștină, născut asemenea în ținutul Neamțului, e Ion Creangă. Citit-au vreodată colecătorii pe *Dănilă Prepeleac*, pe *Soacra cu trei nurori* și altele, ca să vadă care ar trebui să fie izvoarele din care să se inspire și cum vorbesc și se mișcă ținutașii din Neamț?”⁸

Cei din cercul *Contemporanului* păreau să privească cu destulă simpatie literatura lui Creangă, dacă ținem seama de deosebirea netă pe care o stabilea Ion Nădejde în paginile revistei, atunci când făcea critica *Învățătorului copiilor*. Partea științifică a manualului era criticată foarte sever, și Nădejde conchidea: „Într-un cuvânt, partea științifică e peste măsură de rea și face urâtă mutră alătura de bucăți literare ca *Păcală*, *Inul și cămeșa*, *Acul și barosul*... *Învățătorul copiilor* se poate asemăna cu un hotentot gol și cu pălărie foarte bună și frumoasă în cap”⁹.

Valoarea literaturii lui Creangă, chiar și a celei minore, era astfel exprimată într-o ciudată metaforă, caracteristică pentru Nădejde. De altfel, N. Iorga susține că reputația scriitorului a fost creată prin 1890, la Iași, de grupul moldovenesc poporanist alcătuit din rămășițele vechiului socialism al fraților Nădejde¹⁰.

Ni se pare însă că nu e lipsită de semnificație tăcerea lui Gherea în ceea ce privește pe Creangă, și mai ales că aceasta nu poate fi despărțită de viziunea lui politică. Gherea credea (și tot mai mult pe măsură ce se apropia de secolul al XX-lea) în posibilitatea burgheziei de a desăvârși propria ei revoluție. De aceea îl interesa literatura de protest

⁸ M. Eminescu, *Scrieri*, ed. Scurtu, p. 308.

⁹ *Contemporanul*, an I, 1881, nr. 6, p. 211.

¹⁰ N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, București, Pavel Suru, 1920, p. 164–165.

și revoltă a scriitorilor mic-burghezi, pe care îi numea „proletari culți” sau „proletari intelectuali”. Totuși, el însuși recunoștea optimismul țărănimii și acela al muncitorilor industriali. Or, a nu fi înregistrat una din operele cele mai semnificative pentru acest optimism înseamnă a o fi ignorat din motive mai puternice, presupunem politice, așa cum spuneam mai sus.

Dar prima mare recunoaștere a lui Creangă ca scriitor de geniu a venit tot din partea unui critic format la școala *Contemporanului*. E vorba de Ibrăileanu, care, în puține pagini, a operat clasificarea autorului și a operei sale cu o precizie și o acuratețe extremă. Lucrurile spuse de Ibrăileanu cu privire la Creangă și opera sa sunt lucruri fundamentale, la care s-au făcut în cursul vremii numeroase adaosuri, fără posibilitatea, însă, a vreunei schimbări esențiale. El a fost cel dintâi care a afirmat sinteza dintre elementul popular și conștiința artistică individuală în opera prozatorului moldovean: „Autorul profund – demiurgos – al operei lui Creangă e poporul; concepțiile lui Creangă sunt ale poporului; al lui Creangă e numai talentul pe care-l are din naștere”¹¹. De asemenea, cuprinderea de viață a operei lui Creangă și caracterul ei prin excelență popular, exprimat printr-un mare artist, a fost surprins și cristalizat în câteva cuvinte impresionante: „Opera lui Creangă este epopeea poporului român. Creangă este Homer al nostru”¹². Apare aci și una din primele încercări de a i se afla lui Creangă afinii în vastul cadru al literaturii universale. „Homerismul” a devenit unul din atributele continui ale operei humuleșteanului.

În ceea ce privește realismul poveștilor și basmelor, Ibrăileanu a fixat cel dintâi calitatea lor primordială: reducerea miraculosului, care devine un simplu „ingredient pentru puterea realistă a picturii oamenilor și vieții lor sufletești”.

Astfel, dând o configurație nouă vechilor basme și povești populare, Creangă le transformă, spune Ibrăileanu, în „adevărate nuvele din viața de la țară”¹³. Este exprimat aci un adevăr critic definitiv, pe marginea

¹¹ G. Ibrăileanu, „I. Creangă”, în vol. *Scriitori români și străini*, p. 156.

¹² G. Ibrăileanu, în vol. *Note și impresii*, p. 76.

¹³ G. Ibrăileanu, „I. Creangă”, în vol. *Scriitori români și străini*, p. 150.

căruia ne mulțumim, noi, urmașii, a fabula cu mai multă sau mai puțină îndemânare.

Tot Ibrăileanu este cel care a îndrăznit să afirme inutilitatea cunoașterii biografiei lui Creangă (cel puțin a părții orașenești din ea) pentru înțelegerea complexității și frumuseții operei lui.

Sunt, desigur, câteva jaloane puse cu o intuiție critică deosebit de sigură și care au slujit foarte bine viitoarelor interpretări făcute în spirit științific.

Cu una din acele remarcabile sclipiri care caracterizau activitatea sa critică, Nicolae Iorga a făcut prima apropiere între Creangă și Rabelais, iarăși mult folosită de posteritatea doritoare de a stabili profilul tot mai adevărat al scriitorului moldovean. Într-o prefață la culegerea de basme românești, traduse în franceză și apărute la Paris în 1931¹⁴, istoricul și criticul Iorga afirma cu tărie acest lucru („il est le Rabelais roumain”), pe lângă altele, la fel de interesante și prețioase, și anume înclinarea firească a lui Creangă spre satiră, capacitatea lui de a descoperi ceea ce nu e „solemn” în viață, forța de a împinge anecdota până la epopeea sătească. Iorga mai afirmă printre cei dintâi superioritatea *Amintirilor* față de povești și basme.

În *Istoria literaturii românești*, judecățile emise de Iorga păreau ceva mai prudente¹⁵. Cartea apăruse cu doi ani înaintea prefeței la basmele populare traduse în franceză și descoperirea, simultan aproape, entuziasm și rezervă în atitudinea istoricului literar care dorea să păstreze neclintită cumpăna obiectivității în stabilirea judecăților de valoare privitoare la întregul proces istoric al literaturii române. În primul rând, autorul se referea la lipsa de cultură a lui Creangă, care nu avea decât „pregătirea pe care putea s-o deie seminariul de la Socola, fără lecturi europene și fără teorii”. Îndată după aceea, se preciza noutatea personalității prozatorului moldovean sub raportul originalității (suflet absolut original, ieșit din fundul munților lui).

Apoi Iorga încerca să indice înălțimea, locul pe care Creangă îl ocupa în contextul literaturii acelei epoci și o făcea, se simte din ton și frază, destul de reținut și oarecum derutat. El zicea: „Creangă

¹⁴N. Iorga, *Contes populaires de Roumanie*, Paris, 1931, Maisonneuve Frères.

¹⁵N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, București, Pavel Suru, 1929.

se ridică numai până la o anume înălțime, până la felul lui pitoresc, cam vulgar, trebuie s-o spunem; nu i se poate cere nimic din ceea ce formează elementul cel mai interesant în sufletul omului modern”¹⁶. Iorga e descumpănit de înțelegerea, pe de o parte, a unei laturi noi, aceea a exagerării cuprinse inevitabil în stilul satiric, tare, cu aspecte de violență verbală neobișnuită în literatura noastră, și pe de alta, de lipsa de noutate, în sensul de modernitate, a operei lui Creangă, pe care e silit s-o definească și s-o judece într-un context cu totul străin de ea. În continuare, vorbind despre Ispirescu, istoricul literar îl definește pe acesta alăturându-l lui Creangă și alcătuiind astfel genul proximal, dar rezervând o mare superioritate moldoveanului, prin diferența specifică. Lui Creangă îi recunoaște „merite superioare” și iarăși un mare coeficient de originalitate stilistică: „Pe cât de străin de stilul curent este Creangă, pe cât de multe orizonturi deschide el către lumea țărănească, specială, din codrii Neamțului, pe atât este lipsit de caracter local Ispirescu”¹⁷.

Caracterizarea pe care o face, după doi ani, lui Creangă, aceea de a fi Rabelais-ul românesc, este, la Iorga, un fel de *evrika!* literară. El a găsit în sfârșit termenul de comparație care să-l ajute să elimine din definiția marelui satiric român termenul acela de *vulgar* pe care-l introdusese, se simte, cu inima grea. În sfârșit, poate să vorbească entuziast și admirativ despre Creangă, nemaifiind constrâns să-l vâre, violentându-l, într-un context care nu-i seamănă prin nimic. Ceea ce a înțeles apoi foarte bine Iorga au fost realele raporturi dintre Junimea și Creangă, și anume faptul că scriitorul n-a fost, în primul rând, primit ca scriitor în rândurile *convorbiriștilor*, ci ca „ghiduș al companiei”. Explicând sorgința celor câteva povești triviale (care n-au apărut decât într-o singură ediție, din capriciul inferior al unui monarh amator de pornografie), Iorga afirma: „Astfel de povestiri i se cereau lui în rândul întâi. Dădeau drumul țaranului, acolo între dânșii, pentru ca să simtă ceva nou”. Este excelentă sublinierea caracterului de clasă al divertismentului pe care și-l îngăduiau aristocrații junimiști cu Creangă și ne face să înțelegem nevoia de senzații tari a acestora, mult asemănătoare cu dorința de evadare în literatura pastorală a aristocrației franceze din secolul al XVIII-lea, bunăoară.

¹⁶ *Ibid.*, p. 164.

¹⁷ *Idem, Istoria literaturii românești*, p. 165.

Și, mai departe, Iorga întărește: „Așa trebuie să înțeleagă cineva legăturile dintre Creangă și Junimea, care Junime nu l-a ridicat niciodată, ea însăși, prea sus”. Observația e un punct de sprijin în plus față de propria noastră atitudine în problema raporturilor Creangă-Junimea.

În *Istoria literaturii românești contemporane*¹⁸, Creangă se bucură de o mai atentă circumscriere. *Soacra cu trei nurori*, *Capra cu trei iezi* și *Punguța cu doi bani* sunt considerate drept anecdote populare, al căror haz constă doar în „graiul moldovenesc și sfătoșenia cuvintelor care se schimbă”. Pentru *Dănilă Prepeleac* se face o mențiune specială, mai ales pe marginea accentelor epice. În *Povestea porcului* Iorga vede o perfectă limpeziciune a formei, bine potrivită în toate încheieturile ei, dar cu eliminarea a orice putea să pară literatură cultă, amestec de cochetărie stilistică sau de romantism în invenție. Bucata care-l entuziasmează însă e *Moș Nichifor*, în care vede stilul lui Rabelais din *Pantagruel* „cu aceleași viziuni de un enorm comic”. În *Stan Pățitul* dialogul este „și mai bogat și sprinten”, iar în *Harap Alb* criticul cu ochi sigur distinge noutatea epică în prezentarea „monstruoaselor vietăți, cu puteri peste fire, grozave și binefăcătoare, care suflă gerul, ochesc în văzduhuri, prind luna în brațe și ciupesc pasărea vrăjitoare ascunsă în dosul ei, înghit cuptoare de pâne și sorb apa lacurilor”¹⁹.

În aceiași ani în care Iorga căuta să exprime cât mai acurat o judecată definitivă asupra scriitorului moldovean, un savant francez, pe care Iorga l-a cunoscut foarte bine, Jean Boutière, se apropia cu o curiozitate doctă de Creangă, îi studia viața și opera, îi cântărea limba și-i stabilea locul în literatura română și cea universală. Monografia pe care a dat-o în 1930, în limba franceză²⁰, este unul din studiile cele mai solide care s-au scris despre marele moldovean. Boutière a cercetat cu mare atenție și cu bună metodă istoric-literară datele și le-a închegat pentru întâia oară într-un studiu exhaustiv, așa cum nu făcuseră autorii celorlalte biografii de până atunci: Gr. I. Alexandrescu sau Emil Precup. Exhaustiv era alcătuit studiul biografic din punctul de vedere al cercetării surselor,

¹⁸ N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, București, Adevărul, vol. I, 1934, p. 219.

¹⁹ *Ibid.*, p. 223.

²⁰ Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930, Gamber.

așa cum se vede, de altfel, și din bibliografia critică ce precede capitolul despre viața lui Creangă²¹. Dar nici o idee generală nu-l însuflețea, nu-i crea o perspectivă specifică, nu-i dăruia o pecete individuală, cercetarea rămânând strict obiectivistă.

Marea contribuție a savantului francez constă însă în analiza profundă a surselor folclorice cuprinse în poveștile lui Creangă. Pornind de la o schiță sumară, dar foarte exactă a literaturii populare înaintea lui Creangă, Boutière se oprește îndelung asupra fiecărei teme folclorice din poveștile clasificate, în prealabil, după criteriile lui Aarne, o confruntă și o aproprie de variantele românești, apoi de cele străine cunoscute, pentru a stabili aria ei de răspândire. În acest scop, folosește toate studiile și culegerile pe care i le punea la îndemână folcloristica europeană, de la Sébillot la Șăineanu, dar citind puțin, probabil din pricina necunoașterii limbii, folcloristica rusă. Măcar într-un singur caz, această lacună este izbitoare: în legătură cu *Ivan Turbincă*, unde și eroul și tot lexicul povestirii poartă urmele certe ale unei influențe rusești puternice, criticul menționează variantele aromâne, franceze, din numeroase regiuni italiene, spaniole etc., fără să pomenească măcar de o posibilă înrudire cu vreun basm rus. Acest capitol, cel mai bogat din toată monografia, este urmat de unul care stabilește raportul lui Creangă cu tematica folclorică, în sensul respectării sau depășirii acesteia. Respectul față de fondul și forma tradițională a poveștilor populare este subliniat ca un element care-l înrudește pe scriitor cu ceilalți povestitori români. Boutière înțelege însă foarte bine și contribuția personală a lui Creangă la substanța poveștilor, și anume introducerea vieții²². Aceasta, zice el, constituie profunda sa originalitate, manifestată în schițarea plină de vioiciune a personajelor din povești, în pictura artistică a scenelor cu mai mulți actori, în localizarea precisă a acțiunilor și în prezența peste tot a umorului său specific. Toate aceste aserțiuni exacte sunt susținute de exemple alese cu ochi sigur de Boutière, dar ele nu-l duc, cum ar fi fost firesc, spre concluzia originalității artistice creatoare a lui Creangă. Fixându-i locul între povestitorii europeni, criticul francez îl aproprie

²¹ Deși Lecca Morariu avea să facă, în 1933, unele obiecții de date și unele îndreptări la studiul Boutière în *Gazeta Bucovinei*.

²² Jean Boutière, *op. cit.*, p. 165.

de Charles Perrault, artist ca și el în opera de inspirație folclorică. E interesant că Boutière înțelege deosebirile dintre Creangă și Perrault și plusul de realism al celui dintâi („un realism uneori cam îndrăzneț”), precum și neobișnuita, orientala bogăție paremiologică a operei lui („bogata colecție de expresii, de dictoane și de proverbe populare pe care o oferă cititorilor săi, colecție al cărei echivalent nu se găsește, după cât știm, la nici un povestitor european”), și totuși nu-l desparte de povestitorul francez. Ba dimpotrivă, alăturându-l pe Creangă lui Perrault, Boutière are impresia că-i face românului o mare cinste. („Nu e mărunță onoarea de a putea fi comparat cu Ch. Perrault.”²³)

De unde vine această ciudată cecitate a unui cunoscător atât de atent și priceput al operei lui Creangă și care s-a aplecat cu atâta dragoste și admirație asupra unui scriitor român? Credem că din înțelegerea neperfectă a limbii moldoveanului, fiindcă, la un moment dat, Boutière spune despre aceasta că ar fi „la reproduction... du simple langage populaire”²⁴ („reproducerea simplei limbi populare”), iar, la sfârșit, după ce s-a ocupat cu totul în treacăt de *Amintirile din copilărie* (în 8 pagini), în capitolul despre stil, repetă: „Se poate spune, în general, că ceea ce caracterizează stilul lui Creangă e simplitatea și firescul: atât prin structura frazei, cât și prin specificul expresiilor și prin verva sa, se înrudește de aproape cu acela al altor povestitori populari din România și din străinătate”²⁵.

Această afirmație este cum nu se poate mai inexactă, fiindcă Creangă nu se înrudește în nici un fel cu vreun alt povestitor român, iar stilul său este dintre cele mai „făcute”, adică e lucrat cu o mare meșteșugire și adaptat, în toate componentele lui, marii arte satirice pe care o reprezintă arta scriitorului. Dar aceasta este o eroare pe care o comit foarte mulți străini, filologi dintre cei mai vestiți, care cred că au găsit în Creangă o sursă de limbă autentică, nealterată, moldovenească. Așa se explică, de altfel, enormul interes al multor savanți străini pentru el, de la Urban Jarnik și Weigand, la Mario Roques și Boutière, la Luigi Salvini sau Giulio Cogni. Romanistul german G. Weigand, editând,

²³ *Ibid.*, p. 179.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 211.

traducând și explicând basmul *Harap Alb*, spunea și el că în toată frumusețea sonoră și mlădierea expresiei pe care Creangă a dat-o simplei limbi a poporului, nu e nimic „făcut”²⁶.

Italianul Giulio Cogni acreditează și el ideea unui Creangă ignorant, aliterat, dar cu vână fină de umorist. Despre *Amintiri* și marea lor artă satirică nu găsește de spus, cu toată vădita admirație pentru scriitorul pe care-l situează printre cei mari ai României și în ciuda unor observații de detaliu foarte pertinente, decât că sunt povestite cu cea mai mare simplitate aliterară din lume: „Fragmente de mărunță istorie îndepărtată, povestite cu cea mai mare simplitate aliterară din lume, cărticica se încheie cum începuse, fără un regret sau o notă personală”²⁷.

E clar, dată fiind identitatea punctului de vedere la mai mulți străini, că intră aci în joc o limită comună a viziunii asupra lui Creangă la traducătorii și comentatorii lui străini, din pricina nepătrunderii limbii lui atât de dificile. De aceea, în mod firesc, tot unui român i-a fost dat să emită judecățile de valoare cele mai subtile și, de aceea, definitive (în măsura în care evoluția istorică neîncetată îngăduie vreo judecată definitivă) asupra lui Creangă. Ne referim la marele, strălucitul eseu al lui George Călinescu, *Viața lui Ion Creangă*, apărut în 1938, la „Fundăția pentru literatură și artă”. Studiul lui Jean Boutière era întocmit metodic și sistematic, ca o hartă geografică. Opera lui Călinescu este plină de speculație de cea mai înaltă calitate, care ascunde exactitatea documentară a informației sub un stufăriș de observații spirituale, debitate cu jocularitatea împrumutată parcă de la artistul judecat. Întotdeauna, ca la orice critic mare, se simte la G. Călinescu un mimetism fin, provenit din mularea propriului spirit pe tiparul celui discutat. Fără să vorbească despre opera lui Creangă, domnia-sa a sugerat-o prin biografia care a devenit, astfel, „un portret totalitar” și apoi, prin două capitole finale scurte, imnul despre *Creangă, scriitor «poporal»* și celălalt despre *Jovialitatea lui Creangă*. Acestea constau, în marea lor parte, din citate lungi scoase din operă, exprimând valorile fundamentale ale operei lui Creangă și mai ales purtând asupra timbrului specific al autorului acestuia, la care „stilul” e îngrozitor de greu de

²⁶ G. Weigand, *Ion Creangă's Harap Alb*, Leipzig, 1910, Vorwort, p. 4.

²⁷ Cogni Giulio, *Cose romene: Creanga e Petresco estratto del Convivum*, f.a., p. 676.

definit, sustrăgându-se obișnuitelor cercetări. Timbrul lui Creangă este ceea ce a stabilit George Călinescu, ca și atitudinea ludică și joculară care însoțește debitul neobosit al autorului moldovean. Lucrarea de exactă circumscriere a atributelor unice, nerepetabile din profilul stilistic al lui Creangă a fost făcută cu atâta intuiție, încât, de atunci încolo, a devenit perspectivă fundamentală. Obligator, în investigația stilistică, pleci de la observațiile lui George Călinescu sau ajungi la ele. Domnia sa a remarcat erudiția umanistică a lui Creangă²⁸, dicotomia stilului operei lui, cu slăbiciunea acelei părți în care scriitorul vedește propensiuni sentimentale „de cel mai prost gust”²⁹, apoi caracterul „făcut”, artistic al stilului³⁰. De asemenea, a adâncit paralela făcută în mod obișnuit între Creangă și Rabelais, adăugând, la afinii europeni ai românului, și pe englezul Sterne.

Ceea ce lipsește monografiei lui George Călinescu este intrarea în detaliile analizei. Acestea au fost lăsate pentru alții. Adesea, în atelierile de pictură ale marilor maeștri, în portretele sau compozițiile făcute de ei în plină maturitate, artistul schița liniile generale, directoare pe pânză, iar migala părților auxiliare sau de amănunt era lăsată în seama ucenicilor.

De asemenea, în petulanța aruncărilor rapide de pensulă, maestrul a trecut cu vederea semnificația unor fragmente sau opere din Creangă. „Creangă povestește copilăria copilului universal”³¹, spune George Călinescu, într-un mod asemănător cu Giulio Cogni. Dată fiind transformarea documentului parțial psihologic al *Amintirilor* într-o operă satirică, aducând după sine și modificarea eroului, nu mai putem vorbi de „copilul universal”. Dacă Nică a lui Ștefan a Petrei ar fi rămas cel harnic, rușinos și fricos și de umbra lui, și modalitatea stilistică ar fi rămas cea nevaloroasă, adică cea normală de relatare a amintirilor despre oamenii și locurile copilăriei, atunci într-adevăr s-ar fi putut vorbi de universalitatea copilului din *Amintiri*. Dar „bun de hârjoană și slăvit de leneș”, „un ghibirdic și jumătate”, mâncău, mincinos și leneș ca ceilalți

²⁸ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 343.

²⁹ *Ibid.*, p. 330.

³⁰ *Ibid.*, p. 340.

³¹ *Ibid.*, p. 293.

catiheți, eroul nu mai e copilul universal, ci un erou satiric, un Till sau un Nastratin. Discuția va fi reluată de noi mai târziu, la locul cuvenit. În ciuda câtorva note de acest fel, lucrarea lui George Călinescu a izbutit să scoată sunetul mijlocului sferei de cristal pe care o reprezintă clasică operă a lui Ion Creangă.

Alte monografii care să emită puncte de vedere noi asupra creației lui Creangă nu s-au mai scris. Așa cum observa și G. Călinescu, întocmind bibliografia despre Creangă, viața scriitorului a fost neîncetat supusă cercetării istoric-literare, sub toate aspectele ei, în vreme ce opera a fost puțin investigată. Ec. Furtună, Lucian Predescu, N. Timiraș (aceștia doi în lucrări voluminoase) și atâția alții au spus cu toate prilejurile câte ceva despre biografia lui Creangă. Iar Gh. Ungureanu a dat la iveală, în modul cel mai util, documentele cele mai de seamă în legătură cu viața scriitorului³².

Judecări de valoare asupra operei au mai fost exprimate în studii de sinteză, ca acela, magistral, al prof. Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români*, sau cel plin de judicioase analogii semnat de Vladimir Streinu, ori în studii privitoare la variate aspecte și probleme, printre care relevăm, pentru finețea observațiilor, pe acela al lui Șerban Cioculescu.

Filologii și lingviștii au întreprins, de asemenea, studiul atent al limbii lui Creangă. Gr. Scorpan, Al. Graur și mai ales Iorgu Iordan s-au ocupat îndelung de configurația neobișnuită a instrumentului de comunicare folosit de prozatorul moldovean. Academicianul profesor Iorgu Iordan se îndeletnicește și astăzi, cu aceeași pasiune erudită, cu interpretarea filologică a textului lui Creangă. De altfel, domnia-sa și acad. George Călinescu reprezintă și astăzi stadiul cel mai înalt al cercetării despre Creangă, cei doi savanți prelungind preocupările lor anterioare în climatul atât de propice muncii științifice creat de noile împrejurări social-politice din țara noastră.

Semnând studii sau îngrijind ediții științifice, domniile-lor au deschis drumul reconsiderării marelui clasic în cadrul moștenirii noastre literare, fiind urmași de o seamă de cercetători, mai vârstnici sau mai tineri, care năzuiesc să stabilească, prin datele interpretărilor lor, valoarea contribuției lui Creangă la dezvoltarea realismului în literatura română.

³² Gh. Ungureanu, *Din viața lui Ion Creangă*, Fundația pentru literatură și artă, 1940.

Alexandru Piru, Eugen Todoran, Zoe Dumitrescu-Buşulenga și alții se numără printre cei al căror nume a apărut mai des asociat cu acela al marelui humuleştean. Dar se cade să semnalăm un fenomen unic de receptare a scriitorului în literatura română și produs paralel și oarecum în afara criticii ca atare. Pe de o parte, Creangă – cel destul de puțin înțeles de critici – a fost iubit, apreciat, comemorat de foarte mulți scriitori ai noștri din toate epocile. Dintre contemporani, am văzut cu cât interes și admirație a reacționat Eminescu la creația lui. După aceea, în altă vreme, Mihail Sadoveanu a fost cel mai credincios admirator al lui Creangă, mărturisind, în foarte numeroase scrisori, articole și conferințe, legăturile sale cu acela pe care îl socotea, alături de Neculce și Eminescu, printre înaintașii săi, printre modelele pe care le-a urmat sau pe care le-a prețuit deasupra celorlalte. Apoi I.I. Mironescu, prietenul lui Sadoveanu, doctorul și scriitorul de la Taslău, a dramatizat unele lucrări ale lui Creangă, St. O. Iosif, Emil Gârleanu l-au editat și l-au prefațat, ca și Ilarie Chendi și alții.

Pe de altă parte, Creangă a fost imediat primit de marele public, și difuzarea lui a fost și continuă să fie enormă la nivelul maselor. Opera lui Creangă a ieșit din folclor prin geniul autorului, a concentrat esențe și semnificații, a sintetizat procedee devenite de aci înainte clasice pentru literatura cultă. Dar această operă s-a întors în rândurile celor de la care plecase și, într-un anumit fel, a redevenit literatură populară. S-a născut, am zice, exagerând oarecum, o nouă modalitate folclorică pornindu-se de la creațiile lui Creangă, de la modul său de „spunere” scrisă.

De aceea, suntem încă în așteptarea unor studii tot mai în adâncime și tot mai numeroase din partea tinerilor critici și istorici literari, care, prin exegeză de text și investigație stilistică, să aducă clarificări definitive în privința acestui scriitor și acestei opere, hotărând nu afectiv, ci științific locul de întâietate pe care-l ocupă Creangă în literatura română, alături de Eminescu și Caragiale.

II. ETOS ȘI UMANISM POPULAR

Din studiul vieții lui Creangă reiese cu destulă claritate decalajul enorm dintre pușinătatea datelor biografiei, atât de săracă relativ în fapte de viață și cultură, și câmpul vast de experiență concentrată în opera lui genială. Acest lucru demonstrează o dată mai mult dificultatea legată de biografia artiștilor ieșiți din popor, în sensul extragerii formației și esenței specifice a geniului lor dintr-o înșiruire de date destul de puțin semnificative. În operele acestor creatori e cuprins mai mult decât poate să ofere o singură viață, e concentrată toată înțelepciunea milenară a comunității, a clasei sociale pe care o reprezintă. De aceea, pentru înțelegerea procesului lor de creație, trebuie studiată mai ales jumătatea dintâi a vieții, hotărâtoare în ceea ce privește formația spirituală, perioada în care a pătruns în ei, fără a mai putea fi extirpată sau transformată (decât în foarte mica măsură), viziunea despre lume, concepția despre viață.

Ion Creangă e singur în felul său în literatura noastră. Și poate și în complexul celorlalte literaturi. Omul e un original ca apariție, ca temperament, ca personalitate artistică. Cei mai mulți dintre intelectualii „subțiri” ai vremii sale l-au văzut ca Iacob Negruzzi: „fiul răzașului din Humulești, țăran necioplit din creștet până în talpă, gros și gras, nepieptănat și îmbrăcat prost”³³.

În portretul maturității depline, dintre obrazii foarte plini, ochii mici, rotunzi sfredelesc, nasul împunge, gura mare caută mereu a râs. Temperamental, e un sangvin, jovial, după mărturiile celor care l-au

³³I. Negruzzi, *op. cit.*, p. 210.

cunoscut, „veșnic cu surâsul pe buze”³⁴, sau râzând cu „hohot puternic, plin, sonor, din toată inima”, făcând „să se cutremure pereții”³⁵. Iubește mâncarea, băutura, petrecerile cu prietenii și snoavele. E un neastâmpărat cu firea și cu duhul, vorbește mult și aproape numai în tâlcuri (vezi cele spuse despre el în *Amintirile* lui Slavici). Veșnic pradă demonului fățarniciei umile, care-l face să afecteze țărania lui, dă cu plăcere peste nas marilor și puternicilor, tot la adăpostul pildelor, atrăgând de partea sa, prin râs, pe cei ce-i sunt de-o seamă. De altfel, este întotdeauna cu ostentație alături de cei mici și o spune de câte ori poate. Fiindcă se trage din oameni „mici”.

Tatăl, Ștefan a Petrei Ciubotarul, răzeș cu puțin pământ, care umbla cu cotul subsuoară prin iarmaroace după negustorie și care dezumfla nemilos ambițiile soției sale pentru copilul Ion, aruncându-i vorbele binecunoscute: „Logofete, brânză-n cui/ Lapte acru-n călămări,/ Chiu și vai prin buzunări”, ar fi fost uimit să cunoască sămânța de geniu din fiul său. Ștefan se arată a fi avut mult duh și o dreaptă așezare a minții, dacă e să credem veridicității portretelor din *Amintiri*. Dar în ochii lui, coborâtor dintr-o spiță răzășească de plugari și meșteșugari din tată-n fiu, afla mai mult har starea de gospodar cinstit, cu cheag, decât a preoției, dobândită cu mari și inutile sacrificii bănești. Mentalitatea este una specifică: răzășul legat de ocina lui din vechi, oricât de ciuntită, se împotrivesc părăsirii ei de către copii.

Pe de altă parte, din puținele cuvinte pe care le rostește Ștefan ca personaj literar al *Amintirilor*, putem înțelege câte ceva despre concepția lui laică, profană, neconformistă, în legătură cu rosturile lumii, atât de deosebită de concepția convențională, sacră despre lume a soției sale, Smaranda. Elementele acestei gândiri a tatălui vor trece, amplificate cu multa experiență personală, în fiul său, viitorul „popă Smântâna”. Smaranda, mama lui Creangă, a lăsat mai puține urme în feciorul ei.

Formația lui Creangă e legată de ereditate, de anii copilăriei și ai adolescenței petrecuți în climatul convenabil spiritului său și care i l-a modelat într-un fel și nu într-altul. Dovada de nezdruncinat a legăturii scriitorului cu acest mediu o constituie refuzul părăsirii locului de baștină,

³⁴ Jean Bart, *Însemnări și amintiri*, Casa Școalelor, 1928, p. 211.

³⁵ I. Negruzzi, *op. cit.*, p. 212.

refuz exprimat cu atâta tărie în numeroase fragmente din *Amintiri*, dar mai ales acolo unde Creangă spune: „Cum nu se dă scos ursul din bârlog, țăranul de la munte strămutat la câmp și pruncul dezlipit de la sânul mamei sale, așa nu mă dam eu dus din Humulești în toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola, după stăruința mamei”.

Apoi, în clipele libere, în vacanțe sau în orele de restriște, destule, ale vieții sale, Creangă se întorcea, ca un Anteu țăran, la matca obârșiei sale, în Humulești.

„După ce se mai învechia prin sat, o lua cu flăcăii pe la hori și peste dealuri; iar de se întâmpla să se afume puțințel, punea și oleacă de lăutari după dânsul de-i cânta de inimă albastră, dar tot cu pază și cu bună cuviință”³⁶, spunea un prieten care-l auzise pe scriitor povestind despre revenirile în satul său. Sadoveanu a evocat, de asemenea, cu o umbră de ușoară melancolie, aceste întoarceri ale lui Creangă spre locul iubit, spre izvorul de puteri miraculoase, după spusa unor trăitori ai vremii lui Creangă.

Apoi, încercările repetate ale humuleșteanului de a-și prelungi ambianța favorabilă nu sunt decât argumente în sprijinul aceleiași teze. La Pavăl Ciubotaru se alcătuiseră un nucleu humuleștean atât de puternic, încât și elementele extrane erau incluse și transformate parcă în elemente aborigene. Astfel, moș Bodrângă, popa Buligă și chiar morocănosul Pavăl erau prinși în vârtejul petrecerilor care reproduceau ritmul foarte susținut al vieții din satul acela de munte. Iar în „tiharăile Țicăului, căruia mai zic și Valea Plângerii”³⁷, de asemenea se constituise un microcosm, reproducând aidoma unele detalii ale vieții celei mari din Humulești și care ajutau pe locuitorul bojdeucei să se iluzioneze mai desăvârșit cu privire la proximitatea locului de origine. Și cum îi erau, desigur, dragi îndeosebi oamenii care-l ajutau la această iluzionare, Eminescu i-a fost cel mai drag. Poetul înțelegea probabil nostalgia nemărturisită a prietenului său după satul bătrânesc și înțelegea, de asemenea, rodnicia creatoare a iluziei prelungirii satului în locuința de la Iași a rapsodului. De aceea, se cufunda el însuși cu delicioasă în atmosfera bojdeucii.

³⁶ Gr. I. Alexandrescu, *Bibl. pentru toți*, nr. 28, p. 16.

³⁷ Citat de Gh. Ungureanu, *op. cit.*, p. 101.

Primii ani ai vieții (copilăria și adolescența) au fost deci anii acumulării maxime a înțelepciunii populare pentru Creangă. Părăsind satul, el era plin de dulceața ei, pe care avea să o păstreze neatinsă până la sfârșitul vieții. Toată creația lui nu avea să fie decât o selectare, cu gust superior, cu rafinamentul înnăscut al geniului, din acest material strâns de la alții și lucrat după gândul și priceperea sa.

Oșpețele, șezătorile, horele au fost câteva din locurile învățaturii lui la școala povestitorului popular. Aci se comunica tânărului, care era în stare să stea nopți întregi să asculte, inițierea în tainele mării înțelepciuni străvechi, păstrate din generație în generație. Receptarea era ușoară, desigur, fiindcă din primii ani ai copilăriei el fusese familiarizat cu cristalizările tradiției populare în cuvintele mamei, ale tatălui, ale tuturor celor din jur care vorbesc (dacă e să dăm crezare *Amintirilor*) ca niște înțelepți sau ca niște poeți. Copilul a strâns în urechea și în inima lui tâlcurile exprimate (cele mai multe) în secvențe versificate, sau pline de clausule și aliterații, ușor memorabile din această pricină, și, treptat, a prins a înțelege și semnificațiile lor în ceea ce privea concepția de viața concentrată în ele.

Concepția despre viață a lui Creangă e aceea a poporului, a grupului social din care face parte. Viața individuală, socială, politică, morala și arta, totul e văzut prin perspectiva grupului pe care-l reprezintă, lentila milenară aplicată uniform de către fiecare apartenenț al grupului și care face să se fixeze formele de viață și părerile despre lume. Categoria, grupul pe care-l reprezintă Creangă sunt acelea ale răzeșilor moldoveni, țărani liberi, care au luptat secole întregi pentru a-și apăra libertatea împotriva domnilor, boierilor sau mănăstirilor. Lupta neconținută împotriva adversarilor comuni a creat, în condițiile istorice specifice, o strânsă solidaritate înăuntrul grupului, din necesitatea autoapărării. Această solidaritate a dat naștere, cu vremea, pe plan suprastructural, unui mod de înțelepciune de o nuanță distinctă, pe care îl împărtășesc toți membrii grupului. Creangă, și el mădular credincios al acestui grup, al acestei categorii, păstrează nealterat și sentimentul solidarității, și modul de înțelepciune popular caracteristic. Bucuria vieții, optimismul viguros sunt inerente unei existențe neconstrâns active, și o continuă revărsare de jovialitate însoțește în cuvinte sau fapte pe țaranul relativ liber, pe răzeș. Raporturile sociale în lumea țărănească erau dominate

de conflictul secular cu boierul, cu stăpânul pământurilor pe care trăiau oamenii. Creangă, ca răzeș ce se afla, nu cunoscuse direct acest conflict, dar făcea front comun cu oamenii cei „mici”³⁸, pe care întotdeauna i-a considerat frați de suferință și de înțelepciune. Situația oarecum independentă a răzeșimii moldovenești, a acelei răzeșimi mândre și colțoase, hâtre și viclene, explică în parte și concepția despre lume a scriitorului, concepție eminamente laică, nesuperstițioasă, raționalistă, conținând parcă un strat de înțelepciune populară străveche, gentilică.

Din amintirea izbânzilor reputate din generație în generație asupra unor dușmani atât de puternici, acești țărani au păstrat încrederea, certitudinea absolută a superiorității lor, prin înțelepciune, asupra tuturor forțelor întunecate care au încercat să-i răpună, precum și pe aceea a izbânzii forțelor binelui, în ciuda oricăror obstacole.

Râsul lui Creangă izbucnește enorm din această nemărginită încredere în viață și în valorile ei. De aici marea dragoste de viață, marea bucurie a ei, mereu dezlănțuită. Așa se explică și ostilitatea cu care sunt priviți dracii și moartea, dușmani atât de temuți ai omului într-o veche mentalitate populară. Ivan Turbincă, supunând moartea la cazne și batjocură, o face de dragul oamenilor și al fericii lor. Făcând pe oameni să-i învingă pe draci în *Ivan Turbincă* și în *Danilă Prepeleac*, Creangă dă cu tifla morții și diavolilor, despărțindu-se cu un hohot de râs de trecutul acela de mentalitate magică și superstițioasă. Încrederea lui în puterea rațiunii omenești (de sorginte populară) e de-a dreptul rinascimentală, umanistă. Creangă, în felul acesta, nu mai e un om de Ev Mediu. În opera lui, dracul nu mai duce la judecata de apoi cu juvățul de gât nici măcar pe bogatul nemilostiv, așa cum înfățișau vechii meșteri zugrăvi în frescele Voronețului sau ale Moldoviței (o singură excepție pentru baba luată de Aghiuță în sac pentru a fi pusă la talpa iadului). Am pomenit și vom pomeni mereu de Brueghel și de Bosch, marii meștri flamanzi ai grotescului, în ceea ce privește o serie întreagă de asemănări între ei și Creangă (cu toate limitele dintre pictură și poezie, desigur). Dar, dacă la Brueghel a fost totuși posibilă înfățișarea sinistră a unui *Triumfal Morții*, reminiscență halucinantă a unei urme de gândire medievală, la Creangă aceasta nu mai e cu puțință. El e unul din cei care

³⁸ I. Negruzzi, *op. cit.*, p. 210.

afirmă cu putere forța rațiunii omenеști împotriva forțelor iraționale, ale întunericului. Privind lucrurile lumii contemporane, Eminescu se întrista și măhnirea lui se exprima în clasica stanță a *Glossei* sau în vehemența *Scrisorilor*. Privind aceeași lume, Creangă spune povești în care răii își primesc pedeapsa în cele din urmă, după ce au oprimat și au făcut să sufere pe cei buni.

Din aceeași încredere în facultățile raționale ale omului se trage și încrederea în datele lumii obiective pe care ajunge s-o cunoască foarte bine. Opera lui Creangă are și această valoare, care n-a fost suficient subliniată, și anume *ea afirmă cu putere lumea* într-un mod care nu lasă să încapă nici o îndoială. Basmul popular, cu miturile și simbolurile lui, nu o face decât indirect sau, în orice caz, pe temeiul unor premise din care concluziile sunt trase cu dificultate. Așa cum crede în om, Creangă crede și în lumea obiectivă, pe care forțele cognitive și raționale ale acestuia o stăpânesc. Astfel se explică bucuria cunoașterii care însoțește progresul eroilor lui Creangă prin lume și care le dă un sentiment acut de dominație asupra ei. Acesta poate să mai fie un izvor al optimismului marelui prozator.

Concepția laică, nesuperstițioasă a lui Creangă despre lume e cu atât mai interesantă și mai semnificativă, cu cât acesta a trecut prin anii de seminar și de preoție și constituie încă o dovadă că anii formației lui au fost exclusiv cei petrecuți în mijlocul lumii satului și că fondul lui prim n-a putut fi niciodată alterat.

Înconjurat de oameni harnici și activi, Creangă s-a văzut crescând într-o adevărată religie a muncii, care consacra viața ca valoare activă. Din aderarea la acel mediu, la acel grup social, a cărui muncă neobosită alcătuieste fundalul dinamic al *Amintirilor*, se trage concepția utilitaristă despre existență a scriitorului. Viața este înțeleasă ca o activitate utilă care singură integrează pe om în grup și-i conferă acestuia valoare în cadrul grupului. Oamenii sunt cu atât mai prețioși, cu cât sunt mai activi și mai utili în mijlocul semenilor lor. O lege naturală reglementează parcă, sub acest raport, relațiile dintre oameni, excluzând pe trântori, ca într-o societate de albine. *Povestea unui om leneș* este edificatoare din acest punct de vedere. Leneșul va fi omorât de consătenii lui după ce toți și-au exprimat consensul, fiindcă e un element inutil în viața satului. Singurul personaj care schițează un gest de compasiune e convins, în cele

din urmă, de dreptatea cauzei celor care-l duc pe leneș la spânzurătoare pentru a curăți „satul de-un trândav”.

Aceasta explică în cea mai mare parte și satira anticlericală la Creangă. În condițiile de viață pe care le-a cunoscut în satul său de munte Creangă și care sunt confirmate de o serie de documente publicate³⁹, majoritatea preoților din regiune erau bețivi și lipsiți de orice vocație a misiunii lor sociale⁴⁰. E suficient să ne reamintim un fragment din *Amintiri*, unde un personaj vorbește despre marile privilegii ale tagmei preoțești, ca să înțelegem atitudinea lui Creangă și a consătenilor lui față de fețele bisericesti. Moș Vasile spune: „Ia mai bine rugați-vă cu toată inima sfântului hărăș Nicolai de la Humulești, doar v-a ajuta să vă vedeți popi odată! Ș-apoi atunci... ați scăpat și voi deasupra nevoiei: bir n-aveți a da și havalele nu faceți, la mese ședeți în capul cinstei și mâncați tot plăcinte și găini fripte. Iar la urmă vă plătește și dințaritul... Vorba ceea: Picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarță și pânțec de iapă se cer unui popă și nu-i mai trebuie altăceva. Bine ar fi, doamne, iartă-mă, ca fețele bisericesti să fie mai altfel! Dar... veți fi auzit voi că popa are mână de luat, nu de dat; el mănâncă și de pe viu și de pe mort. Vedeți cât de bine trăiește mecutul, fără să muncească din greu ca noi...”

Cuvintele din urmă ni se par a explica foarte limpede, în lumina celor spuse mai sus, atitudinea țăranilor față de privilegiata situație a preoților care nu se arată de loc la înălțime. Și e cu atât mai explicabilă această rădăcină socială a satirei anticlericale în opera lui Creangă, cu cât apar în ea preoți demni și respectați de săteni, ca preotul Ioan Humulescu și Isaia Teodorescu, faimosul „popa Duhu”, căruia scriitorul i-a închinat un portret de sine stătător. Aceștia sunt activi și eficienți din punctul de vedere al vieții sociale, se ocupă de buna stare a oamenilor și mai ales, lucru deosebit de apreciat de Creangă, dau învățătură copiilor de țăran. Și satira catiheților are același sens izvorât din realități sociale: cei care frecventează seminariile pentru a deveni preoți o vor lua pe urma lor și vor avea toate șansele de a deveni și ei niște elemente mai mult sau mai puțin inutile în viața atât de activă a satului. În basme și povestiri

³⁹ Gh. Ungureanu, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰ Să nu uităm că Creangă insistase asupra acestei misiuni sociale a preotului la sate în articolul său publicat în *Columna lui Traian*, în 1872.

la fel; autorul face din leneși personaje negative, a căror dispariție, ca și a leneșului din povestea mai sus-citată, nu afectează câtuși de puțin grupul social, ba, dimpotrivă, viața oamenilor activi se va desfășura mai luminoasă și mai ușoară fără aceste elemente parazitare. Și soacra leneșă din *Soacra cu trei nurori*, și fata babei, și baba însăși din *Fata babei și fata moșneagului*, și Spânul din *Harap Alb* sunt niște profitori care ascund sub pretexte destul de transparente parazitismul lor. De aceea omorârea lor produce satisfacție, și nu tristețe.

Din concepția de viață derivă tabla valorilor morale care se poate alcătui din opera lui Creangă. Virtutea cea dintâi a eroilor este hărnicia, prinderea lor continuă în ocupații practice, utile, supunerea, deci, la regula de aur a comunității: munca, activitatea. De aceea, din caracterizarea personajelor nu lipsește aproape niciodată aprecierea asupra atitudinii față de muncă. Nora cea dintâi e „robace și supusă”, cea de-a doua „foc de harnică” (*Soacra cu trei nurori*). Iedul cel mic e „harnic și cuminte” (*Capra cu trei iezi*), nevasta lui Dănilă Prepeleac „muncitoare și bună la inimă” (*Dănilă Prepeleac*). Stan Pățitul (*Povestea lui Stan Pățitul*) „nu mai sta locului, cum nu stă apa pe pietre și mai nu-l prindea somnul de harnic ce era”, iar sluga lui, Chirică, era „liniștit și harnic la trebile lui”. Fata moșneagului este și ea „frumoasă și harnică, ascultătoare și bună la inimă” (*Fata babei și fata moșneagului*). În *Amintiri*, la fel, Smaranda nu-și vede capul de trebi, părintele Ioan Humulescu e „om vrednic și cu bunătate”, bădița Vasile învățătorul e „cuminte, harnic și rușinos...” și tot satul vinuește „de vătale în toate părțile”.

Munca este și expiatoare. Harap Alb a greșit călcând porunca tatălui său de a nu-și lua slujitor spân și va ispăși greșeala prin muncile grele la care este supus de Spân. Tot așa, fata de împărat a trecut peste voia soțului ei ascultând de sfaturile rele ale altora, și ea va expia prin trudă greșeala comisă (*Povestea porcului*).

E semnificativ, însă, că nici lui Harap Alb, fecior de împărat, nici fetei de împărat, oricât se trudes, nu li se acordă atributul de harnici de către autor. Acest epitet se acordă doar oamenilor din popor, cu care s-a simțit întotdeauna solidar Creangă. Doar ei dețin permanent acest atribut ca virtute, la ceilalți, din „cealaltă” lume, a celor de sus, întâlnirea cu truda, cu munca susținută e doar întâmplătoare. Nu degeaba boierul din *Moș Ion Roată și Unirea* nu pune umărul alături de țărani când, spre

exemplificarea parabolei sale, ei se căznesc să urnească pietroiul din loc. Conștiința apartenenței sociale, deși implicită, reiese întotdeauna din opera lui Creangă.

Și așa cum procedează cu prima virtute din tabla valorilor morale, la fel procedează și cu cea de-a doua, bunătatea sau generozitatea, care și ea este un atribut exclusiv al oamenilor de rând. Într-o comunitate străveche în care solemnitatea raporturilor dintre oameni a pus o pecete de noblețe nepieritoare pe toate manifestările celor ce muncesc, și generozitatea caracterizează relațiile dintre membri egali ai societății prin muncă și poziție comună față de mijloacele de producție, Creangă a deprins gestul generos cu valoarea lui etică și l-a comunicat eroilor săi. Am văzut în citatele date mai înainte, cu prilejul exemplificării hărniciei, că adesea epitetul referitor la atitudinea față de muncă era dublat de unul purtând asupra bunătății sau generozității (fata moșneagului, nevasta lui Dănilă Prepeleac, părintele Humulescu etc.). Gestul dăruirii ține de virtutea populară prin excelență, de generozitate. Ivan Turbincă se bucură din belșug de stăpânirea acestei virtuți, de aceea nu întâmplător Dumnezeu îi acordă un cumul, în privința asta, în caracterizare. El spune: „ostașul acesta e un om bun la inimă și milostiv”. Și Ivan iese învingător la proba la care e supus: singurele două carboave pe care le are cu sine (răsplata unei vieți întregi de militar) le dăruie celor doi cerșetori aflați la capetele unui pod, respectiv lui Dumnezeu și sfântului Petru. Ivan e un erou popular, foarte drag inimii lui Creangă, și gestul lui e caracteristic și inerent lumii din care face parte.

Tot așa de caracteristic, dar în sens contrar, e pentru „cealaltă” lume gestul boierului din *Punguța cu doi bani*. Întâlnind pe drum cucoșul care purta în clonț punguța, boierul pune pe vizitiu să-l prindă și să-i smulgă punguța pe care apoi „o ia fără păsare, o pune în buzunar și pornește cu trăsura înainte”.

Gestul omului din popor e cel al dăruirii, acela al boierului fiind cel al răpirii. Printr-un gest, scriitorul a surprins tipicitatea morală a două lumi. Și din tot complexul etic al operei știm și cărei lumi i se alătură el. Etosul lui Creangă este etosul popular. Și din această echivalență derivă, în primul rând, comunitatea dintre basmele și povestirile lui Creangă și cele folclorice în ceea ce privește schema morală. Întotdeauna personajele sunt construite antitetic din punct de vedere moral: unii sunt buni,

alții răi. Cei răi supun la încercări, oprimă pe cei buni, dar în cele din urmă ei vor fi învinși, și valorile morale adevărate, ascunse la adăpostul unei mari modestii, vor triumfa. Soacra, lupul, baba, fata babei, Spânul vor fi uciși, boierul își va pierde sodomul de avere, căci dreptatea lezată trebuie restabilită pentru victoria definitivă a forțelor binelui în lume. Și tot pentru victoria puterilor luminoase, dracii și moartea vor fi rușinați și batjocoriți. Puterile luminoase sunt întruchipate de omul rațional, încărcat de valorile etosului popular și supunându-se lor în mod conștient. Acest om, structural optimist, este măsura adevărată a tuturor lucrurilor lumii în viziunea lui Creangă, viziune care denotă prezența unor note insistente de umanism popular, rămase probabil în comunitatea închisă pe care o alcătuiește satul de munte românesc, de pe vremea orânduirii gentilice și perpetuate, continuate, transmise din generație în generație de către reprezentanții umanismului popular.

Justiția trebuie să fie o justiție rațională, conformă datelor clare, exacte, oferite de mintea omenească (*Cinci pâini*). Iar atitudinea utilitaristă în sens social este prezentă și în felul în care Creangă privește problemele religioase. Ceea ce îl interesează pe Dumnezeu, așa cum singur o spune în *Ivan Turbină*, e ca omul să fie generos și bun (*bun la inima și milostiv*, în cuvintele lui Creangă). Și e surprinzător cum cerința aceasta morală-religioasă este chiar în formularea ei (nu vrem să exagerăm, dar lucrul e prea izbitor ca să nu-l semnalăm) vrednică de Secolul luminilor, cu faimoasa definiție de către Goethe a idealului neo-clasic omenesc: „Edel sei der Mensch/ Hilfreich und gut!”⁴¹, din poezia *Das Gottliche*.

Sensul laic, raționalist, exclusiv moral pe care Creangă îl dă religiei apare și din felul în care Nică și mai ales tatăl său, Ștefan a Petrei, privesc în *Amintiri* pioșenia excesivă a Smarandei. Și răspunsul acestuia din urmă la imputările soției mult evlavioase („Ian taci, măi femeie, că biserica-i în inima omului”) este iar un exemplu de laicizare a religiei în concepția lui Creangă, fiindcă e foarte ușor de simțit că el se raliază la ideea tatălui său. De altfel, și marea încredere în realitatea lumii obiective, în datele simțurilor și ale rațiunii vorbește despre slaba, sau mai bine-zis inexistentă participare a lui Creangă la mistica creștină.

⁴¹ „Nobil fie omul, generos și bun”.

Faptul că el se referă mereu la Dumnezeu, la sfinți, la sfinte, la draci în opera lui nu infirmă ceea ce vrem să spunem. El a moștenit aceste noțiuni generale din moși-strămoși și le folosește foarte frecvent în vorbirea sa. Ba și crede în Dumnezeu, dar ca un deist, într-o cauză primă a lumii, îndepărtată și care nu mai are amestec în treburile pământului unde sunt stăpâni oamenii. Doar aparent se menține Creangă într-un univers creștin; acesta e numai un strat subțire peste străvechiul materialism primitiv, care răzbate cu destulă putere în concepția lui Creangă despre lume.

De altfel, și raportul de forțe între ființele cerești și cele pământești e rezolvat în favoarea celor pământești. Sfântul Petre se teme grozav de harțagul lui Ivan, fiindcă a mai mâncat „odată de la unul ca acesta o chelfăneală”. Iar Dumnezeu însuși parcă s-a cam plictisit de orânduirea cea din veci a lucrurilor, de-i dă voie lui Ivan să-și rădă de Moarte și să răstălmăcească înseși poruncile lui. Moartea vorbește în termeni cu totul ireverențioși, la rândul ei, despre Dumnezeu. Toate acestea ne duc la o altă particularitate a viziunii lui Creangă despre lume, în care el pune pe picior de egalitate, așa cum reiese din propriul său univers literar, pe Dumnezeu, pe sfinți și sfinte, pe împărați și țărani, pe draci și Moarte, de-a valma cu cocoșii, caprele, lupii și tot soiul de vietăți reale sau fabuloase. Aceasta pare să fie o altă străveche reminiscență din ideologia comunei primitive, și anume o nediferențiată alăturare a tuturor vietăților din toate regnurile, care alcătuiește trăsătura specifică a animismului⁴².

Ca atitudine, ca gândire, ca viziune, Creangă reeditează, pe de o parte, câteva trăsături specifice ale străvechii culturi din orânduirea primitivă, păstrate în închisa comunitate din care făcea parte, pe de alta, el reeditează gesturi tipice umaniste, rinascimentale. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Creangă este o apariție cu totul singulară în contextul romantismului care se sfârșește, deși strălucit, cu Eminescu, și al realismului critic ilustrat cu precădere de Caragiale. Saltul calitativ pe care el îl reprezintă, petrecut brusc în aparență, a fost însă pregătit, într-un proces istoric milenar, de dezvoltarea culturii folclorice. Ni se pare că vedem în Creangă un moment de renaștere, adică de eliberare

⁴² Vezi în acest sens Tylor B. Edward, *Primitive culture*, London, 1891, vol. II, p. 9 și urm.

a mentalității laice, optimiste, încrezătoare în forțele uriașe ale rațiunii omenești de sub jugul medieval al vechii mentalități magice sau superstițioase.

În acest genial scriitor popular trăiește conștiința unei mari culturi, la care participă și spre care se întoarce cu o admirație și încredere vrednice de orice umanist european. Așa cum umaniștii Renașterii se îndreptau spre culturile vechi clasice, latină și greacă, *ad fontes*, cu convingerea că în tezaurul culturii clasice vor găsi adevărul, tot astfel acest umanist popular se adresează izvoarelor milenare ale folclorului, din care scoate, după necesitățile creației sale, răspunsurile consacrate ale înțelepciunii populare, alegându-le și dozându-le după îndrumarea geniului său.

Creangă crede cu tărie în superioritatea absolută a înțelepciunii și culturii populare. De aci se trage mândria lui mereu repetată de a aparține unui sat care nu e mocnit și lipsit de priveliștea lumii, ca alte sate, ci i-a dat posibilitatea cunoașterii celei mai cuprinzătoare a vieții. Și afirmarea ostentativă a *țărâniei* lui, făcută cu atâta fățarnică umilință la Junimea și pretutindeni în cercurile înalte, și vorbirea aceea în fileuri, de care pomenește Slavici în *Amintirile* sale, nu ascundeau decât tot mândria apartenenței la acel grup, la acel mediu social pe care-l socotea fără pereche pe lume. Pentru Creangă, Humuleștii sunt centrul lumii și al experienței. În vreme ce Eminescu era mereu purtat de romanticul impuls al cunoașterii, de „demonul” său nestatornic, Creangă rămânea sau dorea să rămână mereu sau să se întoarcă măcar în acest, pentru el, centru al lumii. Comunitatea spirituală dintre el și colectivitatea în care s-a format și a trăit a fost punctul de sprijin al existenței lui. El iese în lume și intră în literatură cu conștiința continuă a sprijinirii sale pe oamenii din popor, pe valorile culturii milenare a acestora. Și de aci se trage, iarăși, acel optimism structural al scriitorului. Iar conștiința aceea a apartenenței la o cultură superioară, care străbate în opera lui, este o mărturie în plus a umanismului scriitorului popular.

Opera lui Creangă comunică, din toate punctele de vedere, valorile folclorului, etice și estetice. Arta lui, aplicându-se cu precădere basmului, va fi colorată cu nuanțe etice. Pentru că Creangă, în ciuda celor spuse de unii rafinați critici „hedoniști” care susțineau că opera lui e lipsită de fundament moral privind anumite particularități ale

artei sale, este profund implantat în etosul popular. Și literatura satirică produsă de el are o finalitate etică, așa cum are orice mare artă satirică, deși unele mijloace, unele procedee specifice ale satirei ar putea deruta pe un mai puțin avizat. Pentru ochiul mai superficial sau mai nepriceput al acestuia, arta lui Creangă ar putea apărea ca având o dublă valență etică, sau, tocmai din această pricină, neavând nici una. Fiindcă etosul popular care respiră din toată creația prozatorului moldovean pare să sufere în anumite momente de soluții de continuitate, din pricina specificității temperamentului artistic al lui Creangă, înclinat spre formula literaturii satirice. După cum știm, foarte adesea, arta satirică afirmă spre a infirma și infirmă spre a afirma. Și asta dă naștere, în ceea ce privește opera lui Creangă, la o aparentă dublă valență etică. Or, nouă ni se pare că în această aparent dublă valență etică se descoperă veriga ce leagă inspirația folclorică propriu-zisă cu specificul creației originale a scriitorului.

Pe de o parte, el, ca reprezentant al grupului social căruia îi aparține, comunică o concepție etică umanistă străveche, pe ale cărei temelii se ridică edificiul tematic tradițional. Basmul, cum spuneam, e desfășurarea unor acțiuni ale unor eroi pozitivi, luminoși, împotriva forțelor obscure, întrupate simbolic în personaje negative: balauri, duhuri rele, zmei, vrăjitoare, draci etc. Binele împotriva răului sunt forțele contrare ce se înfruntă în basme și povești. Cum se știe, până la sfârșit, binele va triumfa și răul va fi înfrânt, în majoritatea imensă a cazurilor folclorice. Dreptatea, hărnicia, bunătatea, generozitatea, curajul înving până la urmă, și balanța morală se reechilibrează. Și la Creangă, pe urzeala fundamentală a narației, lucrurile se petrec întocmai. Harap Alb învinge pe Spân și pe împăratul Roș, fata moșneagului își va lua răsplata cea bună, în vreme ce baba și fata ei vor fi înghițite de jigăni; nurorile înving minciuna, avariția și tirania babei; capra ucide, talionic, pe lup cu asentimentul miciei „societăți” din care face parte, cocoșul dobândește o avere enormă în schimbul punguței luate pe nedrept de boier; Dănilă ia burduful cu galbenii de la draci. Ivan învinge moartea; Stan Pățitul scoate nevastei coasta cea de drac și așa mai departe. Schema morală, cum am mai spus, e respectată ca în folclor.

Dar, pe de altă parte, în dezvoltările particulare, individuale, scriitorul se îndepărtează parcă de valorile etice ale basmului popular.

Nurorile o stălcesc pe babă în bătai, își mint bărbații și se prefac a fi foarte îndurerate la moartea babei, încât consătenii îi jinduiesc soarta. Capra, în toiul durerii pe care i-o provoacă știrea de moartea iezielor, vorbește despre lupul care-i făcuse „cu măseaua”, Dănilă folosește în sprijinul cauzei sale orice mijloc pentru a învinge pe dracii proști, și înșelăciunea e la loc de cinste în toate întrecerile. Ivan, soldatul atât de generos, e un bețivan care umblă mereu afumat, îi bate pe draci de le crapă pielea, în asentimentul satului („Iară oamenii ce priveau, și mai ales băieții, leșinau de răs”), ia cam peste picior cele sfinte, o minte pe Moarte și o chinuiește de câte ori se poate.

Toate acestea și multe altele vorbesc parcă despre prezența unei alte etici, a unei alte viziuni asupra lumii decât cea din basmul popular. Spuneam însă și repetăm că e vorba de o aparență creată de o confuzie. Temperamental înclinat spre jocularitate, plin de intenție hâtră și ludică, scriitorul de origine populară s-a aplecat asupra basmului și poveștii și a instilat în ele elemente de literatură satirică, amestecând astfel ceea ce foarte rar se reunește, basmul și povestea cu satira. Creangă încearcă să creeze un erou satiric, ca eroii satirici de tipul cel mai vechi, cu trăsături contradictorii, eroi civilizatori, dar și plini de ceea ce germanii numesc *Schaden-freude*⁴³, pe schema clasică a personajelor din basme și povești. Așa se explică de altfel de ce, estetic, Creangă reușește atât de bine în poveștile cu păcălelile dracilor, unde se poate mișca în voie pe dimensiunile artei satirice, și mult mai puțin bine în *Fata babei și fata moșneagului*, de pildă. Așa a izbutit să realizeze în basm pe cei cinci uriași telurici, semănând cu Morgante și Margutte, eroii satirici ai lui Pulci, așa a dat naștere faimosului Gulliver fațetios, care e Ivan Turbincă, sau noiei celei tinere a soacrei, echivalent feminin al personajului fațetios, hâtru. Rezultatul este deci remarcabil din punct de vedere estetic, dar derutant la prima vedere din punct de vedere etic.

Lucrurile se văd cu mai multă limpezime în *Amintiri*. Aci autorul vorbește, un timp, normal despre mama lui, despre anii copilăriei, despre sat și oamenii vechi și despre el cu o mare sinceritate, plină de emoție, care dă o tonalitate duioasă mai ales începuturilor de capitole. Aci se arată a prețui valorile din veac moștenite de la strămoșii săi, țărani

⁴³ Bucuria de a face rău.

harnici și activi, și face elogiul cumsecădeniei, al activității creatoare, al muncii, al sobrietății cumpănite. Estetic, așa cum vom arăta mai departe, aceste fragmente din *Amintiri* sunt mult mai puțin valoroase. Și, deodată, începe a vorbi altfel despre toți și despre sine. Îi ia pe toți peste picior, chiar foarte ușor și pe Smaranda, se incintă de chiolhanurile coblizanilor și de fetele pe care le joacă celor în gazdă la Pavăl, iar pe sine se integrează în ceata leneșilor și mâncăilor cu foarte multă satisfacție. Și aci ar părea că ai de-a face cu două etici. Este izbitoare astfel contradicția dintre *Povestea leneșului* și elogiul lenii din *Amintiri*, din punct de vedere etic. De fapt e vorba de aceeași alăturare, ca și în basme și povești, a două genuri literare deosebite, cu procedee specifice fiecare. Narațiunea obișnuită în memorialistică face loc brusc, și în mod fericit, mijloacelor artei satirice în *Amintiri*, așa cum basmele și poveștile primesc un altoi neobișnuit de literatură satirică. Descifrăm, într-o parte și în cealaltă, această trecere prin schimbarea tonului, prin apariția intenției joculare și mai ales prin apariția exagerării conștiente, mijlocul fundamental al oricărei arte satirice. Cum vom vedea în desfășurarea expunerii, exagerarea, îngroșarea trăsăturilor, caricarea apar în toate planurile constitutive ale artei lui Creangă, de la structura personajelor, până la limbă. Astfel, puțin original în tematică, unde rămâne în cadrul relațiilor de familie sau sociale văzute conform intereselor și mentalității grupului din care face parte (soacră-nurori; soț-soție; copii-părinți vitregi; împărați-supuși etc.), scriitorul dezvăluie marea lui originalitate în modul specific de construire a imaginii artistice, în realismul operei în toată diversitatea aspectelor.

Viziunea despre lume și temperamentul artistic coroborate dau naștere originalității realismului lui Creangă.

Acea viziune laică de care vorbeam la începutul capitoului și în care intră, poate, și o urmă de străvechi animism gentilic determină reducerea fabulosului, a miraculosului la dimensiuni umane sau chiar subumane. Ibrăileanu, observând acestea, afirma: „Creangă este atât de realist, încât unele din poveștile lui sunt aproape lipsite de miraculos, iar altele au numai acea specie de miraculos care îngăduie povestitorului să înzestreze pe eroii săi cu însușiri sufletești și trupești peste măsura omenească. Iar creațiilor pur fantastice... Creangă le împrumută o viață curat omenească, și anume țărănească; îi amestecă cu desăvârșire

în mediul vieții de toate zilele din Humulești și-i tratează pe un picior de perfectă egalitate”⁴⁴.

Într-adevăr, în opera lui Creangă nu se prea întâlnește „tărâmul celălalt”. Omul se întâlnește cu dracii și cu moartea prin pădure, ducându-se după lemne sau cu tăbuețul la moară, sau chiar pe la poarta lui. Dumnezeu și sfinții umblă pe drumul mare, ferindu-se de ostași cu harțag. Chiar iadul aduce grozav a crâșmă cu tărăbile lui, pe care le răstoarnă Ivan, spre marea spaimă a dracilor. Iar Moartea măsoară timpul, cum s-a spus, cu durata monumentelor, familiare pe vremea aceea țăranilor moldoveni: zidul Goliei și Cetatea Neamțului. Dar despre acestea vom vorbi mai pe larg într-altă parte.

E suficient să spunem că aducerea în istoricitate a mitului, confuzia dintre fabulos și universul local humuleștean denotă o totală eliberare de mentalitatea magică și superstițioasă a autorului și afirmă domnia gândirii raționale a omului, măsură a tuturor lucrurilor, peste tot universul cunoscut.

Viziunea utilitaristă asupra vieții determină modul de zugrăvire a obiectelor și a oamenilor, surprinși într-o foarte rapidă trăsătură de condei în contextul unui univers aflat în plină mișcare. Din această pricină, Creangă nu e un descriptiv, nu zăbovește asupra obiectului sau personajului.

Obiectele sunt rezultate ale muncii oamenilor, folositoare acestora în cea mai mare măsură, producând o mare bucurie prin simpla lor prezență. Scriitorul le spune pe nume, enumerându-le doar, fără să le descrie, ca un gospodar priceput în toate ramurile activității omenești. În această privință, a înfățișării produselor industriei omenești cunoscute în vremea și în lumea sa, Creangă poate fi uneori alăturat, așa cum a și fost, lui Homer. El le spune numele cu mândria că ele au fost săvârșite de cei din comunitatea în care trăiește, cu aceeași încredere pe care o are în lumea lui și o comunică și altora ca să-i învețe.

Pictura oamenilor este și ea subordonată viziunii generale asupra lumii. Acționând într-un univers dinamic, personajele lui Creangă sunt prinse într-o mișcare continuă. De aceea, cum bagă de seamă Boutière, observația realistă a scriitorului se exercita mai degrabă asupra gesturilor

⁴⁴G. Ibrăileanu, *Note și impresii*, p. 79.

și acțiunilor, decât asupra persoanei fizice. Iezii, capra, Harap Alb, Chirică și atâția alții sunt surprinși în atitudini fugare, îndeplinite în cursul unei acțiuni sau al unui șir de acțiuni. Apare însă uneori și detaliul fizic, când e foarte izbitor (ca de pildă buzele lui Gerilă, enorme, bărbile catiheților strânși la Socola, cât „badanalele de mari”, sau gușa părintelui Alexeievici de la Dorna „cât o ploscă din cele mari” etc.). Se simte aci începutul îngroșării, caricarea caracteristică artei satirice și care va culmina, pe planuri mai largi, cu realizarea personajelor grotești și chiar cu aceea a cortegiilor de personaje grotești, cei cinci în *Harap Alb*, sau catiheții împreună cu moș Bodrângă în *Amintiri*.

Temperamentul artistic al scriitorului desfășurându-se în voie în registrul satiric, cele mai reușite creații vor fi acelea în care exagerarea conștientă va contura cu mai multă tărie laturi variate ale temperamentelor și caracterelor înfățișate. Exagerarea se poate aplica pur și simplu dimensiunilor fizice, și atunci ne aflăm în fața gliganilor, coblizanilor, hojmălăilor, care suferă de gigantism și printre care se numără uriașii telurici din *Harap Alb* sau catiheții cei proști, leneși și mândri din *Amintiri* (ca Oșlobanu, Trăsnea și ceilalți)! Alteori exagerarea atinge acțiunile personajelor care frizează absurdul. Asta se petrece prin îngroșarea trăsăturilor morale și intelectuale ale unor năzdrăvani, care văd lumea de-a-ndoaselea, ca Păcală. În opera lui Creangă, ei se numesc Ochilă, Mirăuță din Grumăzești și Nică a lui Ștefan al Petrei. Smintiții aceștia aparenți sunt construiți pe temeiul paradoxului popular, care răstoarnă datele realității pentru a-și putea râde de ea și a genera, astfel, în oameni sentimentul sau ideea relativității lucrurilor, ceea ce a făcut, încă de la străvechile ei începuturi, satira.

Uneori, exagerarea lovește în dimensiunile vorbirii și atunci ne aflăm în fața unei revărsări verbale baroce, care-i place grozav lui Creangă. Moș Nichifor Coțcariul ne e cunoscut doar prin această latură prin care se străvede caracterul său hâtru. Stan Pășitul, cel atât de cuminte și echilibrat, răstoarnă și el, o dată, datele înțelepte și măsurate ale ființei lui și intră în nesfârșita întrecere de vorbire hâtră cu Chirică, venit să intre în simbria lui. Exagerarea pătrunde până adânc de tot în țesătura limbii lui Creangă, dându-i o culoare și un pitoresc rar.

Toate aceste trăsături caracteristice menționate până aci și care vor fi dezvoltate pe rând, mai târziu, în alte capitole, alcătuiesc, reunite,

fizionomia de scriitor a lui Ion Creangă. Artist de formație populară, păstrând în opera lui, care are un caracter profund umanist și popular, etosul și concepția estetică a maselor, Creangă se află, prin izvoarele folclorice pe care le-a folosit și prin procedeele împrumutate literaturii populare, mai aproape de realismul rinascentist decât de realismul critic. De aceea Creangă, prin viziunea satirică și prin mijloacele clasice ale satirei sale, este mai aproape de Boccaccio, de Rabelais și Luigi Pulci, oameni ai Renașterii europene, decât de Slavici sau de Caragiale, cu care a fost contemporan și prieten. Ne raliem la opinia exprimată de Al. Piru în legătură cu realismul lui Creangă, realism care se deosebește de acela al contemporanilor săi realiști critici⁴⁵.

⁴⁵ Al. Piru, prefața la Ion Creangă, *Amintiri, povești, povestiri*, E.S.P.L.A., 1960.

III. BASMELE ȘI POVEȘTILE

S-a vorbit mereu despre realismul basmelor și povestirilor lui Creangă. Chiar în așa măsură, încât Ibrăileanu le numea „adevărate nuvele din viața satului”. De aceea, astăzi pornim în analize de la această premisă ca de la un dat. De altfel, chiar în literatură s-a ajuns, după apariția lui Creangă, la un curent care năzuiește, ca spre un model într-adevăr foarte greu de ajuns, spre crearea unui tip de poveste realistă, cu acumulare de ziceri populare, de snoave, de oarecare recuzită satirică, menită să semene, cât de palid, cu modelul propus. Realizarea, oricât de reușită, nu duce decât la pastişă sau la manierism, atât de mare și inimitabil este modelul urmat. În vremea însă când au apărut, povestirile și basmele scriitorului moldovean au derutat. Creatorul lor le povestea cu o vervă bonomă, afectat țărănească, înainte de a le trece pe hârtie, de obicei în cerul Junimii. Și, cum se știe, ele erau amestecate cu snoavele lui specifice, de pe „ușa din dos”, care amuzau pe aristocrații junimiști până la lacrimi. De aceea ei, cei dintâi judecători în critica românească de atunci, citeau poveștile lui Creangă, dar nu le acordau o mare încredere literară, considerându-le simple anecdote sau snoave țărănești, spuse doar cu haz neobișnuit.

Într-adevăr, cum arătam în capitolele anterioare, e foarte greu ca un critic să înțeleagă (chiar în afara considerentelor de clasă) valoarea unei formule artistice noi în momentul apariției ei. Și aci, în speță, nu e vorba de o *formulă*, căci ar părea că diminuăm, în felul acesta, o operă de geniu, ci a unei arte noi, țâșnite însă din straturi de cultură milenară și atât de nouă, încât contemporanii nici nu și-au dat seama că e într-adevăr originală atât în conținutul, cât și în forma ei. Sigur că

toată opera de povestitor a lui Creangă e brodată pe străvechi motive folclorice, toate identificate sau identificabile, dar viziunea lui despre lume, atitudinea față de cultura pe care o reprezintă și conștiința lui artistică erau răsturnătoare pentru vremea aceea.

Cu cine poți compara pe Creangă pentru a-i stabili originalitatea? Ce formule de folclor prelucrat mai mult sau mai puțin îndemânat ec l-au precedat? (Jean Boutière s-a ocupat pe larg și de aceasta⁴⁶.) A numi pe bineintenționații Miron Pompiliu, At. Marienescu, prieteni cu Eminescu sau pe T. Arsenie, N.D. Popescu și chiar pe Ispirescu nu este în nici un fel suficient. Creangă ar fi apărut sigur și fără laudabilele lor strădanii, fiindcă momentul istoric o cerea. După ce generația pașoptistă descoperise creația folclorică, a urmat, în etapa de formație a statului național, intrarea în literatură a marilor scriitori țărani.

A numi, pe de altă parte, pe Eminescu, Slavici, Odobescu ca mari scriitori care au prelucrat folclorul în aceeași vreme cu Creangă înseamnă să pătrundem în altă linie de creație. Aceștia sunt scriitori care au imprimat operelor lor inspirate din folclor pecetea propriei formații de cultură. Eminescu a dăruit basmului popular bogăția descripției romantice și a amplificărilor lirice, ca în *Făt-Frumos din lacrimă* sau *Călin*, ori i-a inculcat ideea filozofică în *Luceafărul* sau *Miron și frumoasa fără corp*. Slavici, țăran ca și Creangă, realist și el în basme, pentru că era dotat cu un mare simț al observației realiste, a avut totuși o întinsă cultură, și producțiile sale de inspirație folclorică sunt impregnate de ideile unui moralist, grav și auster. Iar Odobescu, adăpat în același timp de la izvoarele culturii clasice și romantice și supus retoricii în construcția operelor sale literare și arheologice, a dat în basmul fiului de împărat cel cu noroc la vânat din capitolele X și XI ale frumosului *Pseudo-Kyngetikos* o mostră de povestire folclorică, supusă legilor și simetriilor retorice. De aci pletorica desfășurare de frumuseți, obositoare.

Creangă, țăran, rămâne țăran în sensul nealterării prin cultură a viziunii lui inițiale, iar formula lui artistică, atât de viguroasă și de caracteristică încât poate fi recunoscută dintr-o mie, nu se datorește grefelor de cultură dobândite, ci exclusiv personalității sale artistice, temperamentului său particular.

⁴⁶ J. Boutière, *op. cit.*, p. 61-70.

Dacă B.P. Hasdeu caracteriza basmul popular prin întrepătrunderea „idealului celui mai transcendent” cu „realitatea cea mai banală”, se poate spune că la Creangă „idealul transcendent” lipsește cu totul, iar realitatea devine cât se poate de interesantă, pentru că scriitorul o consideră ca atare și izbuteste să ne comunice și nouă acest punct al său de vedere. Convins că ceea ce știe și a învățat în satul său constituie suma înțelepciunii, scriitorul, țăran hâtru, privește lumea din perspectiva sa laică, mundană și o zugrăvește, cu caracterele și obiectele care i-au fost familiare, într-un spațiu și timp obiectiv, istoric, înghesuind totul în schema basmului clasic. De aci se trag și unele curiozități de construcție în basmele și povestirile lui cele mai târzii și mai complicate, asimetriile, lungimile, episoadele intercalate, care dau un aspect compozițional baroc atât de evident în *Dănilă Prepeleac*, în *Povestea lui Stan Pășitul*, în *Ivan Turbină*, dar mai ales în *Harap Alb*. Iar fabulosul nu mai e prezent decât în modalitatea grotescului, ca și negativul caracterologic.

Procesul activității creatoare la Creangă se desfășoară în mod firesc de la simplu la compus, de la o mare economie de mijloace la nestăvilita revărsare a acestora. Pe cât sunt de lineare povestirile și basmele începutului, în care simți nu atât timiditatea, cât reținerea autorului, care nu cunoaște încă reacția publicului pentru a se dezvălui complet, pe atât sunt de bogate realizările maturității scriitoricești, atinse de Creangă după un foarte scurt interval, adică între 1875 și 1878.

De aceea, prezentând foarte pe scurt fiecare dintre basme și povestiri, nu vom recurge la clasificări tematice sau de motive, așa cum a făcut Jean Boutière, fiindcă aceasta poate da loc la subsumări arbitrare și nu duce la vreun rezultat deosebit în cunoașterea adâncită a lui Creangă, ci vom urmări cronologia operei. În ordinea apariției, cea dintâi povestire, citită mai întâi la Junimea, apoi publicată în *Convorbiri literare* din 1 octombrie 1875, a fost *Soacra cu trei nurori*. Despre motivul bătrânei femei rele în ipostază de soacră, Boutière afirmă că e rar întâlnit în afara teritoriului românesc. El dă spre comparație o variantă armeană a poveștii intitulată *Soacra*⁴⁷.

În povestirea lui Creangă, după o expoziție scurtă, cuprinzând însă toate elementele definitorii pentru caracterele în prezență, babă

⁴⁷ *Ibid.*, p. 96.

și feciori, acțiunea se desfășoară cu destulă rapiditate la început, în vremea de huzur a babei, când oprimarea nurorilor celor vârstnice era în toi. Acțiunea se încetinește, în mod specific pentru scriitorul nostru, odată cu apariția nurorii celei tinere, care emite ideea generatoare a conflictului („Cum? Eu o văd că doarme. Ce fel de treabă e aceasta? Noi să lucrăm, și ea să doarmă”) și pregătește premisele demascării babei, punând la cale, ca o binemeritată ripostă, chiolhanul din bordei, apoi „diata nemaipomenită”, cu stâlcirea în bătaia a soacrei și cu interpretarea subiectivă a ultimelor gesturi acuzatoare ale acesteia.

Narațiunea, foarte strânsă la început (cu mici excepții), se desface la ivirea personajului calitativ nou, primind elementele tipice ale debitului lui Creangă atunci când însoțește un erou din cei care-i sunt dragi, și anume dialogul, comentariul ironic sau aluziv, paradoxele, strigăturile satirice etc. Capacitatea de individualizare realistă a autorului se dezvăluie chiar din această primă povestire. Cu personajele secundare, lucrurile se sfârșesc destul de repede: feciorii, ca și nurorile mai mari, sunt niște proști neinteresanți, benigni. Ei sunt „nalți ca niște brazi și tari de virtute, dar slabi de minte”, după ideea populară, la care Creangă subscrie neîntrerupt, că un trup mare, investit cu multă putere fizică, ascunde un duh bicisnic. „Gliganii” și „hojmalăii” de mai târziu sunt prefigurați în acest mic cortegiu grotesc, nelipsit din literatura satirică. Cei trei feciori apar o singură dată, dar într-un chip memorabil prin grotescul, uimitor de subtil sugerat, al scenei. Lipsiți de personalitate, obișnuiți să asculte de mamă, cum aveau, probabil, după aceea, să asculte de neveste, ei reacționează (ca mai târziu feciorii lui Nechifor Căliman în *Frații Jderi* de Sadoveanu) „în cor”:

„– Da' ce face mămuca? întrebare cu toții deodată, când dejugau boii.

– Mămuca, le luă cea mai tânără vorba din gură, mămuca nu face bine ce face; are de gând să ne lase sănătate, sărmana.

– Cum? ziseră bărbații înspăimântați, scăpând răsteiele din mână.

– Cum? Ia, sunt vreo cinci-șese zile de când a fost să ducă viței la suhat, și un vânt rău pesemne a dat peste dânsa, sărmana!... Ielele i-au luat gura și picioarele.

Fiii se răpăd atunci cu toții în casă la patul mâne-sa...

...Toți plângeau și nu se puteau dumiri despre semnele ce face mama lor.”

„Bulucirea” feciorilor babei e într-adevăr comică, dar nu în așa măsură încât să impiețeze asupra comicului de figura centrală, care nu e pierdută – nici o clipă – din vedere. Legile estetice ale unității în varietate sunt respectate cu strictețe înăuntrul acestei scurte povestiri.

Și nurorile cele mari sunt sugerate tot în trecut, deși poate ceva mai insistent decât feciorii, ele fiind legate de acțiunea hotărâtoare a nurorii celei tinere. Caracterizările lor sunt substanțiale încă de la început. Cea dintâi, „nu prea tânără, naltă și uscățivă, însă robace și supusă”, adică, în vorbirea metaforic aluzivă a lui Creangă, bătrână și urâtă, place feciorului celui mai mare în mod obligator, fiindcă place babei atotrânduitoare. La fel cea de-a doua, „mai în vârstă și ceva încrucișată, dar foc de harnică”, deci mai bătrână decât prima și pe deasupra și sașie, e dată în dar feciorului mijlociu. Supușenia nurorilor, care aproape nu mai dormeau de frica soacrei, e ilustrată prin înregistrarea acțiunilor de muncă săvârșite de cea mai mare, care „migăia prin casă, acuș la strujit pene, acuș îmbăia tortul, acuș pisa mălaiul și-l vântura de buc”. Somnul ei e parcă acela al unui condamnat la neodihnă, desfășurându-se pe furate „între pene, caiere, fusele cu tort și bucul de malai”, instrumentele torturii casnice, cu totul diferit de somnul comod, leneș al soacrei. Pe acest fundal de prostie și supușenie, stăpânește nestingherită soacra, baba cea rea, caracterul principal, spre a cărui rotunjire converg toate episoadele. Fiecare din acestea aduce câte o notă nouă în complexul caracterologic al personajului central. Încă de la primele paragrafe, se accentuează avariția babei, care „lega paraua cu zece noduri și tremura după ban”. Avariția bătrânei bogate e dublată de un egoism monstruos, evident în hotărârea de a ține pe lângă ea pe feciori și nurori pentru binele și huzurul ei. Monologul care statornicește această hotărâre introduce un ic satiric în legătură cu moralitatea babei la tinerețe, o aluzie la unele bănuieli pe care le nutrise pe vremuri răposatul soț la adresa ei: „Voi priveghea nurorile, le-oi pune la lucru, le-oi struni și nu le-oi lăsa nici un pas a ieși din casă, în lipsa feciorilor mei. Soacra-mea – fie-i țărâna ușoară! – așa a făcut cu mine. Și bărbatu-meu – Dumnezeu să-l ierte! – nu s-a putut plânge că l-am înșelat, sau i-am răsipit casa... deși câteodată – erau bănuieli... și mă probozea... dar acum s-au trecut toate!”.

Urmează amestecul cu totul nepotrivit al babei în viața feciorilor cu prilejul însurătorii celui dintâi, căruia ea îi găsește nevastă pe placul ei.

Ipocrizia babei transpare din vorba cu cămeșa de soacră: luându-și cămeșa de soacră netăiată la gură, ea voia să arate lumii modestia și blânda ei rezervă.

Canonul la care e supusă nora dintâi adaugă, la trăsăturile de până atunci ale babei, cruzimea. Aluziv cum îl știm, Creangă face să apară, printr-un detaliu aparent neglijabil, lenea. Soacra se suie în pod spre a da de lucru bieteii nurori „și scoboară de acolo un știubei cu pene rămase tocmai de la răposata soacră-sa”, dar care nu fuseseră atinse măcar de baba. Somnul babei, care dormea „lăfăiată” și horăind, sporește, la adăpostul minciunii despre ochiul neadormit, valențele lenii întreținute cu atâtea aparențe contrarii de personaj. Pe deasupra, bătrâna mai e și violentă: sculându-se cu noaptea în cap, ea începe „a trânti și-a plesni prin casă” de necaz că o găsește ațipită pe mult chinuita noră blajină. Iar după venirea nurorii celei nealese de ea, care-i uzurpă autoritatea, baba dă drumul întregii sale răutăți: „rodea în nurori cum roade cariul în lemn”, precum și guriile sale rele. Până și după ce se produce momentul culminant al povestirii, cu stâlcirea babei în bătaie, autorul mai adaugă o notă nouă în contextul caracterului principal, tot printr-o aluzie. Nurorile „așezară baba într-un așternut curat, ca să-și mai aducă aminte de când era mireasă”. Deci, avară, egoistă, de o moralitate îndoielnică la tinerețe, indiscretă, ipocrită, crudă, leneșă, mincinoasă, violentă, rea, murdară, baba e un personaj negativ destul de complex, pe care Creangă îl individualizează excelent printr-un joc hazliu de aparențe și esențe. Înfățișarea ei grotescă culminează cu imaginea finală, baba în pat, „umflată cât o bute”.

Nora cea tânără, aleasă, cu tâlc, de către soțul ei, și nu de către soacră, reprezintă, în jocul de forțe aflate în luptă în această povestire, fermentul răzvrătirii împotriva groteștii tiranii a babei. Nu întâmplător ea este, între cele șapte personaje, singura „mai șugubașă”. Cum spuneam într-altă parte, nora tânără este echivalentul eroului hâtru, a eroului civilizator, învingător al forțelor obscure. Tânăra femeie nu suferă nedreptatea, neegalitatea de tratament a oamenilor. Apoi ea descoperă minciuna despre ochiul neadormit, prin vizita născocită a părinților ei. Ca tuturor personajelor dragi lui Creangă, și ei îi plac petreckerile, viața largă, generoasă, ospetele și cântecele. Festinul pregătit de ea, cu un cuptor de plăcinte, cu pui pârpalii în frigare și

prăjiți în unt, cu o străchinoaie de brânză cu smântână și mămliguță, prilejuiește scriitorului o scenă remarcabilă de „genre”, ieșită ca din pana unui maestru olandez: după ce au mâncat, au băut, au cântat, cele trei femei au adormit în bordei între pene împrăștiate pe jos, între blide aruncate în toate părțile, cu cofăielul de vin răsturnat. „Ticăloșie mare...” comentează Creangă, foarte încântat și plin de admirație pentru tânăra noră, care, de altfel, și vorbește ca ceilalți hâtri ai lui: cu paradoxe rostite în pofida proștilor (ca „tăceți, gura vă meargă; că nu-i bună pacea și mi-i dragă gâlceava”), sau strigături satirice la adresa acelorași („Vai săracu omu prost/ Bun odor la cas-a fost”). Apare aci, tot în gura nurorii șugubețe, și elementul care va fi mult dezvoltat mai târziu în arta satirică a lui Creangă, și anume folosirea stilului profesiei în momente profane foarte marcate. Efectul hazliu e mai redus aici („mâncați bine și pe Domnul lăudați”), la începutul festinului, esențială e însă încercarea. O enumerare în termeni „tehnic” apare în momentele ultime ale babei, când nurorile, pentru a-i grăbi sfârșitul, pomenesc de toate cele necesare înmormântării și despre credințele legate de moarte, despre „stârlici, toiag, năsălie, poduri, paraua din mâna mortului, despre găinile ori oaia de dat peste groapă, despre strigoi și câte alte năzdrăvănii înfiorătoare”. Pentru mentalitatea laică, nesuperstițioasă a lui Creangă, este semnificativă folosirea uneori tocmai a credințelor populare în scopul îngrozirii sau convingerii celor proști. Aci nurorile sperie pe babă cu strigoi și „năzdrăvănii înfiorătoare”; mai târziu, nora tânără explică bărbaților nenorocirea care a lovit-o pe soacră prin intervenția ielelor („Ielele i-au luat gura și picioarele”). Sigur că aci toate aceste mostre de literatură satirică sunt încă palide, ca și limba scriitorului, de altfel, nedesfășurată încă pe multiplele registre și îndrăzneli (de pildă, doar câteva cuvinte familiare colorează textul, printre care *ghigosește* și *blești*, caracteristice lexicului satiric al scriitorului). Ele prefigurează totuși viitoarea mare creație a lui Creangă, conținând-o în germen.

Astfel, această poveste trecută de Boutière în rândul poveștilor fantastice este, în realitate, o poveste realistă întemeiată pe o satiră a caracterelor omenești, susținută cu mijloacele caracteristice ale artei lui Creangă, care se dezvăluie de la prima lui operă ca un mare autor satiric.

Capra cu trei iezi a fost publicată în *Convorbiri literare* din 1 decembrie 1875. Povestea-fabulă la Creangă n-a făcut, cum s-a mai

spus, decât să pună măști pe caracterele omenești. Pe arhicunoscuta temă a caprei cu iezi și care circulă pe tot întinsul european⁴⁸, ba se pare chiar și pe cel asiatic (mai des în China), scriitorul a brodat din nou, în aceeași modalitate joculară, istoria relelor comise de un personaj negativ și a relatat pe larg, cu satisfacție, pedeapsa finală care a fost aplicată acestuia de cineva mult mai slab, dar cu o minte ageră. Lupul, forță malefică, oarbă, răstoarnă legile bune coexistențe și ale solidarității între animale, mâncând doi din iezi caprei, „văduvă sărmană”. Aceasta se va răzbuna la fel de crud, eliminând din societatea ființelor pașnice elementul negativ, dăunător, care turbură bunul trai și viața de muncă a celor din jur. Lupul e un parazit al satului parcă, nu numai leneș, dar și profitor și pe deasupra și crud. Pedepsirea lui se cere, sub raport etic, la fel de imperios ca și aceea a leneșului. Aceasta din punctul de vedere al tendinței morale a operei.

Estetic, procedeele se înscriu în aceeași arie satirică. Lupul e plin de toate viciile morale, indiscreția, simularea, disimularea, cruzimea atingând gratuitatea (episodul cu așezarea capetelor de iezi la ferestre și mănjirea cu sânge a pereților), ipocrizia, delațiunea insinuantă (la adresa lui nenea Martin), lăcomia. Greoi și mătăhălos, el e pus mereu în situații grotești. Mai întâi ascultă la uși („trăgea cu urechea la păretele din dosul casei”), vorbește subțire cum nu se potrivește ființei lui, „se îndoia de șele cam greu” așezându-se pe chersin și produce un zgomot ciudat, pe care Creangă îl exprimă foarte echivoc și amuzant într-o formulă cu asonante („ori chersinul a crăpat, ori cumătrul a strănutat”). De la capră aflăm că lupului, cu toată vârsta înaintată și făptura greoaie, nu-i este străină nici ipostaza de don Juan rustic („încă se rânjea la mine cheodată și-mi făcea cu măseaua”⁴⁹). Dar episodul cel mai realizat artistic ni se pare a fi cel al dialogului dintre capră și lup în pădure, când capra îl pofteste pe lup la praznic. Dialogul mănuit de Creangă dezvăluie un personaj cel puțin la fel de bine făcut și de complex ca în *Roman de Renart*, în ceea ce privește ipocrizia și disimularea.

⁴⁸ J. Boutière, *op. cit.*, p. 80. „Il existe des variantes de ce conte dans beaucoup de pays, notamment en Allemagne, en Catalogne, en Ecosse, en Espagne, en Greece, en Italie, en Russie, en Slavonie et en France”.

⁴⁹ Într-o variantă din manuscris: „cu coada ochiului”.

„Apoi capra pornește înainte plângând și lupul după dânsa, prefăcându-se și el că plânge.

– Doamne, cumătre, Doamne, zise capra suspinând, de ce ți-i mai drag în lume tocmai de-aceea n-ai parte.

– Apoi dă, cumătră, când ar ști omul ce-ar păți, dinainte s-ar păzi. Nu-ți face și dumneata atâta inima rea, că odată avem să mergem cu toții acolo.

– Așa este, cumătre, nu-i vorbă. Dar sărmanii găgâlci, de cruzi s-au mai dus!

– Apoi, dă, cumătră, se vede că și lui Dumnezeu îi plac tot puișori de cei mai tineri.

– Apoi dacă i-ar fi luat Dumnezeu ce mi-ar fi? D-apoi așa?

– Doamne, cumătră, Doamne! Oi face și eu ca prostul... Oare nu cumva nenea Martin a dat raita pe la dumneata pe-acasă? Că mi-aduc aminte că l-am întâlnit odată în zmeuriș și mi-a spus că dac-ai vrea dumneata să-i dai un băiet să-l învețe cojocăria.

Și din vorbă-n vorbă, din una-n alta, ajung pân-acasă la cumătră.”

Simularea participării la durerea caprei, atribuirea gustului pentru iezi fragezi lui Dumnezeu, aerul înțelept, consolator al lupului, care ia o alură de ipocrizie pioasă, vorbirea în tâlcuri din scriptură (mult mai insistentă și mai reușită în manuscris) sunt remarcabile. Parcă vezi pe Renart pocăit, îndurerat, cu ochii la cer, dar trăgând cu coada ochiului la niște pui sau oi de prin apropiere, sau fericit de renghiul jucat lui Primaut. Apoi degajarea cu care, în treacăt, lupul aduce vorba despre bănuiala lui împotriva lui nenea Martin, ursul, e sugerată excelent cu dezinvoltura stilului oral (vezi repetiția lui *că*). Tot grotescă e și scena cu așezatul greoiului lup pe „scăueșul de ceară” și cu înghițitul „hâlpav” al sarmalelor nemestecate, producând onomatopeicul zgomot „gogâlț, gogâlț, gogâlț”. E curios că Boutière, care observă foarte exact capacitatea realistă a lui Creangă de a „fixa în puține cuvinte un gest sau o atitudine”⁵⁰ și dă, printre altele, de exemplu ascunderea iedului mezin în horn, apreciază portretul caprei considerându-l „cel mai desăvârșit”⁵¹ și nu pomenește nimic despre lup. E adevărat că, sub specia stilului serios,

⁵⁰ J. Boutière, *op. cit.*, p. 166.

⁵¹ *Ibid.*, p. 169.

investigația psihologică a caprei (mamă harnică, mamă îndurerată, femeie răzbunătoare cu toate mijloacele ce-i stau la îndemână) e destul de completă și interesantă, dar nu în stilul serios stă tăria lui Creangă, ci în cel comic. Și sub acest raport, lupul, ca toate personajele negative grotești, este mult superior caprei din punct de vedere estetic. Capra e interesantă mai ales pentru prezentarea ei într-un așa-zis portret foarte caracteristic la Creangă. Nu e un portret fizic; acesta lipsește *întotdeauna* din prezentarea personajului pozitiv, ci este o înșiruire de acțiuni cu gesturile tipice:

„Și așa-zicând, pune poalele în brâu, își suflecă mânecile, ațâță focul și s-apucă de făcut bucate. Face ea sarmale, face plachie, face alivenci, face papă cu smântână și cu ouă și fel de fel de bucate. Apoi umple groapa cu jărătic și cu lemne putregăioase, ca să ardă focul mocnit. După asta, așază o leasă de nuiete numai întinată și niște frunzări peste dânsa; peste frunzări toarnă țarnă și peste țarnă așterne o rogojină. Apoi face un scăueș de ceară anume pentru lup. Pe urmă lasă bucatele la foc să fiarbă și se duce prin pădure.”

Dialogul suspendă destul de des narațiunea în această poveste, începând seria marilor lui desfășurări. Aci vorbesc între ei iezii, apoi iedul și capra îndelung, cu zicale și aluzii, pe urmă capra și lupul venind prin pădure, în sfârșit capra cu lupul aflat în groapa de jeratic. Formula finală, luată ca atare din basmul popular, ne face să reintrăm într-o lume din care ieșisem prin procedeele artei realiste a lui Creangă.

Punguța cu doi bani a fost publicată în *Convorbiri literare* din 1 ianuarie 1876. Apologul se deosebește de prototipul lui popular mai ales prin credibilitatea cu privire la coexistența personajelor animale și umane. Timbrul lui Creangă, ieșit din atitudinea lui joculară, din sintaxa „zicerii” sale, se simte chiar în ciuda unor oarecari stereotipii de expresie⁵². Aceste repetări prea numeroase, care ar putea da impresia unei relative sărăcii de limbaj, sunt compensate de determinări amuzante, făcute cu elemente de lexic familiar, alese cu o pricepere de mare autor comic. Moșneagul e „pofcios și hapsân” (și atragem atenția pentru

⁵² De pildă, „Cucoșul văzând această mare primejdie”, „boierul văzând aceasta”, „cucoșul cum vede și astă mare nedreptate”, „boierul când mai vede și astă drăcovenie”, „moșneagul văzând aceste mari bogății” etc., etc.

a sublinia mereu meșteșugul, conștiința scriitoricească a lui Creangă, pentru că, în prima versiune din *Convorbiri*, era „hapsân și pofticios”; atent la muzicalitatea, la cadențele și căderile sintagmelor sale, scriitorul a schimbat ordinea determinanților, obținând un efect mult superior în sonoritatea comică); baba „zgârcită și nebună” e la fel de rea (ca orice babă din opera lui Creangă), ca „hârca” de la bucătăria boierului. Aceasta „s-a îndrăcit de ciudă”, văzând isprăvile cocoșului, celelalte „îi sclipeau... ochii în cap și plesnea de ciudă”. Ca și babele, boierul „crăpa de ciudă”. Toți profitorii și răii sunt învinși de cocoș, care face isprăvi ca un adevărat personaj năzdrăvan, ajungând și el la niște dimensiuni fabuloase, la un moment dat, încât are un pântec „cât un munte” și, „așezându-se în dreptul soarelui, întuneca de tot casa boierului”: „elefantul ți se părea purice pe lângă acest cocoș”, după care se iau, într-un hazliu cortegiu, toate găinile „cucuiete și boghete”. „Bezmetic”, „dândanaie”, „bleandă”, „găbuiește” etc. completează lexicul caracteristic al poveștii acesteia, cu atâta semnificație moral-socială.

Cu *Dănilă Prepeleac*, publicată în *Convorbiri literare* din 1 martie 1876, intrăm în seria poveștilor cu draci, pe care Creangă le tratează cu o vădită predilecție. Avându-și originea în Evul Mediu creștin sau chiar mai înainte, în unele vechi legende ebraice, povestea cu draci a cunoscut o mare dezvoltare pe două căi. Una din ele ducea spre viziunea creștină a păcatului luciferic pentru dobândirea puterii și a cunoștinței. Doritor să comită acest păcat, omul își asocia, printr-un pact, puterea necurată a diavolului, care el însuși, la început, râvnise să obțină aceleași puteri, drept care își primise pedeapsa cuvenită fiind aruncat din cer. Legenda doctorului Faust este, cu toate variantele ei, ilustrarea acestei căi de dezvoltare a povestirii cu draci.

Cealaltă cale duce spre o viziune alta decât cea creștină propriu-zisă, clasică. Aci e vorba de păcăleala dracului, care încetează de a mai fi adversarul atât de temut al sufletului omenesc și devine un biet prostănac ușor înșelat de istețimea țăranului sau târgovețului. Acest tip de poveste, foarte răspândit la noi⁵³, în vreme ce cel de mai sus e destul de rar întâlnit, satisface în cea mai înaltă măsură conștiința superiorității

⁵³ L. Șăineanu în *Basmelor române* (București, 1895) dă nu mai puțin de nouă variante de pe teritoriul românesc.

umane. La Creangă, păcăleala dracilor răspundea credinței sale profunde în superioritatea absolută a înțelepciunii omului, care este în același timp centrul, stăpânul și modelul desăvârșit al universului. În concepția sa despre lume, cu destule note precreștine, păcatul e o noțiune pe care Creangă o folosește, dar în care nu crede și pe care o consideră cam din aceeași zonă cu strigoii sau ielele, utilizați, cum am văzut și vom mai vedea, în împrejurări grotești, comice. De aceea, povestea cu draci devine exclusiv o povestire facețioasă, fiindcă dracii nu mai au în concepția scriitorului nici o putere asupra sufletului omenesc! Ei nu mai au nici înfățișarea de căpcăuni, „ogres”, ca la germani și scandinavi, nici aspectul diavolilor din teologia creștină, cum zice Thompson⁵⁴, cu copita crăpată, cu coadă și urechi ascuțite, care ar putea fi, după părerea aceluiași, o reminiscență din Pan și satirii vechilor povești grecești. E interesant de notat în acest sens înfățișarea de bivol a diavolului în *Dănilă Prepeleac*.

Dracii sunt la Creangă niște ființe bicusnice și amărâte, de aceea îi poate învinge până și prostul proștilor, Dănilă Prepeleac. Nu e de loc întâmplătoare reunirea celor două tipuri de povești, care a fost atât de discutată de către comentatori. Boutière își exprima convingerea că reunirea celor două tipuri contradictorii de poveste e rezultatul „unei evidente contaminări”, deși „sudura celor două părți nu e de loc simțită”⁵⁵. Și, deși trecând în revistă toate variantele celor două povești în România și aiurea, nu izbutește a le găsi alăturate într-o narație unitară, criticul francez conchide că nu Creangă este autorul prim al contaminării, care poate fi chiar foarte veche în folclor, deoarece temele populare împrumutate de el sunt aproape întotdeauna simple. Al. Dima, în micul, dar substanțialul său studiu *Baza folclorică a povestirii lui Creangă: Dănilă Prepeleac*⁵⁶, demonstrează convingător, prin descoperirea unei mostre folclorice ruse, basmul *Ivanco, fiul ursului*, existența contaminării chiar în poveștile populare. Astfel, domnia sa ajunge la concluzia că nu Creangă a realizat o sinteză de tipuri de povești în *Dănilă Prepeleac*, ci, așa cum a intuit și Boutière, el a urmat un model aflat în folclorul țărilor limitrofe.

⁵⁴ Stith Thompson, *The Folktale*, New York, 1951 (sec. pr.), p. 42.

⁵⁵ J. Boutière, *op. cit.*, p. 151–153.

⁵⁶ În volumul *Studii de istorie a teoriei literare românești*, E.P.L., 1962.

Ceea ce ne interesează pe noi, însă, este faptul că lui Creangă i-a slujit de minune această reunire de tipuri de povești diferite pentru punerea în valoare a eroului. Dănilă Prepeleac este cea dintâi încercare a lui Creangă de a face un om anapoda, un personaj care vorbește și acționează în dodii, un prost și un hâtru în același timp. Omul acesta, sărac lipit, e mereu obligat să recurgă la împrumuturi din bunurile fratelui său, înstărit, căruia îi aduce de fiecare dată pagube însemnate. Plictisit mai ales de frecventul împrumut al carului, acesta îl sfătuiește să-și cumpere car, drept care Dănilă pornește la târg cu singura lui avere, o pereche de boi. Intră într-o serie de schimburi succesive, care de care mai dezavantajoase (dând boii pe un car, carul pe o capră, capra pe o găscă și găscă pe o pungă goală), apoi se întoarce în sat și face o nouă ispravă, prăpădind de data aceasta carul și boii fratelui, după care îi ia iapa și i-o duce în pădure. Pregătirile pentru duratul unei mănăstiri, în care vrea să se pustnicească, îl pun pe Dănilă în conflict cu dracii. Vrând să scape de el, aceștia îi oferă un burduf cu galbeni, dar, răzgândindu-se, îl provoacă la un șir de întreceri, șase la număr (înconjuratul iazului cu iapa în cărcă, fuga, trânta, chiuitul, azvârlitul buzduganului și blestematul), și din care eroul, cu o istețime aparent nou dobândită față de prima sa stare, iese învingător, rămânând stăpân pe burduf, deși cu un ochi pleznit.

Trecerea de la o stare la alta a eroului ar rămâne cu totul de neînțeles dacă l-am considera, așa cum s-a făcut, rezultatul întâmplător al unei asocieri psihologice lipsite de *distinguo*, cum se întâlnește adesea în folclor. Personajul are însă unitate, și ideologică și estetică, fiind provenit dintr-o intenție creatoare a scriitorului, susținută și unitară. Boutière a observat, de altfel, tranziția foarte meșteșugită dintre cele două tipuri de poveste din *Dănilă Prepeleac*, tranziție care face să rămână invizibilă sudura dintre ele⁵⁷. E, în această observație, cuprinsă recunoașterea lucrării cu intenție artistică unificatoare din partea lui Creangă. Acest lucru reiese mai izbitor din analiza eroului făcut contradictoriu, bivalent, cu intenția creării unui Păcală sau Nastratin dintre cei mai autentici. De sorginte biblică, motivul prostului sau nebulului care rușinează pe cei înțelepți se află deopotrivă în folclor. Disprețuit de lume, de avutul său frate și de soția acestuia pentru lipsa lui de inteligență practică,

⁵⁷J. Boutière, *op. cit.*, p. 153.

Dănilă era socotit de toți „un leneș, nechitit la minte și nechibzuit la trebi”, un „om nesocotit”, „cărui-a-i mâncau câinii din traistă – și toate trebile câte le făcea, le făcea pe dos”. Într-adevăr, treburile lui sunt anapoda făcute, ca și hotărârile pe care le ia, și mai ales ca și vorbele pe care le spune. Din tâlcurile lui Dănilă înțelegem adevărata lui structură, fiindcă vorba lui în dodii este sugerată de Creangă în zicale, în moduri de exprimare fondate pe paradoxuri, deci pe termeni contrastanți, care se anulează sau se resping. După ce se procopsește cu carul, Dănilă meditează adânc asupra târgului pe care l-a făcut: „Mă!... asta-i încă una! De-oi fi eu Dănilă Prepeleac, am prăpădit boii, iar de n-oi fi eu acela, apoi am găsit o căruță... Ba e Prepeleac, ba nu-i el...” Acest scurt monolog, în care eroul comic își caută identitatea pe care i se pare că a pierdut-o, de bună treabă ce-a făcut, are un sâmbure și de umor, și de oarecare bun-simț contrariat de prostia săvârșită cu schimbul. La fel de autocritic se exprimă față de sine Dănilă și cu prilejul dobândirii pungii, când „o sucește, o învârtește și apoi zice: Na-ți-o frântă că ți-am dres-o”, ca și în răspunsul moderat dat fratelui său, care-l mustră c-a zăbovit la târg: „Apoi dă, bădiță, m-am pornit cu graba și m-am întâlnit cu zăbava”. Conștiința prostiilor pe care le face stăruie în Dănilă, spre deosebire de majoritatea personajelor folclorice din alte povestiri cu aceeași temă, care sunt foarte fericite de schimburile realizate⁵⁸.

Tot în „dodii” e și vorba lui Dănilă atunci când sfarmă carul și boii fratelui său: „Na! că făcui pacostea și frățină-meu! Ei, ei, acum ce-i de făcut?... Eu cred că ce-i bine nu-i rău: Dănilă face, Dănilă trebuie să desfacă.” Și desfăcutul ca soluție se plasează tot pe linia absurdului, Dănilă vrând să ia pe deasupra de la frate-său și iapa. Și toate sunt spuse cu un aer mucalit, care te face să te îndoiești de prostia personajului. Comicul acestuia, de o nuanță deosebită, e de altfel sporit de Creangă prin comentariul său. Iată, de pildă, un comentariu specific în legătură cu luatul iepii: „Iapa! Las' pe Dănilă, că știe el unde a duce-o: să-și icie iertăciune de la boi și ziua bună de la car.” Sau altul, în legătură cu plesnitul ochiului după blestemul dracului: „Săracul Prepeleac! Se vede că i-a fost scris tot el să răsplătească și păcatele iepii frăține-su, ale caprei, ale gânsacului logodit și ale boilor uciși în pădure. Pesemne blăstămul găștelor văduvite l-a ajuns,

⁵⁸ Vezi J. Boutière, *op. cit.*, p. 87.

sărmanul!” Cu acestea, Creangă intră în modalitatea lui stilistică favorită, facețioasă, cu aplicații ale stilului profesiei clericale la viața animalelor (iertăciune, păcate, blesteme) și pe care o desfășoară numai în legătură cu anumite personaje comice. Dănilă se numără și el printre acestea, fiindcă dă dovadă că-i place o șotie bine făcută, din cele de care știe el: odată „se ținea cu mâna de inimă, râzând de prostia dracului”, altădată „se strica de râs” privind de departe vâlmășagul cu ursul și dracul. Nu suntem în totul de acord cu punctul de vedere prea exclusiv de care s-a dat dovadă când s-a considerat că înțelepciunea nou câștigată a lui Prepeleac se datorește doar avuției lui recent câștigate. Nu numai averea dobândită și care se cere apărută îl duce la mîntoșie (cum ar arăta zicala folosită de Creangă într-una din împrejurările întrecerii: „Tot bogatul mintios și tânărul frumos”, ci în general starea de necesitate în care se afla. Creangă însuși spune mai departe cu alt prilej al întrecerii, tot referindu-se la agerimea mintală a lui Prepeleac: „Nevoia învață pe cărauș”.

Ni se pare că natura bivalentă a personajului, nebun înțelept, e subliniată chiar de scriitor, desigur dezvăluind intenția creării unui astfel de erou atât de potrivit artei satirice: „Dracul, neavând ce-i face, huștiuluc în iaz și dă de știre lui Scaraoțchi despre omul lui Dumnezeu, cu năravul dracului”.

Această reunire de contrarii ni se pare revelatoare pentru structura dicotomă a personajului care urmează (sau determină) compoziția antitetice, contradictorie a întregii povestiri și, printr-o remarcabilă unitate estetică, și unele modalități stilistice întemeiate, de asemenea, pe contrarii.

Povestea porcului a apărut în *Convorbiri literare* din 1 iunie 1876. Mai puțin realizată estetic (firește sub specia stilului facețios satiric), povestirea nu are prea multă originalitate, din cauza substanței ei originare. Făt-Frumos preschimbat în porc, prin știința unei vrăjitoare, e găsit în această stare de niște bătrâni fără copii, care-l prind drag și-l îngrijesc, socotindu-l feciorul lor. Împăratul locului dând sfoară în țară că va mărita pe fiica sa după cel ce va izbuti să dureze un pod de aur pardosit cu pietre scumpe de la casa sa și până la palat, porcul se oferă să îndeplinească această condiție, reușește și capătă de soție pe fiica împăratului, cu care va trăi fericit până ce ea, ascultând de povața maică-si, aruncă noaptea în foc pielea de porc pe care Făt-Frumos o

lepăda la culcare. Pedepsa ei va fi despărțirea de soț, care dispare, și purtarea sarcinii ani de-a rândul, până la reîntâlnirea cu Făt-Frumos, care singur o va putea izbăvi de blestem. Toate peripețiile fetei de împărat pornită în căutarea soțului ei, întâlnirile cu Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri și Sfânta Duminică, folosirea darurilor primite de la acestea în scopul captării bunăvoinei acelei hârci, care îngrijea palatul lui Făt-Frumos, și întreg finalul întâlnirii sunt povestite corect și plăcut, dar cu foarte puțină specificitate a stilului lui Creangă (decât, evident, cu cea sintactică). Sunt unele componente ale acestui stil presărate de-a lungul poveștii, dar puține și neafectând structura personajelor sau nepunând-o în valoare decât foarte puțin. Așa, de pildă, dialogurile dintre babă și moș asezonează cu agrementul lor pitoresc, clasic crengist, începutul povestirii. Purcelul aduce o notă de pictură realistă, animalieră, prin înregistrarea exactă de către scriitor, dotat cu observația detaliilor caracteristice, a mișcărilor specifice. Baba îngrijitoare a palatului lui Făt-Frumos (transformată în scroafa cu cei doisprezece purcei peste care dăduse moșneagul) e destul de bine sugerată prin determinări variate și multiple, care urmăresc să-i dea o nuanță accentuat grotescă. Ea „era viespea care înălbișe pe dracul... o vrăjitoare strașnică care încheaga apa și care știa toate drăcăriile de pe lume”; apoi e succesiv numită „hârca”, „talpa iadului”, „știrba-baba-cloanța”, „baboiiul”, „tălpoiul”, „pohoța de babă”, „babornița”, „hoanghina” etc., tot denumiri care o arată pe babă detestabilă, așa cum e înfățișată mereu în opera lui Creangă.

Întâlnim apoi acea specie caracteristică a portretului în mișcare cu prilejul îmbăierii purcelului de către baba cumsecade, mama lui adoptivă. Femeia e surprinsă, ca mai înainte capra, într-o acțiune foarte familiară țăranșilor cu copiii sau moșșilor, acțiune descompusă în gesturile ei componente: „Apoi, sprintenă ca o copilă, face degrabă leșie, pregătește de scaldătoare, și fiindcă știa bine treaba moșșului, ia purcelul, îl scaldă, îl trage frumușel cât untura din opaiț pe la toate încheieturile, îl strânge de nas și-l sumuță ca să nu se deoache odorul. Apoi îl piaptănă și-l grijește așa de bine, că peste câteva zile îl scoate din boală.” Un echivoc, două mai agrementează desfășurarea altfel convențională a acțiunii, ca de pildă: „După ce umblă ea, nu se mănâncă!”

Eroul și nefericita lui soție nu sunt văzuți, nici auziți. El e infinit mai realizat în ipostaza de porc, din punctul de vedere al detaliului sugestiv,

al conturului realist. Iar ea e interesantă doar pentru că ilustrează felul în care Creangă tratează personajele de viță împărătească, adică țărănește. Ajunsă la casa porcului destinat a-i fi soț, ea se supune ca o femeie simplă: „și s-a și apucat de gospodărie!” Iar curând după căsătorie, fiica împăratului, „cuprinsă de dor, s-a dus să-și mai vadă părinții”, ca orice țărăncă, lăsându-și însă bărbatul acasă. Iar scena repudierii ei de către socri e scena izgonirii unei neveste amărâte de la țară din casa soțului ei.

Interesantă de menționat pentru mentalitatea laică a lui Creangă este imanența sfinților. Tânăra nevestă e mirată că întâlnește pe Sfânta Miercuri pe lumea aceasta.

Un moment mai deosebit îl constituie și o scurtă prezentare a unei faune fabuloase, întâlnite tot de fata de împărat în dureroasele ei peregrinări: „... au trecut peste nenumărate țări și mări, și prin codri și pustietăți așa de îngrozitoare în care fojgăiau balauri, aspide veninoase, vasiliscul cel cu ochi fărâcători, vidre cu câte douăzeci și patru de capete și altă mulțime nenumărată de gănganii și jigăanii înspăimântătoare, care stăteau cu gurile căscate, numai și numai să-i înghită; despre a căroră lăcomie, viclenie și răutate nu-i cu putință să povestească limba omenească.” Valorile morale legate de animale amintesc de tradițiile populare rămase din vechile bestiarii.

Cu toate aceste lucruri interesante însă, dacă Creangă ar fi povestit în felul acesta toate operele sale inspirate din teme folclorice, el ar fi putut să fie pus într-adevăr în rândul prelucrătorilor de folclor talentați, dar obișnuiți, ca Perrault sau frații Grimm, sau s-ar fi putut vorbi de acel „nichts Gemachtes an ihm”, de care pomenea inexact Weigand, mai înainte citat.

Din fericire, cu *Povestea lui Stan Pățitul*, scriitorul reintră în registrul său preferat, cel jocular, unde se regăsește pe sine cu toate particularitățile artei sale. Povestea, publicată în *Convorbiri literare* din 1 aprilie 1877, e o poveste cu draci din acelea în care Creangă excelează; dar aci nu mai e vorba de conflict și întreceri între erou și diavoli, ca în *Dănilă Prepeleac*, ci de un pact special.

După Boutière, tema din *Povestea lui Stan Pățitul* nu e reprezentată în România decât prin povestea lui Creangă⁵⁹. Într-adevăr, tema pactului

⁵⁹J. Boutière, *op. cit.*, p. 137.

cu diavolul e foarte des tratată în Occident, mai rar la noi. Iar acest pact, conform căruia diavolul se angajează să slujească omului, supus și gata să-l ajute oricând, dar nu pentru a-i lua sufletul, e și mai rar. De data aceasta, lucrul e foarte semnificativ, diavolul nu mai e prost ca în *Dănilă Prepeleac*, el nemaifiind adversarul omului, ci slujitorul său aproape dezinteresat. Stith Thompson arată că în aceste povești, destul de puține, e pusă în valoare inteligența diavolului, și nu prostia sau reuavoința din celălalt tip de poveste cu draci⁶⁰. Diavolul aci ar intra, tot după Thompson, în categoria ajutătorilor supranaturali, și prin aceasta devine un personaj central, fără de care acțiunea n-ar mai putea fi concepută.

Într-adevăr, în povestea lui Creangă *Stan Pățitul*, eroul și Chirică – dracul, sluga și ajutorul său – se bucură de aceeași importanță în desfășurarea acțiunii și de aceeași simpatie din partea autorului. Și omul și diavolul sunt aci la fel de înțelepți, cu o singură excepție: când omul își pierde mințile din dragoste pentru o femeie, dracul, pus la adăpost prin natura sa de acest pericol și de această trecătoare iluzie, își păstrează sângele rece și străvechea știință despre femeie. Acesteia trebuie să i se scoată coasta cea de drac, pentru ca ea să piardă demonicul din ființa ei. Și această operație se angajează Chirică să o săvârșească, din recunoștință pentru bucașica de mămăligă îmbrânzită găsită în pădure și la mâncarea căreia nu zisese bogdaproste.

Pactul cu diavolul, străvechea și răspândita temă biblică, aflată în folclorul european în atâtea variante, capătă aci o configurație cu totul specială. Nu diavolul însuși încheie acest pact, ci este obligat la încheierea și respectarea lui de către Scaraoschi, împăratul iadului. De asemenea, omul căruia diavolul îi va sluji, în speță Stan, nu știe nimic despre acest pact, el crezând până aproape de sfârșitul poveștii că sluga sa Chirică e doar un băietan isteț.

Pe de altă parte, spre deosebire de imensa majoritate a poveștilor cu aceeași temă la alte popoare sau chiar la noi, istorisirea lui Creangă nu-l înfățișează pe diavol nutrind intenții rele, întunecate la adresa celui pe care-l slujește. De aceea la sfârșit, deși află din gura lui Chirică adevărata lui calitate, Stan e adânc mâhnit de pierderea lui. Bunăvoința

⁶⁰ Stith Thompson, *op. cit.*, p. 45 și 67.

lui Chirică față de stăpânul său, dragostea cu care îl slujește și i se supune, cu totul nesimulată și dezinteresată, l-au făcut probabil, pe bună dreptate, pe Léon Bachelin, prefațatorul unei traduceri a poveștilor lui Creangă în franceză, să-l caracterizeze drept „un geniu domestic transformat în *diavol*”⁶¹. Într-adevăr, supunerea și recunoștința de care dă dovadă Chirică se găsesc de obicei nu în poveștile cu draci, ci în cele cu elfi, pitici, spiriduși binefăcători. Așa, de pildă, ni s-a părut a găsi multe înrudiri de motive între Stan Pățitul și o poveste belgiană relatată de culegătorul și scriitorul argentinian Roberto Payró, *Morarul din Stuivenberg și ultimul Kabuter*⁶². Și aci piticul va sluji în schimbul mâncării, pâinea cu unt, prestând o muncă mult mai presus de puterile lui. Și aci el va lega o strânsă prietenie cu stăpânul morii, pe care-l va ajuta, ca și Chirică pe Stan, să schimbe nărvul soției sale.

Boutière menționează că în România tema lui Stan Pățitul nu e reprezentată decât prin povestea lui Creangă⁶³, dar, firește, nu se poate deduce din aceasta faptul că autorul român ar fi imaginat pe de-a-ntregul narațiunea.

Oricare va fi fost prototipul pe care-l va fi cunoscut sau îl va fi urmat Creangă, realizarea estetică în *Povestea lui Stan Pățitul* este remarcabilă. Mai întâi, înlănțuirea episoadelor e făcută perfect logic și unitar. Narațiunea debutează cu o biografie a eroului, făcută în termeni destul de generali, până la vârsta de treizeci de ani, pentru punerea accentului pe starea lui de burlac. Comentariile în doi peri asupra burlăciei și însurătorii culminează cu o zicală: „până la 20 de ani se însoară cineva singur; de la 20–25 îl însoară alții; de la 25–30 îl însoară o babă, iară de la 30 de ani înainte numa dracu-i vine de hac”. De aci atenția se fixează asupra intervenției dracului, resimțită ca iminentă, din momentul în care scriitorul spune: „Și așa, de la o vreme, și babele și prietenii, lehametindu-se, l-au dat în burduful dracului și l-au lăsat pe sama lui, să facă de-acum înainte ce a ști el cu dânsul...”

Urmează pregătirea întâlnirii cu dracul, făcută pe larg, cu recuzită bine aleasă: furtuna, risipirea dracilor în lume, prezența lui Scaraoșchi,

⁶¹ Léon Bachelin, cf. J. Boutière, *op. cit.*, p. 137.

⁶² Roberto J. Payró, *Diavolul în Belgia*, E.S.P.L.A., Meridiane, 1956.

⁶³ J. Boutière, *op. cit.*, p. 137.

care, mâniat de neputința și neștiința diavolului celui din pădure, îl supune din oficiu condițiilor pactului viitor cu Stan. Diavolul va sluji trei ani fără simbrerie, dar la sfârșit va lua din casa lui Stan ceva ce-i va fi de trebuință la talpa iadului, ale cărei căpătâie au început să putrezească. Scaraoschi nu vorbește lămurit tocmai pentru a pune la încercare încă o dată iscusința drăcușorului.

De fapt, premisele întâlnirii fuseseră puse încă înainte de întrevederea dintâi între Stan și Chirică. Umblând prin pădure, mort de foame, dracul găsisese boțul de mămăligă lăsat de Stan pe o țesitură și, neștiind condiția pusă de acela, îl mâncase fără să zică nimic. De aci se înnodase firul viitoarei conviețuiri dintre Stan și Chirică. Dar oricât e de bine pregătită introducerea la întâlnire, întâlnirea însăși este făcută cu o mare originalitate: întâlnirea dintre un țăran hâtru și un drac la fel de deștept (e ciudat că dracul ca drac e foarte prost, dar preschimbă în om e la fel de ager la minte ca cel mai deștept țăran). Creangă se delectează îndelung într-o competiție de înțelepciune țărănească, la sfârșitul căreia Stan, mulțumit de istețimea lui Chirică, îl angajează, iar acesta repetă condițiile enunțate mai înainte de Scaraoschi, lăsând acum el să plutească incertitudinea asupra obiectului pe care și-l va însuși la sfârșitul celor trei ani. Stan, deși are o vagă aprehensiune la adresa persoanei cu care are a face (el îi spune dracului: „Poate că tu îi bărâni atunci să-mi iei sufletul din mine, ori mai știu eu ce dracul ți-a veni în cap să cei”), totuși, atras de inteligența lui Chirică, îl angajează. De-acum încolo urmează îmbogățirea lui Stan în etape, dintre care cea mai deosebită e cea cu seceratul prea întinselor lanuri boierești. (Thompson afirmă că motivul cu dracul care seceră este limitat exclusiv la statele Baltice⁶⁴.)

Și, în sfârșit, se ajunge și la însurătoare, pe care, conform premisei exprimate în zicala de mai sus, o va realiza tot dracul. Lipsa de experiență și ispita farmecului feminin îl fac pe Stan să aleagă greșit la primele încercări de la care e deconsiliat de Chirică. Cea de-a treia, ratificată de drac, cunoscător profund al inimii femeilor, îl duce în cele din urmă pe Stan la căsătorie. Dar vrând să scoată și din această femeie, cea mai bună, coasta de drac, pentru binele stăpânului său, Chirică pune la cale încercarea virtuții soției lui Stan, după ce aceasta

⁶⁴ „entirely confined to the Baltic States...”, S. Thompson, *op. cit.*, p. 43.

a născut primul ei copil. Știind prețul virtuții femeiești, Chirică merge cu siguranță la stabilirea împrejurărilor pentru acest test psihologic și moral, menit să-l convingă pe Stan de adevărul spuselor slugii sale, precum și de necesitatea operației finale care să-l pună în posesia unei femei desăvârșite. Ușurătatea femeii, care cade repede în cursă, și ticăloșia babei, care o ispitește, făcând-o „să se alunece cu mintea”, sunt dovedite pe deplin, deși baba arată un talent de regie aproape la fel de mare cu al lui Chirică, punând în scenă pieirea copilului lui Stan în modul cel mai spectaculos cu putință. Dând foc casei în care se afla copilul în leagăn, Chirică pune în locul lui pe motanul babei înfășat în scutece. Aducerea babei în sac de către nevasta lui Stan este explicată de aceasta prin teama ei de Chirică, al cărui soroc se împlinește tocmai atunci. După plecarea lui, lucrurile se vor așeza altfel.

Operația scoaterii coastei celei de drac are loc cu instrumente de fierar: ciocan, daltă, clești, cu care Chirică lucrează fără greș. Vindecarea e instantanee, așa încât dracul și-a împlinit misiunea și poate pleca. El sărută mâna lui Stan ca o slugă credincioasă și-i mărturisește adevărata sa natură, precum și motivele pentru care l-a slujit. Acum abia se dezvăluie aluzia voalată a lui Scaraoțchi la putrezirea căpătâilor de la talpa iadului, când Chirică, plecând, ia sacul în care era ascunsă baba, pentru a o pune să sprijine întreaga construcție a infernului. Chirică a lucrat ca un restaurator al dreptății, așa încât toată lumea e mulțumită. Stan are o nevastă bună și avere destulă, baba și-a găsit locul cel mai potrivit sub talpa iadului, iar Chirică se desfată în sânul împăratului său.

Orientarea satirică a întregii povești este evidentă. Literatura populară e plină de aluzii, de strigături, de snoave cu privire la cusururile femeilor leneșe, murdare, curioase, limbute. Aci, soția ușuratecă, pusă la încercare ca în nenumărate mostre ale literaturii universale, nu rezistă probei, de aceea trebuie supusă unui tratament eroic, exprimat simbolic în scoaterea coastei de drac. Conform tot unui principiu de homeopatie populară, *cui pe cui se scoate*, care-și are echivalentul și-n știința medicală, *similia similibus curantur*, coasta cea de drac nu poate fi scoasă decât de însuși dracul. Așa încât rolul lui Chirică în toată povestea este unul curativ. La babă, femeie îmbătrânită în rele, nici un tratament nemaifiind cu putință, ea este luată și dusă în singurul loc unde mai poate fi de folos, în elementul ei, la talpa iadului. Creangă a

folosit aci jocul de cuvinte între sensul propriu și cel figurat al expresiei talpa iadului, întrebuițată popular pentru o babă rea. De altfel, ni se pare că punctul culminant al poveștii, ca și al semnificației ei simbolice, constă în concurența între capacitatea de inventivitate negativă a babei și a dracului. Nu întâmplător îl pune Creangă pe Chirică să spună despre o fetișoară cu trei coaste de drac în ea: „Ja! una de aceste a înălbit odată numai într-o singură noapte pe moșu-meu în fântână”.

Și astfel, în conformitate cu concepția lui Creangă despre folosul comunității, pactul cu diavolul ilustrat în *Povestea lui Stan Pățitul* se încheie în favoarea diavolului, care-și găsește căpătâie noi pentru talpa iadului, dar și în favoarea oamenilor. Eroul dobândește, cum spuneam, o femeie virtuoaasă și supusă, iar comunitatea scapă de babă, element distructiv, dizolvant în viața familiei și deci și a satului. De aceea, ca de obicei în poveștile lui Creangă, pieirea personajului negativ e privită nu numai fără participare compasionantă, dar chiar cu satisfacție, cu veselia cu care e privită și moartea babei din *Soacra cu trei nurori* și a lupului din *Capra cu trei iezi*. Neafectând pe nimeni, răpirea babei de către diavol e departe de a constitui un act de lezare la adresa oamenilor, ba chiar dimpotrivă. Singura ființă care o plânge nu e un om, ci „motanul ei din ceea lume, pentru că l-a cocolit așa de bine”.

Cum se vede, diavolul capătă în această poveste configurație de personaj pozitiv, din motivele teoretice indicate de Thompson⁶⁵ și din cele concret senzoriale ale imaginii artistice făurite de Creangă. Luând înfățișare de om pentru a sluji omului, diavolul pierde caracterele lui de inferioritate cu care era investit în celelalte povești cu draci, în *Dănilă Prepeleac* sau *Ivan Turbincă*, și capătă atributul de căpetenie al omului: înțelepciunea. Abia acum izbutește Chirică să valorifice unele facultăți speciale ale dracilor, care-i lipseau pe vremea când era în iad, spre marea mânie a lui Scaraoschi. Superioritatea calității de om în cadrul concepției lui Creangă se străvede și aci, în realizarea personajului Chirică. În ipostaza de drac, el era destul de stângaci, de nedărvărit. Trimis în pădure de Scaraoschi, nu izbutește să facă nimic, „că pe unde se ducea, tot în gol umbla”. Pornind pe urmele lui Stan, spre locul unde acesta încărcase lemnele, „găsește numai locul, pentru că flăcăul... de

⁶⁵Vezi nota 2, la p. 61.

mult ieșise din pădure și se duse în treaba lui”. Imaginea dracului furios și nemâncat e grotescă; el „crâșca din măsele și crâpa de ciudă”, „era buimac de cap și hâmesit de foame”, îi „gârâiau mațele de foame”, stătea „pe gânduri, posomorit și bezmetic”. Și notăm efectul fonetic foarte potrivit pentru starea personajului în ultima pereche de epitete, *posomorât* și *bezmetic*. Familiarul *halește* întărește grotescul imaginii dracului înfometat repezindu-se la boțul de mămăligă. În fața stăpânului său Scaraoschi, drăcușorul „răspunde rușinat și tremurând ca varga, de frică” din pricina neîmplinirii misiunilor sale. Iar apelativul adresat de Scaraoschi: „zmârdoare uricioasă” îl întregește fonetic în această fază.

Chirică, dracul cu înfățișare de om, arată cu totul altfel. El e, adevărat, foarte mic de statură, așa încât pare un băietan de vreo opt ani, deși are treisprezece. Dar asta, cum am mai spus, în mentalitatea populară și în a lui Creangă, firește, nu e un cusur, ba chiar, dimpotrivă, denotă agerime neobișnuită a minții. Oșlobanu și catiheții din *Amintiri* vor fi proști pe măsura trupeșiei lor.

Chirică îl uimește pe Stan cu dibăcia răspunsurilor sale, e „liniștit și harnic la trebile lui”, îndemânatec la orice meșteșug, de la tâmplărie la muncile agricole și la chirurgie, și mai ales e înțelept, obiectiv și eficient în toate situațiile, cu precădere în materia însurătorii stăpânului său, căruia îi hărăzește „un drăguț de femeie care nu se mai află”. Explicația e desigur simbolică în lumina satirei întreprinse de autor la adresa femeilor. Chirică zice: „Căci eu șed călare în inima lor și, nu că mă laud, dar știu toate măruntaiele dintr-însele”.

În ceea ce privește înfățișarea și comportamentul personajului, Creangă a schițat două-trei indicii realiste care le fixează. În apropierea casei lui Stan „dracul s-a prefăcut într-un băiat ca de opt ani, îmbrăcat cu straie nemțești, și îmbla zgribulind pe la poartă”. Stan îl vede în chipul unui „băiet ce se acățara pe stâlpul porții de teama câinilor”. După angajare „băiatul se pune ciobănește într-un genunchi, îmbuca repede ce-mbucă și apoi se duce după trebi”. La horă, Chirică, cum îi treaba băieților, se acățara pe cele garduri și se hlizea cu ceilalți băieți”. Surprinderea gestului caracteristic este foarte acurată, cu toată rapiditatea notării.

Stan Pățitul sau Ipate este din nou un personaj hâtru, în dodii. Harnic, activ și înțelept, „Stan era om tăcut în felul sau, dar și când da

câte o vorba dintr-însul, vorba era vorbă, la locul ei și nu-l putea răpune te mieri cine”. Tăcut va fi fost Stan, forțat de împrejurările burlăciei, dar nu în întâlnirile cu semenii săi. Dialogul foarte lung cu Chirică la angajarea acestuia denotă o foarte mare poftă de vorbă și o mare pricepere în modalitățile debitului. Inflexiunile vocii lui Stan se aud cum doar acelea ale lui moș Nichifor Coțcariul, numeroase, variate, cu valențe multiple. Maliția, când ascunsă, când evidentă, la adresa lui Chirică, superioritatea binevoitoare care apare la început în întrebările puse băietanului, vorbele de duh care se îngrămădesc pe măsură ce se înțeșesc replicile între cei doi, de parcă asistăm la o competiție de înțelepciune, veselia oarecum simulată, dar necesară la închegarea atmosferei în care se desfășoară dialogul, ne fac să înțelegem câte cotloane se ascund în arhitectura iscusită a capului lui Stan. De altfel, pătrunderea acestuia e așa de fină în felul său, încât, fie intuiție, fie bănuială sugerată de prea timpuria înțelepciune a lui Chirică, vorbirea lui insinuează mereu probabilitatea firii supranaturale a băietanului sau se referă indirect la draci. (De altfel, cuvântul *drac* revine, ca un soi de cuvânt cheie, în cursul povestirii, de 42 de ori, afară de Scaraoschi, Cel de pe comoară, Ucigă-l crucea, Satana.) De pildă, îl întrebă pe Chirică: „Măi parpalecule, nu cumva ești botezat de Sfântul Chirică Șchiopu, care ține dracii de păr?” sau exclamă admirativ: „Al dracului băiet! Parcă ești cel de pe comoară, măi, de știi toate cele.” Iar când drăcușorul îi vorbește despre pretențiile lui modeste de angajare și mai ales îi aruncă în doi peri aluzia la alegerea finală, Stan răspunde într-adevăr de parcă ar ști despre ce este vorba și cine este interlocutorul său: „Ce fel de vorbă-i asta? Poate că tu îi bărâni atunci să-mi iei sufletul din mine, ori mai știi eu ce dracul ț-a veni în cap să cei?” El este atât de avizat, încât se și gândește, dată fiind bănuiala continuă la adresa lui Chirică, la condiția esențială a unui pact cu diavolul. Dar e mai cuminte, în împrejurările în care se află, să lase bănuielile baltă și să tragă toate foloasele colaborării cu neobișnuita sa slugă. Suspiciunile vor mai apărea târziu, odată când mărturisește: „Mai că-mi vine să zic și eu, ca boierul cela: nu știu, nălucă să fii, om să fii, dracul să fii, dar nici lucru curat nu ești. Numai, fii ce-i fi, asta nu mă privește: mie unuia știi că mi-ai priit bine...” În același dialog, mai jos, repetă insinuarea, așteptând confirmarea lui Chirică: „Da știi c-ai chitit-o bine, măi Chirică!? Tot cu dracii ești tu bine, zic eu.”

La fel de deștept și prudent ca și stăpânul său, Chirică se ferește și el de precizări care-ar ucide tot hazul conlucrării și-l lasă în dubiu și mai târziu, când repetă aceeași aluzie: „Apăi dă, nu știi cine ți-a mai putea intra și ție în voie, măi Chirică. Câte știi tu, numai dracu cred că poate să-ți deie de fund.”

Viclenia personajului, care transpare din toate aceste rezervate și destul de discrete sondaje, e o ipostază a inteligenței eroilor lui Creangă și nu putea să lipsească din configurația intelectuală a lui Stan Pățitul, unul din cei mai tipici, mai interesanți.

Întinsa informație folclorică aparține de asemenea personajelor preferate ale scriitorului, tot ca atribut al înțelepciunii. În prima parte a convorbirii cu Chirică, Stan îi servește aceuia o mică antologie folclorică, alcătuită din câteva zicale, vorbe de duh, strigături și culminând cu cimilitura: „Lată – peste lată, peste lată – îmbojorată, peste îmbojorată – crăcănată, peste crăcănată – măciulie, peste măciulie – limpezeală, peste limpezeală – gălbeneală și peste gălbeneală – huduleț”. Cum spuneam și altădată, ca un Sfinx popular, Stan pune la încercare puterile intelectuale ale Oedipului diavol Chirică, pentru a-i vedea vrednicia. Că această încercare a fost condiția primă a angajării se vede din cuvintele lui Stan după răspunsul solicitantului: „Bun, măi Chirică, ia acum văd și eu că nu ești prost. Hai! cât să-ți dau pe an ca să te tocmești la mine?”

Și mereu după aceea, vorbirea lui Stan păstrează același iz paremiologic, ca a unui om trecut din plin prin experiențele vieții și care și-a alcătuit un mod de expresie mai mult în tâlcuri, voalat. De aceea, în *Povestea lui Stan Pățitul* abundă proverbele, zicalele și expresiile idiomatice, pe care la început le folosește mai mult Stan, iar după aceea Chirică, concurându-și astfel stăpânul în înțelepciune. De la „vrabia-i tot pui, dar numai dracul o știe de când îi”, „aș veni deseară la voi, dar mi-i rușine de câini”, „măsoară-i vorba cu îmblăciul”, „când se-nsoară, nu-i de moară” etc., și până la definirea însurătorii în zicala: „să-mi iau pe dracul după cap, să-l aduc cu lăutari în casă și pe urmă să nu-l pot scoate nici cu o mie de popi”, ne aflăm într-o continuă concentrare de experiență și umor popular în cristalizări lapidare ce caracterizează indivizi și situații.

Ilustrând bogata serie de *Proverbe olandeze*, Brueghel a scos din fantezie și din sugestia imediată a cuvintelor imagini care dezvoltă analitic proverbele populare. Creangă a procedat pe dos, sintetizând

o împrejurare, o imagine într-un proverb sau într-un cuvânt de spirit popular. De aceea, se poate presupune că orice personaj cu un larg bagaj paremiologic are în spatele său și o vastă trăire a vieții, o cunoaștere adâncă a ei. Iar prudența este și ea o latură, o manifestare a experienței și înțelepciunii. Astfel, e foarte explicabil cum un om care vorbește mereu în zicale ajunge cu vremea la un soi de ermetism, de exprimare în tâlcuri, indecisă cu privire la sensurile ei esențiale, în coadă de pește. În capitolul despre etosul popular, arătam că acest ermetism al vorbirii poporului, ermetism pentru cei străini de el, neinițiați, constituie un mod de autoapărare a grupului social respectiv față de cei din afara lui, un mijloc de recunoaștere între cei de aceeași teapă. La examenul la care e supus de către Stan, Chirică e recunoscut vrednic de a intra în viața familiei și a satului respectiv. Dar cum și el vorbește la fel de în tâlcuri și aluziv ca și Stan, acesta uneori îl învinovățește a vorbi neclar, „în dodii câteodată”. În cele din urmă însă, după atâtea câte a văzut și a făcut alături de dracul, Stan a devenit și mai prudent și mai puțin încrezător ca mai înainte, și sfârșitul poveștii, el însuși în doi peri, exprimă această nouă atitudine a lui Stan, definit acum ca un personaj în dodii: „Și după aceea, când îi spunea cumva cineva câte ceva de pe undeva, care era cam așa și nu așa, Ipate flutura din cap și zicea:

– Ia păziți-vă mai bine treaba, și nu-mi tot spuneți cai verzi pe pereți, că eu sunt Stan Pățitul.”

Alături de cele două inteligențe, a omului înțelept și a diavolului în slujba lui, care au amândouă un caracter pozitiv, se mai arată una, negativă, a babei. Aceasta, „codoșea de babă”, e instrumentul inducerii în ispită a tinerelor neveste, împinse, așa cum susține Creangă în conformitate cu necesitățile satirei din poveste, la ușurătate de însăși natura lor. Ca de obicei la Creangă, baba ticăloasă e numită „hârcă”, „tălpoi”, „codoșea”, iar priceperea ei negativă, răufăcătoare e comparată cu „sfredelul dracului” („meșteșugoasă la trebile sale cum îi sfredelul dracului”). Interesantă e schimbarea de ton cu care autorul însoțește intrarea în scenă a babei, mânia plină de resentiment cu care rostește epitetele de mai sus, asemănătoare într-un tot cu cele din *Povestea porcului*, precum și ieșirea ei din scenă când, în sac, ea e luată de Chirică și dusă în iad.

Soarta lui Chirică și a babei sunt spuse cu un ton foarte diferit, discriminarea de ton însăși provocând hazul cititorului. Cel dintâi, ne

informează Creangă plin de plăcere, „se desfăta în sânul lui Scaraoschi” (și notăm tonalitatea deschisă și agreabilă a verbului *se desfăta*), iar „codoșea de babă gema sub talpa iadului”, zice autorul stropșit, cu satisfacție răutăcioasă. Valorile stilistice înseși pun în valoare intenția moralizatoare a acestei bucați satirice.

Cu *Harap Alb*, publicată în *Convorbiri literare* din 1 august 1877, intrăm din nou în domeniul basmului propriu-zis. Foarte întinsă, alcătuită, așa cum s-a arătat, din contaminarea a două corpuri de povești, această mare operă a lui Creangă este inegală în ceea ce privește valorile estetice cărora le dă naștere. Prima parte mimează pe povestitorul popular obișnuit, fără urmă de culoare a paletelor specifice a lui Creangă: „Amu cică împăratul acela, aproape de bătrânețe, căzând la zăcere, a scris carte frățâne-său craiului să-i trimită grabnic pe cel mai vrednic dintre nepoți ca să-l lase împărat în locul său, după moartea sa. Craiul, primind cartea, îndată chemă tustrei feciorii înaintea sa și le zice:”... etc., etc. Doar în dialoguri se simte vioiciunea obișnuită, debitul bogat al personajelor prozatorului moldovean, cu inflexiunile lor variate, cu mirări, oțărări, mustărări, toate presărate cu zicalele tipice. Craiul, ai cărui feciori mai mari trimiși la împărăția fratelui său se întorc rușinați de întâlnirea cu un urs buclucaș, le face remonstranțe în stil țăranesc, rușinându-i cu pilde bătrânești și cu vorbe usturătoare: „Iac de-ar fi, broaște sunt destule”, „fiecare pentru sine, croitor de pâine”, „apără-mă de găini, că de câni nu mă tem”, „La plăcinte înaintea! Și la război înapoi” etc. Exclamații, interjecții cu efect onomatopoeic puternic dau o tonalitate familiară mai accentuată (popic, halal), întărită și de expresiile idiomatice folosite de crai („Să umblați numai așa frunza frășinelului toată viața voastră, și să vă lăudați că sunteți feciori de crai, asta nu miroasă a nas de om... Cum văd eu, frate-meu se poate culca pe-o ureche din partea voastră, la sfântul așteaptă s-a împlini dorința lui”... etc.).

Încercarea fiului mezin, încurajată și chiar pusă la cale de o cerșetoare bătrână și vorbăreață, care se dovedește o sfântă întrupată, e însă încununată cu succes și, spre marea mirare a craiului, feciorul mai mic pleacă spre împărăția unchiului, în tovărășia calului și cu armele tatălui său de pe vremea când fusese mire. Narațiunea se desfășoară mai departe după tipicul popular, cu formulele fixe bine cunoscute, cu clausule numeroase. Doar dialogurile foarte dese (între fiul mezin

și crai, între cal și mezin) înviorează prin realismul lor, deși ele lungesc povestirea, întârziind-o, și se revarsă peste proporțiile obișnuite. Ne gândim uneori că aceste întârzieri și aparentă lipsă de măsură în echilibrul narației îl vor fi făcut pe Șăineanu să-l numească pe Creangă „un povestitor difuz și prolix”.

Recomandarea expresă a tatălui către fiul său de a nu se folosi în călătoria sa de oameni roșii și de spâni este încălcată din extrema necesitate a condițiilor cu totul vitrege oferite de peisaj. Iar spânul, cu intenție frauduloasă, desigur, îi iese de trei ori înainte fiului de împărat, de fiecare dată cu altă înfățișare. Vorbirea spânului, ipocrită, insinuantă, cată să fie cât mai atrăgătoare, având aparența sincerității și a înțelepciunii. De aceea este îmbelșugată, plină de tonalități variate și sprijinită pe cuvântul înțelept și convingător al proverbului, al zicalei. O dată e simplu declarativă, altă dată rugătoare și plină de umilință, iar a treia oară superioară, condescendentă, tincturată cu oarecare impertinență și dorință de constrângere a voinței tânărului fecior de crai. Dintr-odată se simte caracterul negativ al personajului, și Creangă izbutește cu precădere în înfățișarea unor astfel de caractere.

Curând, spânul își va da pe față adevărata fire, silindu-l pe fiul împăratului să tacă și să-l slujească până ce va muri și va învia. El îi va lua, astfel asigurat, și calitatea de moștenitor al împăratului Verde și tot el îi va fixa numele de Harap Alb, nume care pare să însemne, după unii filologi, albinos.

Încheierea episodului este marcată de formele mediane obișnuite, care au mai apărut și vor mai apărea („mergând spre împărăție, Dumnezeu să ne ție, că cuvântul din poveste înainte mult mai este” etc.).

La curtea craiului începe șirul tribulațiilor lui Harap Alb, ispășirea încălcării poruncii părintești de a nu-și lua slugă spână. Mai întâi, aducerea salășilor din grădina ursului, apoi a pietrelor scumpe din pădurea cerbului și, în cele din urmă, a fetei împăratului Roș. Dar acesta alcătuiește un episod de sine stătător, în legătură cu cealaltă recomandare a împăratului făcută fiului său, de a nu avea relațiuni cu oameni roșcovani, la fel de dăunători ca și spânii.

Episoadele cu grădina ursului și pădurea cerbului reintroduc un personaj supranatural, Sfânta Duminică, vechea cunoștință a lui Harap Alb, cerșetoarea cea guralivă. Plină de bunăvoință pentru erou și

întărindu-l cu ajutorul direct și cu sfatul, Sfânta se comportă, așa cum s-a spus, țărănește. Ea „odată și pornește desculță prin rouă, de culege o poală de somnoroasă”, apoi face fiertura cu lapte și miere și-o aruncă în fântâna din grădina ursului. După aceea, Harap Alb acționează la indicațiile ei. În episodul cu nestematele din pădurea cerbului, bătrâna e mult mai lovace. Vorbirea ei capătă un aspect moralizator foarte acuzat, fiind împănată cu ziceri numeroase, ca și aceea a calului. Tonul amândurora e binevoitor, liniștitor pentru tânărul supus încercărilor atât de grele, și ascunde cu dificultate o nuanță de satisfacție privitoare la experiența lor proprie și la știința vieții pe care o stăpânesc. Uneori mijeste și câte o inflexiune ironică, dar binevoitor ironică față de naivitatea lui Harap Alb. Amândoi îi servesc pe rând învățăturile de viață asezonate cu proverbe și expresii idiomatice; ba și cu vreun joc de logică. Calul îi spune, printre altele: „Vorba să fie, stăpâne, că tocmala-i gata... Nu te teme, știu eu năzdrăvăniile ale spânului, și să fi vrut, de demult i-aș fi făcut pe obraz, dar lasă-l să-și mai joace calul. Ce gândești? Și unii ca ăștia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte... Zi și dumneata că ai avut să tragi un păcat strămoșesc. Vorba ceea: Părinții mănâncă aguridă și fiilor li se strepezez dinții...”

E interesant cum se strecoară în textul basmului, din când în când, câte o idee socială judicioasă și chiar câte una de protest. Mai departe, din replicile Sfintei reiese că experiența lui Harap Alb, oricât de tristă, e binevenită, înțeleaptă și, pe plan social, ea îi deschide ochii: „Când vei ajunge și tu odată mare și tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr și vei crede celor asupriți și necăjiți, pentru că știi acum ce e năcazul. Dar până atunci, rabdă, Harap Alb, căci cu răbdarea îi frigi pielea...”

De altfel, lucru mai puțin obișnuit în basme, și Spânul este definit prin gesturi și mai ales prin limbaj, ca un tipic conducător nedrept și apăsător. Vorbirea lui impertinentă, disprețuitoare și răutăcioasă îi dezvăluie treptat caracterul, făcându-l tot mai urât celor din jur și mai ales cititorului. Adresându-se împăratului într-un fel jignitor, el îi spune: „Ce te potrivești, moșule? Cum văd eu, dumneata prea intri în voia supușilor. De aceea nu-ți dau cerbii pietre scumpe și urșii salăți. Mie unuia știu că nu-mi suflă nimene în borș; când văd că mâța face mărazuri, Ț-o strâng de coadă, de mănâncă și mere pădurețe, căci n-are încotro... Dacă Ț-a ajuta Dumnezeu să mă rânduiești mai degrabă în locul dumitale, îi

vedea, moșule dragă, ce prefacere are să ieie împărăția; n-or mai șede lucrurile tot așa moarte, cum sunt... Fost-ai și dumneta la tinerețe, nu zic, dar acum îți cred; dă, bătrânețe nu-s? Cum n-or sta trebile baltă?" Sau într-altă parte, răspunzând fiicelor împăratului, care-i fac timide remonstranțe pentru asprimea lui nejustificată față de Harap Alb, Spânul zice: „Hei, dragele mele vere... dumneavoastră nu știți ce-i pe lume. Dacă dobitoacele n-ar fi fost înfrânate, de demult ar fi sfășiet pe om, și trebuie să știți că și între oameni, cea mai mare parte, sunt dobitoace care trebuiesc ținute în frâu, dacă ți-i voia să faci treabă cu dânșii.”

Cu toată credința în fatalitate și-n imutabilitatea orânduirilor lumii exprimată de personajele ajutoare ale eroului, calul și Sfânta Duminică („Ce-i e scris omului, în frunte-i e pus” sau „Așa e lumea, și de ai face ce ai face, rămâne cum este ea, nu poți s-o întorci cu umărul, măcar să te pui în ruptul capului. Vorba ceea: Zi-i lume și te mântuie”), ideile de mai sus sunt semnificative pentru Creangă, care nu uita nici o clipă de unde a pornit și făcea mereu cauză comună cu cei asupriți și necăjiți.

În vârstă fiind, împăratul vorbește ca un țăran bătrân, blajin și sfătos, cu întorsături tipice ca: „Te crede moșul, nepoate” și altele. Și tot ca un țăran, câteodată mai drăcuie, fără mânie, din mirare.

Diferențierea între personaje se simte după idei, în primul rând. Calul și Sfânta sunt cei mai cuminți și punctul lor de vedere este și cel la care subscrie autorul. Cum spuneam, tonul binevoitor, de satisfacție, și adăugăm, de certitudine în triumful ideilor și acțiunilor lor le este specific. Violent, cu deficiențe temperamentale, indicate și de atributul fizic dominant, Spânul are o ideologie inferioară, exprimată precipitat, cu grabă și cu teama incertitudinii pe care i-o dă falsa sa situație. Împăratul Verde, bătrânul bun, povestește mereu despre toate, cam ca David Creangă.

Comentariul autorului, de obicei excelent, variază în registrul facețios, e mai puțin reușit în cel în care-și exprimă participarea afectivă. De aceea, întâlnim un astfel de eșantion explicativ parcă extraestetic și care nu-i stă bine lui Creangă: „Cu asta a voit spânul să-și arate arama și să facă pe Harap Alb că să-i ieie și mai mult frica.” La fel în fraza care culminează cu naivă și forțată explicație: „pentru că bunătatea nu are de-a face cu răutatea!” Sau un joc de cuvinte destul de sarbăd: „Ei apoi, zi că nu-i lumea de apoi”.

Episodul cu fata împăratului Roș concentrează valorile estetice maxime ale basmului. Un ic original de tot intervine în substanța narației, desfășcând-o și introducând în ea, în sfârșit, personaje și acțiuni noi, a căror prezentare îl încântă pe autor. Drumul lung al eroului e presărat cu întâlniri numeroase și folositoare. Mai întâi, întâlnirile cu furnicile și albinele recunoscătoare, cea din urmă dând loc unei minuțioase și realiste descrieri a acțiunii de prisăcar îndeplinite de erou în perfectă cunoștință de cauză. Apoi, pe rând, se înscriu pe traiectoria lui Harap Alb: Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și, creația *de toutes pièces* a lui Creangă pare-se, Păsări-Lăți-Lungilă. Grupul celor cinci giganți telurici se alătură lui Harap Alb și toți împreună vor executa complicatele cerințe ale dobândirii fetei împăratului Roș.

Fiecare dintre giganți e o forță a naturii, pe care o înfățișează în felul său specific. Gerilă, spaima naturii, se bucură de un portret ieșit parcă de sub penelul lui Hieronymus Bosch. Urechile clăpăuge și buzoaiele groase și dăbălăzate, atât de mari încât când suflă cu ele una se răsfrângea peste scăfărlie și cealaltă atârna peste pantece, sunt atributele lui de căpetenie, care-l fac o grotescă arătare, „o dihanie de om”, cum zice Creangă, completată excelent de o mișcare sincopată: „așa tremura de tare, de parcă-l zghihuia dracul”. Efectele produse de acest personaj asupra naturii înconjurătoare alcătuiesc cadrul portretului, și acesta deosebit de unitar și bine făcut, în funcție de figura care-i însuflețește: „vântul gema ca un nebun, copacii din pădure să văicăreau, pietrele țipau, vreascurile țiuiau și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veverițele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plângeau în pumni, blăstămându-și ceasul în care s-au născut.” Umanizarea întregului peisaj prin personificările acestea atât de neobișnuite ale tuturor elementelor din toate regnurile produce o fascinantă intensificare a grotescului legat de personajul central.

Flămânzilă e mai puțin insistent desenat, poate fiindcă și efectele ce s-ar fi putut scoate cu el ar fi fost mai sărace. Pe el nu-l vedem decât ca „o namilă de om” mâncând „brazdele de pe urma a 24 de pluguri” și strigând „în gura mare că crapă de foame”. La fel cu el, Setilă bântuie, ca seceta, lumea; e „o arătare de om” care bea „apa de la 24 de iazuri si o gărlă pe care umblau numai 500 de mori, și tot atunci striga în gura mare că se usucă de sete”. Setilă e fixat într-o imagine grotescă de mari

dimensiuni: la mânie începe „a-i țâșni apa pe nări și pe urechi, ca pe niște lăptoace de mori”.

Cu Ochilă ne aflăm în prezența unui hâtru uriaș, a unui gigant jovial, care nu ne-ar mira dacă ar muri de răs ca Margutte din marele poem al lui Luigi Pulci, *Morgante*, văzând o maimuță încălțată cu cizmele lui. El e „o schimonositură de om” care, ca un ciclop, are în frunte „numai un ochi mare cât o sită”, pe care când îl ține deschis nu vede nimic și dă chior peste ce apucă. Iar când îl ține închis, vede cu el până în măruntaiele pământului. Dintr-odată facultatea văzului, pe dos decât la celelalte fapte, îl indică pe Ochilă a face parte din categoria oamenilor anapoda. Răcnind „ca un smintit”, el îi impresionează de la început pe cei cărora li se adresează, întărind prin insolitul relației sale apartenența la categoria oamenilor pe dos, „Iaca... toate lucrurile mi se arată găurite ca sitișca și străvezii ca apa cea limpede; deasupra capului meu văd o mulțime nenumărată de văzute și nevăzute; văd iarba cum crește din pământ; văd cum se rostogolește soarele după deal, luna și stelele cufundate în mare, copacii cu vârful în jos, vitele cu picioarele în sus și oamenii umblând cu capul între umere; văd, în sfârșit, ceea ce n-aș mai dori să vadă nimene, pentru a-și osteni vederea: văd niște guri căscate uitându-se la mine, și nu-mi pot da samă de ce vă mirați așa, mira-v-ați de... frumusețe-vă!”

Micul discurs năzdrăvan al lui Ochilă e delicios prin amestecul lui de naivitate și înțelepciune facețioasă. Cuprinzând o viziune a lumii pe dos, înțeleasă *à la lettre* (și nu în sensul general de procedeu al literaturii satirice, care inversează valorile), vorbirea anapoda a gigantului hâtru înfățișează un soare ca un glob metalic care se duce de-a dura sub linia orizontului, copacii crescând în sens invers, cu rădăcinile în sus, vitele umblând cu capul în jos și cu picioarele în sus, puse parcă în univers de un copil jucăuș, care vrea să ignoreze gravitația, sau pictate de un primitiv modern, ca Henri Rousseau. Poanta descrierii se oprește pe un joc de logică, pe un hop logic, fiindcă ultimul element reface direcțiile normale ale lumii, dar fără să se bage de seamă: „oamenii umblând cu capul între umere”. Ultima parte a vorbirii e fundată pe o repetiție a unor cuvinte legate de funcțiunea văzului: *văd, să vadă, vederea, văd*, menite să întârzie sfârșitul și să-l lase în doi peri, prin referirea la privitorii uimiți, cu totul ironică. Ochilă mai intervine în această primă parte

a întâlnirilor cu o scurtă și nostimă replică în același stil unitar care-l caracterizează, atunci când Harap Alb se întreabă, uimit, de numele lui Păsări-Lăți-Lungilă. „Zâmbind pe sub mustețe”, tot semn al astuției sale glumețe, Ochilă răspunde în bobote: „Zi-i pe nume să ți-l spun”, ca un personaj șugubăț ce se află. Păsări-Lăți-Lungilă este „o pocitanie de om”, cu dimensiuni uriașe de gânșenie cu formă schimbătoare: „când voia, așa se lățea de tare, de cuprindea pământul în brațe. Și altădată așa se deșira și se lungea de grozav, de ajungea cu mâna la lună, la stele, la soare și cât voia de sus”, în chip de cosmonaut cu autopropulsie.

Intrat în contact cu aceste ciudate și hazlii făpturi, Harap Alb se contaminează de unele ciudățeni ale lor, și de unde până aci era un personaj pozitiv, dar lipsit de haz, odată pătruns în grup, capătă amprenta acestuia. Astfel, se trezesc în el facultăți hătare, pe care nu le avea înaintea întâlnirii cu cei cinci și pe care le va pierde după ce se va despărți de ei. Și asta din pricina răsului care stârnește în el fantezia jucăușă, facețioasă. Dintr-odată, în prezența lui Gerilă, Harap Alb începe să vorbească precum Stan Pășitul, cu siguranța și sentimentul de superioritate al omului care e gata de o șotie, în prezența unei făpturi hilare, pe care o presupune inferioară lui: „Măi tartorule, nu mânca baram și spune drept, tu ești Gerilă! Așa-i că taci?... Tu trebuie să fii, pentru că și focul îngheață lângă tine de arzului ce ești.”

Replicile lui devin tot mai spirituale, în felul lui Creangă, pe măsură ce îi ies toți ceilalți în cale. Pe al doilea tot el îl numește „Flămânzilă, foamea, sac fără fund, sau cine mai știe ce pricopseală a fi, de nu-l mai poate sătura nici pământul”. În prezența lui Setilă, limbajul lui devine mai familiar, expresie a mirării și hazului tot mai mare: „Măi! da a dracului onănie de om e și acesta... Grozav burdăhan și năsățios gâtlej, de nu pot să-i potolească setea nici izvoarele pământului; mare ghiol de apă trebuie să fie în mațele lui! Se vede că acesta-i prăpădenia apelor, vestitul Setilă, fiul secetei, născut în zodia rașelor și împodobit cu darul suptului.” Pe acesta Harap Alb îl ia cu sine ca să-l scape de „blăstămii broaștelor”. Comentariul lui Ochilă subliniază caracterul contradictoriu al personajului, semn că Harap Alb l-a înțeles: „Pe de-o parte-ți vine a râde și pe de alta îți vine a-l plânge. Dar se vede că așa l-a lăsat Dumnezeu. Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitulă, peste drum de Nimerilă,

ori din târg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați. Mă rog, unu-i Ochilă pe fața pământului, care vede toate și pe toți altfel de cum vede lumea cealaltă.” Personajul anapoda e definit foarte exact în aceste cuvinte, ceea ce dovedește cunoașterea ca atare de către scriitor a procedului lumii pe dos, atât de răspândit în literatura satirică. Bogăția de jocuri de cuvinte și de asonanțe care le însoțesc, biografia fantezistă hazlie și portretul comic final al personajului („Parcă-i un boț chilimboț boțit, în frunte cu un ochi, numai să nu fie de deochi”) demonstrează că ne aflăm în fața unui erou de cel mai înalt calibru hâtru, apt să însoțească și să conducă pe „dihanie”, „namilă”, „arătare”, „schimonositură” și „pocitanie”. Într-adevăr, grupul se constituie, și o dată cu el cortegiul grotesc, necesar întotdeauna literaturii satirice și expresie a exagerării conștiente cuprinse în aceasta. De acum încolo ei vor acționa în comun, într-o perfectă organizare, diriguți de Harap Alb: „Păsări-Lăți-Lungilă se ia atunci după Harap Alb și pornesc ei tușșese înainte. Și pe unde treceau, pârjol făceau. Gerilă potopea pădurile prin ardere, Flămânzilă mânca lut și pământ amestecat cu humă și tot striga că moare de foame; Setilă sorbea apa de prin bălți și iazuri și țipa șerpele în gura broaștei de secetă mare ce era pe acolo; Ochilă vedea toate cele ca dracul, și numai înghețai ce da dintr-însul:

Că e laie,
Că-i bălaie;
Că e ciută,
Că-i cornută.

Mă rog, nebunii de-a lui:

Câte-n lună și în stele,
De-ți venea să fugi de ele,
Sau să răzi ca un nebun.
Credeți-mă ce vă spun!

În sfârșit, Păsări-Lăți-Lungilă ademenea zburătoarele și, jumulite-nejumulite, ți le păpa pe rudă, pe sămânță, de nu se mai stăvea nimene cu pasări pe lângă casă de răul lui. Numai Harap Alb nu aducea nici o supărare. Însă ca tovarăș era părtaș la toate, și la pagubă și la câștig...” Aceste forțe uriașe, dar oarbe, slujesc eroului bun care le stăpânește și le canalizează spre înfrângerea răului. Prezența răului în

lume înseamnă răsturnarea ordinii firești, răsturnarea tuturor valorilor, întoarcerea lumii pe dos. Și înfrângerea răului nu poate veni de la oameni obișnuiți, supuși legilor de comportament moral, tiparelor omeniei, fiindcă aceștia ar ajunge curând pradă răutății neomenoase a ticăloșilor, care recurg la toate mijloacele întunecate și inferioare ce le stau la îndemână. De aceea, eroii buni, dar lipsiți de forță, însă suplinind-o cu înțelepciunea, trebuie să se slujească de forțe telurice, pe care să și le supună și să le îndrume. Aceste forțe, prin însăși natura lor, ies din obișnuitul făgaș al lumii, nu sunt supuse legilor ei și nici omeniei, și ca atare pot lupta împotriva răului cu instrumente puternice și eficiente. De aci structura de personaje anapoda, pe dos, deci în afara lumii, sau în contratimp cu ea, a uriașilor telurici creați de Creangă și dați în folosire lui Harap Alb pentru înfrângerea împăratului Roș. Ideea aceasta nu ne aparține, ea se degajă cu foarte mare claritate din comentariul lui Creangă în momentul constituirii grupului și al îndreptării lui spre țara împăratului Roș. Pregătind introducerea noului personaj negativ, scriitorul informează despre firea lui: „om pâclișit și răutăcios la culme” și susține necesitatea înfruntării lui de către forțe din afara lumii. De aceea credem că zicala „La omul fără suflet trebuie unul fără de lege” trebuie interpretată literal în a doua parte a ei, în sensul nu de nelegiuit, ci de neținut de lege, din necunoaștere. Ar putea să intervină și sensul de amoral, căci forțele la care se referă mai jos scriitorul sunt amurale în intenția lui. În continuarea ideii, spune Creangă: „Și gândesc eu că din cinci nespălați câți merg cu Harap Alb, i-a veni el vreunul de hac; ș-a mai da împăratul Roș și peste oameni (în sensul de *valori*, de *forțe* – *n.n.*), nu tot peste butuci ca până atunci. Dar iar mă întorc și zic: mai știi cum vine vremea?

Lumea asta e pe dos.

Toate merg cu capu-n jos;

Puțini suie, mulți coboară,

Unul macină la moară.”

Acest comentariu expune cu toată înțelepciunea și naivitatea lui de ton popular, am zice, bazele teoretice ale personajului anapoda, completând viziunea lui Ochilă. Și iată cum se descoperă intenția viguros protestatară și moralizatoare a lui Creangă întrupată în excelenta imagine artistică a personajului anapoda, atât de frecvent în opera sa și atât de puțin gratuit,

în ciuda celor spuse de unii critici estetizanți români și străini. Valorile estetice ale operei lui Creangă sunt prin ele înseși și etice.

Imaginile ulterioare legate de grupul buclucaș sunt din ce în ce mai comice prin grotescul lor tot mai sporit.

Mai întâi aspectul exterior: „... odată intră buluc în ograda tușșese, Harap Alb înainte și ceilalți în urmă, care de care mai chipos și mai îmbrăcat, de se târâiau ațele și curgeau oghелеle după dâșșii, parcă era oastea lui Papuc Hogeа Hogegarul”. Intrarea la curte e făcută spectaculos, negativ spectaculos, pentru punerea în valoare a contrastului dintre solemnitate și grotesc și pentru diminuarea în acest fel a măreției curții: cei șase zdrențăroși îndrăznesc să ridice privirile spre fata împăratului, să o ceară, și, în cele din urmă, să o ia cu ei.

Proba casei de aramă înfocată, la care sunt supuși cei șase de către împăratul Roș cu intenția de a-i pierde, amintește vechea legendă a taurului de aramă născocit de Phalaris, tiran al Agrigentoului, unul din cei mai cruzi din câți a cunoscut lumea, pentru a-și ucide dușmanii.

Cearta celor cinci năzdrăvani în casa de aramă răcorită de „buzișoarele cele iscusite” ale lui Gerilă reeditează câteva dintre valorile caracteristice ale stilului lui Creangă în dialog. Aci însă nu mai e vorba de registrul jovial, nici de cel blajin, sfătos, ci de cel al mâniei, al violențelor verbale, prefigurând viitoarea scenă a certei dintre catiheți din *Amintiri*.

Intonațiile, plurivalente în vorbirea fiecărui personaj, ca de obicei, sunt exclamative, interogative, sentențios emfaticе. Ele capătă o savoare specială, însă, prin aplicarea la o substanță lexicală anumită. Muzica mâniei, cu stropșiri și precipitări, cu drăcuieli și invective, sună întrutotul grotesc, ca și personajele care o produc, întregind marele efect al acestora și pe plan sonor. Cuvintele cele mai expresive alese din sferele cele mai deosebite, puse alături și îngemănate cu expresii idiomatice rare dau un colorit fonetic de o mare calitate. „Acuș vă tâmuiesc”, „nu mai stinchești cu brașoave”, „a dracului lighioaie”, „hojma tolocănește”, „vă veți găsi mantaua cu mine”, „nu-i trebuie nici țigan de laie împotriva mea”, „când te mânii, faci sânge-n baligă”, „să-i faci chica topor, spinarea dobă și pântecle cobză”, „voi mangosiților și farfasiților”, „în stroh și pe tânomată”, „feciori de ghindă, fâțați în tindă” etc., etc. realizează un comic fonetic foarte potrivit scenei și personajelor ei. Iar după drăcuiala rostită solemn de tot corul comic la adresa lui Gerilă, ca o adevărată

anatemă religioasă, inculpatul își recunoaște greșeala în două fraze scandate de numeroase clausule și îndeamnă la solidaritate și armonie de teama pierderii raiului. Asocierea fricii de pierderea sufletului cu acest cor de nagodii, care de care mai schimonosită și mai anapoda, este profund hilară și sfârșește magistral scena. La fel de izbită e și scena următoare, cu scoaterea din casa de aramă, acum înghețată, a grupului de năzdrăvani dârdâind de frig, ca și cea cu mâncarea și băutura fabuloasă a giganților. Capacitatea de individualizare a lui Creangă strălucește în toate aceste episoade, prin fixarea gestului și cuvântului exact al fiecăruia în toată varietatea personajelor. Iar tonul general are subtile mlădieri ipocrite, măgulitoare acolo unde cei cinci, murind de foame și sete, îl îmbie pe împărat să le dea mâncare și băutură, într-o fățarnică competiție de câștigare a bunăvoinței lui, vorbind ca niște țărani șireți, cu rugăminți plecate și tâlcuri hazlii. Scena mesei lui Flămânzilă și Setilă nu e departe de mesele lui Gargantua sau Pantagruel decât prin concizie: „Și atunci, unde nu începe Flămânzilă a cărăbani deodată în gură câte o haraba de pâine și câte o ialoviță întreagă, și răpede mi ți le-a înfulecat și le-a forfăcat de parcă n-au mai fost. Iară Setilă, dând fundurile afară la câte o bute, horp! ț-o sugea dintr-o singură sorbitură, și răpede-răpede mi ți le-a supt pe toate de-a rândul, de n-a mai rămas nici măcar picătura de vin pe doage.

După aceea Flămânzilă a început a striga în gura mare că moare de foame și a zvârli cu ciolane în oamenii împărătești care erau acolo de față.

Iară Setilă striga și el cât ce putea, că crapă de sete și zvârlea cu doage și cu funduri de poloboc în toate părțile ca un nebun.”

Scena își are echivalentul nu numai în Rabelais, dar și în Swift și în Pulci, în mai toți marii satirici, care au făcut să se miște giganți în operele lor. În *Morgante* al lui Luigi Pulci, uriașul Margutte face rost de două burdufuri enorme cu băutură. Întors la masă unde se afla frumoasa Florinetta în compania lui Morgante, el asistă, neputincios, la sorbirea într-o clipă de către celălalt uriaș a burdufurilor, de parcă ar fi fost vorba de „un ou proaspăt”.

După aceasta, năzdrăvanii nu mai apar decât într-un singur moment, între intervențiile salvatoare ale furnicilor și albinelor, și nu toți, ci numai Ochilă și Păsărilă. E în noaptea când împăratul îi pune

să străjuiască la ușa fiicei sale până dimineața. Fata se preface în pasăre și Ochilă și Păsărilă pornesc după ea, folosind amândoi facultățile lor specifice. Ochilă o vede chiar, „în dosul pământului, tupilată sub umbra iepurelui”, în vârful muntelui după o stâncă, ba chiar după Lună, atât de departe străbătător e văzul lui. Iar Păsărilă (așa i se spune în această secțiune a basmului), fără să vadă, dar îndreptându-se după indicațiile lui Ochilă, se lățește o dată pentru a ajunge pe cealaltă parte a pământului, o dată se înalță puțin până într-un vârf de munte, iar în cele din urmă face ceea ce nici un alt gigant din cei ai literaturii satirice n-a mai făcut: „se deșiră o dată și se înalță până la lună. Apoi cuprinzând luna în brațe, găbuiește păsărica, mi ț-o înșfacă de coadă și cât pe ce să-i sucească gâtul.”

Uriașul năzdrăvan întins până la lună și cuprinzând-o în brațe e o imagine grandioasă, căreia grotescul nu-i taie decât ostentația și care i-ar fi plăcut poate lui Goya.

De acum încolo, după ieșirea din joc a gigantilor și mai ales după ieșirea lor din scenă (fiindcă ei pornesc împreună cu Harap și cu fata împăratului Roș, câștigată în sfârșit după ultima probă, în care calul învinge turturica, dar se despart de ei pe drum), interesul față de basm rămâne mărginit exclusiv la acțiune. Marile valori estetice s-au istovit. Unele noi încercări ale scriitorului de a merge pe registrul sentimental pasional nu reușesc. Despărțirea de cei cinci, versificată, nu e nici pe departe la înălțimea întâlnirilor. Iar sfârșitul versurilor e de-a dreptul slab. Formulele din finalul basmului mergând pe convențiile obișnuite sunt brusc, și interesant, deviate spre o aluzie de protest social cu care opera *Harap Alb*, marele basm baroc, se încheie.

Fata babei și fata moșneagului, apărută mai întâi în *Convorbiri literare* din 1 septembrie 1877, este iarăși o narațiune pe o temă clasică: fata bună oropsită de mașteră. Ca toate personajele pozitive la Creangă, fata moșneagului e plină de calitate și ilustrează pe de-a-ntregul etica populară și a scriitorului, fiind activă, modestă și recunoscătoare. Lucrând fără întreruperi și acasă și atunci când e aruncată pe drumuri, ea se duce după găteje prin pădure, ea cu tăbuietul în spate la moară, ea toarce, apoi grijește animalele, curăță pomii de omizi, lipește cuptorul și fântâna și gătește. De aceea ea va fi răsplătită fabulos cu herghelii, cirezi și turme de către Sfânta Duminică, pe care a slujit-o mulțumitor.

Tonul moralizator al poveștii se menține egal pe tot parcursul desfășurării ei, de aprobare pentru eroină, de dezaprobare violentă pentru personajele negative – baba și fata ei. Din necesitatea lăuntrică a fabulației, basmul e construit pe un paralelism, am zice, asimetric. Adică din arătarea succesivă a lucrurilor bune și a celor rele, pentru punerea în valoare a învățăturii morale, scriitorul recurge mereu la caracterizări și situații antitetice. „Fata babei era slută, leneșă, țăfnoasă și rea la inimă”, în vreme ce a moșneagului era „frumoasă, harnică, ascultătoare și bună la inimă”. Iar în legătură cu aprobarea și dezaprobarea scriitorului, de care pomeneam mai sus, el spune, cu admirație pentru fata harnică și muștrare rău ascunsă în glas pentru celelalte, că fata harnică „știa că de făcut treabă nu mai cade coada nimănu”. Despre fata babei, cu același ton evident și insistent moralizator, afirmă: „mai ușor ar putea căpăta cineva lapte de la o vacă stearpă, decât să te îndatorească o fată alintată și leneșă”.

Apoi o duce pe fata babei pe același drum, o pune în aceleași situații în care se aflate fata moșneagului și o face să reacționeze negativ, rău. Fata moșneagului plecase de acasă îndurerată, sărutând mâna tatălui său și cu lacrimi în ochi; fata babei „pornește cu ciudă, trăsnind și plesnind”. Cea dintâi e blândă și supusă, cea din urmă se poartă ursuz, cu obrăznicie și prostește. Prima, lipsită de lăcomie, alege o ladă veche, pentru care mulțumește sfintei, a doua se lăcomește la cea mai frumoasă și fuge pe furiș „de-i pârâiau călcâiele”. Dacă mai adăugăm câteva excelente determinări groțești ale fetei babei, ca de pildă „se alintă cum s-alintă cioara în laț”, sau „era împopoțonată și netezită pe cap de parc-o linsese viței”, ne dăm seama că și aci, mult mai acuzat e desenul personajelor negative, în vreme ce fata moșneagului, personajul pozitiv, nu se desprinde în nici un fel memorabil din text. Ea se bucură ca și capra, ca și Harap Alb și atâția alții de unele înfățișări dinamice legate de ocupațiile caracteristice stării ei, dar atât.

Baba rea, personaj negativ preferat al lui Creangă, e întâlnită aci ca mamă vitregă, după ce a fost, alte dăți, soacră sau mijlocitoare de neîngăduite lucruri. În pereche cu fiica ei, baba „o apucă de obraz” pe fata moșneagului și-l „umple de bogdaproști” pe moș, care e un „gură-cască”. Pe lângă că e rea, baba e și guralivă: „gura babei umbla cum umblă melița”. Și nu întâmplător poanta finală se oprește tot

asupra babei. După ce dreptatea e restabilită, ca întotdeauna în basm, în favoarea binelui, după ce baba și fata ei sunt mâncate, spre marea bucurie a autorului, de balauri, după ce fata se mărită cu un om care-i seamănă, adică și el „bun și harnic”, moșneagul e fericit. Dar amintirea babei se păstrează în efectul fostelor ei acțiuni: „Numai atât că moșneagul a rămas pleșuv și spetit, de mult ce-l netezise baba pe cap și de cercat în spatele lui cu cociorva, dacă-i copt mălaiul”.

Un desen al lui Brueghel cel bătrân, reprezentând *Pelerinii din Emaus*, înfățișează în fapt trei bărbați în costumul de călătorie al vremii pictorului, cu pantaloni scurți, cu pelerine scurte până deasupra genunchilor, cu pălării de fetru vânătorești. Ei își poartă bagajele într-un băț ținut pe umeri. Peisajul în care scena se petrece este cel clasic al țărilor germanice, nordice, întâlnit în toată pictura contemporană, de la Baldung Grün la Cranach și Dürer, cu elemente certe de arhitectură a epocii, burg întărit și turla de biserici creștine în planul al doilea.

Singurul semn distinctiv al lui Christ stă în aureola ușor desenată în jurul șepcii. Și nici nu e nevoie să ne referim la maștri străini, când meșterii Voronețului au procedat adeseori la fel. E un exemplu tipic de felul cum au rezolvat artiștii realiști ai tuturor timpurilor raportul dintre legendă sau mit și istoricitate.

În *Ivan Turbincă*, ultima sa mare povestire, publicată în *Convorbiri literare* din 1 aprilie 1878, Creangă procedează la fel în introducere, unde pune să meargă pe un drum de țară doi țărani bătrâni, dintre care unul e Dumnezeu, iar celălalt Sfântul Petre: „mergeau din întâmplare, pe o cărare lăaturalnică, Dumnezeu și cu Sfântul Petre, vorbind ei știu ce. Sfântul Petre, auzind pe cineva cântând din urmă, se uită înapoi și când colo vede un ostaș matahăind pe drum în toate părțile.

– Doamne – zise atunci Sfântul Petre, spăriet – ori hai să ne grăbim, ori să ne dăm într-o parte, nu cumva ostașul acela să aibă harțag și să ne găsim beleaua cu dânsul. Știi c-am mai mâncat eu o dată de la unul ca acesta o chelfâneală.”

Nici urmă de aureolă sacră nu însoțește cele două personaje supranaturale, simpli moșnegi călători, temându-se de harțagul ostașilor beți din pricina unei neplăcute întâlniri anterioare pe care Sfântul Petre o mărturisește firească, fără frica știrbirii prestigiului său de păzitor al raiului. La fel de firească e apoi așezarea celor doi moșnegi în chip de cerșetori

la câte un capăt de pod. Aflăm aci un eșantion expresiv pentru modul în care Creangă concepe și realizează lumea supranaturală a miturilor, făcând-o să intre în dimensiunile lumii obiective și în viziunea lui țărănească despre lume. Și mai departe în cursul povestirii, târâmul supranatural, fabulos e tratat la fel de profan, în toate compartimentele lui. Dracii se bucură de un tratament deosebit mai întâi pe pământ, la curtea boierului zgârcit, unde poposește Ivan. Ca întotdeauna, Creangă insistă și zăbovește asupra scenelor cu draci, cu care el însuși se delectează și în care excelează. Mai întâi face o intrare a dracilor în camera unde doarme Ivan, amintind sonor unele imagini din *Tentații ale sfântului Anton* de Bosch sau Brueghel: „Dar când să ațipească, deodată se aud prin casă o mulțime de glasuri, care de care mai uricioase: unele miorlăiau ca mîța, altele covițau ca porcul, unele orăcăiau ca broasca, altele mormăiau ca ursul; mă rog, fel de fel de glasuri schimonosite se auzeau, de nu se mai știa ce mama dracului să fie acolo.”

Tot așa de hazlie e și intrarea diavolilor în turbincă, unde „încep a se cărăbăni unul peste altul... de parcă-i aducea vântul”, iar „Ivan începe a-i ghigosi muscălește” și a le trânti niște ghionturi „de da inima din draci”. Scaraoschi însuși nu se bucură de un tratament diferențial: venit mai târziu, intră și el fără vorbă în turbincă „și se ghemuiește peste ceilalți dimoni, căci n-are încotro”.

Dracii înghesuieți în turbincă și zbatându-se „ca peștii în vârsă”, apoi bătuți la spate cu palce, spectaculos, în fața satului în plen, ba chiar Scaraoschi, tras de barbă și supus unui „frecuș de cele moschicești”, apoi fugind îngrozit ca „tăunul cu paiul...”, sunt momente de grotesc autentic, de cel mai înalt efect hilar.

Mai înainte de a ajunge din nou în iad, Ivan dă o raită pe la rai, care îi displace, din pricina sarbedelor bucurii pe care le poate oferi. Acest motiv al raiului puțin gustat de oameni e un vechi motiv al literaturii populare, probabil la fel de vechi cu creștinismul, și se întâlnește încă din Evul Mediu într-o operă ca *Aucassin și Nicolette*. Acolo disprețul față de rai e rostit de un feudal, contele Garin de Beaucaire, obișnuit cu plăceri numeroase și variate, care nu înțelege nimic din bucuriile spiritului. În povestea lui Creangă, eroul popular pleacă de la rai fiindcă acesta nu se potrivește cu jovialitatea lui. Ba și mai târziu, amenințat de Moarte, Ivan regretă cearta lui cu dracii, din pricina plictisului de la rai: „Ia așa

pățești dacă te strici cu dracul; aici la sărăcăciosul ist de rai, vorba ceea: Fală goală, traistă ușoară; șezi cu banii în pungă și duci dorul la toate cele. Mai mare pedeapsă decât asta nici că se mai poate! Votchi nu-i, tabacioc nu-i, lăutari nu-s, guleai nu-i, nimica nu-i!”

Intrând în iad prin surprindere și gășind pe draci îngroziți încă de amintirea turbincii celei binecuvântate de Dumnezeu, Ivan își face mendrele cum știe, slujit cu umilință de ei: „Umblau dracii în toate părțile, iute ca prisnelul, și-i intrau lui Ivan în voie cu toate cele, căci se temeau de turbincă ca de nu știu ce, poate mai rău decât de sfânta cruce.”

Imaginea dracilor înspăimântați, luați cu sila la joc de Ivan pe rând, este rară: „De la o vreme se chefăluiește Ivan cum se cade și unde nu începe a chiu prin iad și a juca horodincea și cazacincea, luând și pe draci și pe drăcoace la joc, cu nepus în masă; și în vârtejul cela, răsturna tărăbi și toate cele în toate părțile, de-ți venea să te strici de răs de iznoavele lui Ivan.” Dracii sunt umanizați nu numai prin sentimentele care li se atribuie, dar și prin diferențierea de sex (*draci și drăcoace*), amuzantă născocire a scriitorului, căruia nu-i lipsesc niciodată intențiile ușor echivoce. Raporturile lui Ivan cu Moartea, mitic personaj întrupat, sunt asemănătoare cu acelea dintre el și draci. Numai că Moartea e o babă uscată și lipsită de fantezie, pe care Ivan o urăște și ar dori să o distrugă, în vreme ce pe draci nu-i prea lua în serios. Puterea turbincii se exercită și asupra Morții, care intră în ea la porunca ostașului șugubăț de câteva ori și reacționează la fel de fiecare dată: „Moartea atunci, neavând încotro, se bagă în turbincă, și acuș icnește, acuș suspină, de-ți venea să-i plângi de milă. Iară Ivan leagă turbinca la gură cu nepăsare ș-o anina într-un copac.” Superioritatea lui Ivan se simte de îndată și aci și în poruncile pe care i le dă Morții, talmăcind cum vrea el dorința lui Dumnezeu de a roade pădure tânără sau pădure bătrână. Tonul autorului, destul de fățarnic compasionat când vorbește despre suferințele Morții, care „pornește prin codri, supărată ca vai de ea”, sau „forjaca smicele și nuiele de-i pârâiau măselele și o dureau șelele și grumazii...”, sau „se zămorea și ea, sărmana, cum putea”, nu face decât să exalte forța și înțelepciunea eroului.

Acesta o mai înșeală pe Moarte încă o dată, chiar atunci când e dat în puterea ei, fiindcă are un intelect slab și lovit de senilitate, ceea ce se vede, printre altele, și din faptul că vorbește singură, „bodrogăninind vrute și nevrute”. Făcându-se că nu știe cum se așază mortul în raclă, Ivan o

vără pe dușmana sa în sicriu și-i dă drumul pe o apă mare, curgătoare. Până și răzbunarea finală a Morții mereu învinse merge în sensul dorinței de a trăi a lui Ivan, care nu mai moare și se apucă de chefuri nesfârșite.

E de semnalat, tot cu privire la chipul în care Creangă înțelege fabulosul, faptul că Moartea, așa cum s-a mai spus, îl amenință pe Ivan cu veșnicia, întruchipând-o în monumentele care pentru țăranul moldovean dețineau atributul duratei eterne: zidul Goliei și Cetatea Neamțului. Dumnezeu și Sfântul Petre, moșnegi blajini, dracii, flăcăiandri neastâmpărați, Moartea, babă slabă și mărginită, acestea sunt forțele mitice, fabuloase pe care le întâlnește Ivan și față de care are o mare superioritate în ochii scriitorului: el lucrează pentru viață, pentru afirmarea bucuriilor ei. Înzestrat și el cu calitățile eroului bun, adică fiind după vorbele lui Creangă „bun la inimă și milostiv”, Ivan Turbincă are pe deasupra și o minte hâtră, pe care o folosește împotriva puterilor potrivnice omului și mai ales împotriva morții. Când vorbește despre aceasta, Ivan împrumută tonul de ciudă și resentiment al lui Creangă comentând faptele babelor rele. Iată ce spune el Morții, care-i reproșează chinul în turbincă: „Ba dac-aș avea mai multă putere, ți-o spun drept că ți-aș scoate ochii ca la dracul și te-aș frige pe frigare... că din pricina ta s-a prăpădit atâta amar de lume de la Adam și până astăzi. Pașol na turbincă, vidma! Și de amu nici mai spun lui Dumnezeu despre tine, hoanghină bătrână ce ești! Tu și cu talpa iadului sunteți potrivită păreche. Îmi vine să vă rup cu dinții de bunișoare ce sunteți. Am să te țin la pastramă, hăt și bine. De acum în turbincă au să-ți putrezească ciolanele. Hă, hă!”

Satisfacția cu care sunt debitate exclamațiile finale arată bucuria omului simplu de a fi pus în sfârșit mâna pe această forță temută și inevitabilă, a cărei perspectivă întunecă existența. Și nu întâmplător finalul poveștii acordă viață veșnică acestui erou care a meritat-o prin lupta lui îndârjită împotriva morții. Dar și mai semnificativ e faptul că, deși moartea îi dă viață veșnică în chip de pedeapsă, Ivan nu ajunge în stadiile acelea penibile și dezgustătoare ale decrepitudinii înfățișate de Swift, de pildă, în legătură cu nemuritorii. Creangă, lipsit de amărăciunea și pesimismul satiricului englez, fiindcă, aparținând oamenilor din popor, el nutrește o nelimitată încredere în viață și o înclinație adâncă spre bucuriile ei, îl pune pe Ivan să continue nestingherit șirul chefurilor lui obișnuite, din care arătase și dracilor în iad câteva expresive mostre:

„Și cică atunci, unde nu s-a apucat și el, în ciuda Morții, de tras la mahorcă și chitit la țuică și holercă, de parc-o mistuia focul.

– Guleai peste guleai, Ivane, căci altfel înnebunești de urât, zicea el.

Dă, ce era să faci bietul om când Moartea-i chioară și nu-l vede?”

Tonul lui Creangă este de la un capăt la altul plin de admirație și satisfacție față de acțiunile și vorbele lui Ivan, ceea ce denotă un consens absolut al scriitorului față de concepția pe care o reprezintă Ivan și de modalitatea existenței lui. De aceea și oamenii care asistă la isprăvile eroului împărtășesc sentimentele lui și-l privesc cu respect și dragoste. În scena bății dracilor la curtea boierului, „oamenii ce priveau și mai ales băieții leșinau de râs”, iar când Ivan pleacă de la curte, privitorii, „cu căciulile în mână, îi urau drum bun, ori încotro s-a întoarce”. Singur boierul cel zgârcit (ca mai toți boierii la Creangă) face opinie separată, bucurându-se la plecarea lui Ivan, din meschine considerente bănești, și-i spune cuvinte dezagreabile: „Călătorie sprâncenată, zise boierul. De rămâneai, îmi erai ca un frate; iară de nu, îmi ești ca doi.” Încă o dată, printr-o mărunță aluzie, Creangă a exprimat deosebirea între „ai lui” și clasele dominante. Poporul nu simte și nu gândește niciodată la fel cu boierul. Eroii populari nu sunt eroii claselor dominante. Iar consensul admirativ neîntrerupt al scriitorului față de personajul central al poveștii despre Ivan Turbincă ne convinge de faptul că Creangă a dorit să realizeze cu el un erou popular, un tip de gigant jovial, care să afirme cu putere viața și lupta pentru ea. Așa cum Gorki spunea, într-adevăr basmul a fost folosit de oameni pentru prefigurarea marilor lor bătălii purtate pentru viață și bucuria ei, împotriva forțelor întunericii și distrugerii.

Cu *Ivan Turbincă* seria marilor basme și povești ale lui Creangă s-a închis. *Făt-frumos fiul iepei* este, după părerea noastră, un fragment lipsit de valoare, care n-are nimic din marea, autentică artă a scriitorului. Ne raliem întru totul, în această privință, lui Ibrăileanu, care spunea că bucata „nu prezenta nici un interes estetic”, că autorul ei „nici n-a avut de gând să isprăvească această poveste și s-o tipărească” și că valoarea ei este inferioară „fiindcă puținătatea fondului se traduce în puținătatea limbii”⁶⁶. Marea artă a lui Creangă se pregătise în basme și povești și avea să înflorească desăvârșit în *Amintiri*, operă a maturității lui depline.

⁶⁶ G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, p. 150.

IV. POVESTIRILE

Bucățile strânse laolaltă sub această etichetă generică nu au nicidecum un profil unitar, ci diferă atât prin natura, cât și prin finalitatea lor. Una are aspectul unei nuvele, *Moș Nichițor Coțcariul*, alta este un portret literar, *Popa Duhu*, două sunt narațiuni cu un caracter oarecum istoric (*Moș Ion Roată și Unirea*, *Moș Ion Roată și Vodă Cuza*), celelalte sunt istorioare morale, pe care le înregistrăm pentru valoarea lor în cadrul concepției despre viața a scriitorului. Între ele, una singură, *Poveste (Prostia omenească)*, se apropie, prin procedeele caracteristice de literatură satirică pe care le cuprinde, de marea operă a lui Creangă. Firește, chiar în cele mai anodine, se pot găsi note specifice ale literaturii lui Creangă, dar izolate, fără să ajungă la încheșări superioare artistice. Ceea ce le reunește însă și face totuși posibilă încadrarea lor într-o singură secțiune (care, trebuie să spunem, variază de la ediție la ediție) este lipsa totală din țesătura lor a oricărui element fabulos, miraculos. Cele mai întinse și mai valoroase artistic dintre ele îl înfățișează pe scriitor creând tipuri umane după modele pe care le-a cunoscut direct sau din auzite; cele mai mărunte ca întindere și valoare îl prezintă pe Creangă într-o ipostază minoră a sa ca artist, dar care nu poate fi ignorată, deoarece intră în alcătuirea intimă, lăuntrică a personalității lui. E vorba de Creangă dascălul, care povestește nu în scopul de a face literatură, ci cu intenția de a-și învăța elevii lucruri utile, vrednice de a fi luate în seamă. Intenția didactică, moralizatoare, instructivă apare în aceste mici povestiri pe primul plan, slujindu-ne la deslușirea ideilor generale ale scriitorului asupra unor valori ale vieții, la înțelegerea profilului său etic și filozofic.

Dintre primele, *Moș Nichifor Coțcariul* este cea mai interesantă, fiind construită în fapt ca o nuvelă de un soi ciudat. Publicată în *Convorbiri literare* din 1 ianuarie 1877, deci în cronologia operei lui Creangă între *Povestea porcului* și *Povestea lui Stan Pățitul*, această operă a suscitât nemulțumirea lui Maiorescu prin unele îndrăzneli glumețe și obișnuitele echivocuri ale scriitorului, așa încât acela și-a exprimat dorința de a nu o vedea publicată⁶⁷.

Titlul inițial al nuvelei era *Moș Nichifor Harabagiul*. În broșură separată a apărut sub acela de *Moșu Nichifor Cotiugariul*. Întreaga nuvelă e construită aparent foarte simplu, pe o călătorie a lui moș Nichifor din Târgul Neamțului până la Piatra Neamț, în tovărășia tinerei și frumoasei jupâneșite Malca, nora lui jupân Ștrul negustorul. De fapt, acțiunea, foarte puțină, e un pretext pentru crearea celui țăran șugubăț și vorbăreț atât de drag lui Creangă. Introducerea, cu toate relatările pline de haz despre moș Nichifor, cu violentele răbufniri de critică antimonală (răspunsurile echivoce ale maicilor către protopop, obiceiurile „sfântului” pustnic Chiriac de la Agură, aluziile la necesitățile medicale ale călugărilor și călugărițelor satisfăcute de doctoriile lui jupân Ștrul etc., etc.), cele mai necruțătoare din toată opera satirică a lui Creangă, cu toate jocurile de cuvinte, de logică, cu vorbirea figurată obișnuită a scriitorului, se desfășoară parcă greoi până la intrarea în scenă a personajului central. „Om vrednic și de-a pururea vesel”, „strădalnic și iute la trebile lui”, dar mai ales „șăgalnic”, moș Nichifor imprimă narațiunii ritmuri și variațiuni interesante, încetiniri și accelerări, indicate de inflexiunile vorbirii sale. Accentele plurivalente ale acestei vorbiri, plină de subînțelesuri și subtilități hâtre, creează două planuri ale expresiei, unul direct, încărcat cu aparența ingenuității, celălalt aluziv și echivoc, relatând ermetic aventura galantă a lui moș Nichifor cu frumoasa Malca.

Astfel, nuvela aceasta a lui Creangă se așază pe linia tradiției hașdeiene, a *Duduchii Mamuca*, cu mult mai multă perdea însă și cu mai mult echivoc, în spiritul fățarniciei hâtre a personajelor create de scriitorul humuleștean. Astfel tratează țăranul Creangă o povestire de tip boccaccesc, excelentă.

⁶⁷ Vezi scrisoarea lui Titu Maiorescu către Nicu Gane, în Torouțiu, III, p. 180.

Moș Ion Roată face parte din aceeași categorie a țăranilor înțelepți și hâtri cu care s-a mândrit scriitorul moldovean. Cele două povestiri pe care i le-a închinat, *Moș Ion Roată și Unirea* și *Moș Ion Roata și Vodă Cuza* au fost publicate respectiv în *Albumul Macedo-Român* în 1880 și în *Almanahul României June* în 1883. Acestea exprimă în cea mai mare măsură ideile politice ale lui Creangă, resentimentul față de o boierime capabilă numai de acțiuni demagogice, solidaritatea cu țăranimea oprimată și, mai ales, scepticismul țăranilor față de făgăduielile boierești cu prilejul Unirii Principatelor, scepticism înțelept și sănătos, extras dintr-o experiență de veacuri a relațiilor dintre boieri și țărani, precum și admirația și dragostea față de figura de mare domn popular care a fost Alexandru Ioan Cuza. În *Moș Ion Roată și Unirea* se dezvăluie foarte mult din atitudinea caracteristică a lui Creangă și a eroilor săi, din pricină că personajul principal e confruntat cu necesități sociale și politice care îl obligă să reacționeze într-un anumit fel. Ion Roată vorbește înțelept, cu blândețe, dar fără sfială, deși afectează mereu o oarecare simplitate a duhului și o umilință fățarnică, pe care în realitate nu le are. Acesta este singurul mod de a spune tot ce crede, la adăpostul prostiei și umilinței simulate, acesta este modul de apărare al grupului social, al răzeșimii, față de puternicul dușman de secole, boierimea. La deșartele promisiuni boierești, Roată răspunde, cu politicoase insinuări, despre neparticiparea maselor la trebile obștești, pe de o parte, și despre neparticiparea boierilor la marile greutăți ale existenței, adică la muncă, pe de alta.

Înfundarea boierului din cuvinte de către Ion Roată, cu tâlcurile sale, inofensive în aparență, dezvăluie de fapt raporturile reale dintre țărani și boieri. Întrecerea în înțelepciune, care pornește de la poziția de superioritate condescendentă a boierului și starea de totală inferioritate a țăranului, nu se sfârșește ca aceea din *Stan Pățitul* cu egalitatea perfectă între părți, ci cu răsturnarea completă a valorilor. Boierul e rușinat și moș Ion Roată repurtează victoria, cu duhul său ager de țăran, căpătând asentimentul celor de față. Mijloacele literare folosite aci nu au strălucirea celor din marile povești ale scriitorului, dar ele pot fi recunoscute ici-colo. Registrul în care se înscrie povestirea este cel serios; de aceea și vorbele de duh folosite din când în când nu au scăpărarea de haz obișnuită; „țăranul când merge hopăiește și

când vorbește hodorogește”, sau „la război înapoi și la pomană năvală” capătă în context o nuanță de imputare și de oarecare tristețe. Dialogul pune în valoare mai ales demagogia boierului, ale cărui replici sunt parcă luate din discursurile vremii, cu întorsăturile de frază și figurile de stil caracteristice. Personajului literar al „boierului” la Creangă i se adaugă astfel noi trăsături față de „hapsânia” cunoscută până acum, și anume demagogia și mai ales slăbiciunea duhului, descalificantă în ochii scriitorului și ai grupului social pe care el îl reprezintă.

În *Moș Ion Roată și Unirea*, boierul leapădă masca bunăvoinței și a sfatului părintesc și se arată insolent și trufaș în replică, apărând astfel într-o lumină de totală dezumanizare, de uscăciune sufletească absolută. Vorbirea lui e lovită de vulgaritate, așa cum nu e niciodată vorbirea țăranului. „Dar ce nevoie mare este să înțelegi tu, mojicile? Tacă-ți leoarba dac-ai venit aici; c-apoi întoarce-ne-vom acasă, și helbet! nu ț-a lua nime din spate ce știi eu... Auzi, obrăznicie! Tu... cu optzeci de mii de fâlci de moșie, și el un ghiorlan c-un petec de pământ, și uite ce gură face alătura de mine!...” seamănă prin mojicie și violență cu cuvintele Spânului din *Harap Alb*, probabil nu întâmplător. Așezat, demn chiar în clipa jignirii celei mai grave, moș Ion Roată este sobru și dramatic în replicile lui. Critica socială atinge, prin vorbele lui, accentele cele mai puternice din literatura acestei vremi, dezvăluind starea de lucruri la țară, deși acțiunea se petrece la 1859. Creangă își spune fâțiș părerea despre starea țărănilor și pledează direct astfel cauza „umiliților și ofensaților” săi frați, deși încearcă să atenueze critica, arătând că boierul cel rău făcea parte din boierimea nouă, crescută în străinătate, și că, de pildă, Alecu Forăscu, boier bătrân de țară, nu-i seamănă.

Cuza este înfățișat cu aureola legendei create de popor în jurul lui, cu sufletul deschis la durerile celor mărunți și ca un adversar al marii boierimi.

Această povestire înglobează resentimente și fixează o viziune socială critică, pe care numai foarte puțin am fi putut-o bănuși din marile basme și povești și chiar din *Amintiri*. De aceea, *Moș Ion Roată și Unirea* și *Moș Ion Roata și Vodă Cuza* au o valoare ideologică deosebită în complexul operei lui Creangă.

Popa Duhu, apărută în *Convorbiri literare* din 1 noiembrie 1881, vorbește tot despre un Creangă iubitor al neconformismului social.

Portretul pe care-l compune este al fostului său profesor la școala din Târgu Neamț, preotul Isaia Teodorescu, zis Popa Duhu. O amplă perioadă introductivă înmănunchează trăsăturile distinctive, fizice și morale, ale acestui înțelept. Descrierea interiorului pitoresc întregeste omul: „Patru păreți străini, afumați și îmbrăcați cu rogojini; teancuri de traftoloage grecești, latinești, bulgărești, franțuzești, rusești și românești, pline de painjeni și aruncate în neregulă prin cele unghere, un lighean de lut cu ibric pentru spălat, în mijlocul odăii, apărie pe jos, gunoi și gândaci fojgăind în toate părțile, o pâne uscată pe masă și un motan ghemuit după sobă era toată averea sfinției sale.” Și e de remarcat modalitatea specifică a lui Creangă în descrierea interioarelor, acumularea de obiecte în lipsa verbelor, ceea ce slujește la realizarea unei oarecare simultaneități, ca în plastică. Numeroase anecdote luminează laturi neobișnuite ale gândirii și acțiunilor acestui anahoret modern, om ciudat, care supăra pe superiorii săi ierarhici, convenționali și obtuzi. Câteva sunt într-adevăr excepționale, duhul lui Creangă și al popii Duhu colaborând la crearea, de data aceasta, a unui personaj hâtru, dar nu de tipul Stan Pățitul sau Ivan Turbincă, datat plăcerilor simțurilor și exaltându-le! Aci avem a face cu un hâtru ascet, facețios, dar acru, nu jovial, o înfățișare de sfânt Antonie grotesc, cum le-ar fi plăcut „micilor maeștri” din țările nordului germanic. Excerpte din predicile sale, întemeiate pe pilde evanghelice, sau chiar citate biblice iau aci locul vorbelor de duh pronunțate de ceilalți eroi facețioși ai lui Creangă. Și se vede că scriitorul s-a folosit aci, cu mare pricepere, de portretul unui cleric exemplar și de cuvântul din cartea bisericească pentru a face mai corozivă satira sa anticlericală. Aplicarea cuvântului biblic la împrejurări contemporane are un haz rar, procedeul intrând pe larg în arta lui Creangă cu folosirea stilului profesiei clericale în împrejurări profane. Scena petrecută între popa Duhu și mitropolit e savuroasă, pe lângă faptul că e făcută cu o foarte bună regie. Tonul familiar al apostrofei față de solemnitatea personajului, căruia i se deformează, diminutivant din toate punctele de vedere, numele, e contrazis de asprimea citatului biblic: „... cum era lume multă adunată și episcopul sta în strană arhierescă, îmbrăcat pompos și cu mitra pe cap, părintele Duhu se oprește în față-i și zice în gura mare, clătind din cap: «Dragul mamei Cănilic, bine-ți șede mitropolit... Unde-i neneacă-ta să te vadă!?»

Apoi, oftând adânc, mai adaogă: «Când veți vedea urâciunea pustiirii stând la locul unde nu se cade să steie, să știți că aproape este sfârșitul – a zis Hristos.»

Aerul de profet vechi și sărac, arătându-se mai-marilor lumii pentru a-i rușina, îi stă bine aci popii Duhu, care disprețuia și rangurile, și bogăția, și îmbrăcămintea pompoasă.

Critica mai-marilor bisericii e făcută și în fragmentul următor, unde popa Duhu, înaintat în grad, nu-și poate procura hainele gradului: „... sfinția-sa și-a atârnat la piept o cruce mare de lemn, legată cu sfoară groasă de cânepă, zicând: «Iartă-mă, Doamne, că te-am spânzurat cu ață, neavând lanț de aur, nici de argint, cu care te spânzură mai-marii mei, arhieriei»...”

Cele mai izbutite efecte estetice sunt scoase de Creangă acolo unde-și pune personajul să bea „agheasmă rusească” și să cânte irmoasele și „antițoanele bețivilor pe glas al patrulea”. Cântecele bachic e destul de reușit, împănate cum e cu aluzii de stil al profesiei, dar e mult mai bun irmosul deformat profan: „Umblat-au Israil prin valul cel învăluit, c-un ulcior legat de gât și c-un curcan fript, că s-a proslăvit.” E de notat că introducerea clausulelor caracteristice de obicei zicalelor sau formulelor de poveste dă un aer popular, deci foarte laic, acestui amestec de sacru și profan, atât de specific artei satirice.

Acest fragment prefigurează, mai solemn însă și mai concis, pe părintele Ghermănuță al lui Calistrat Hogaș, care va fi avut poate un model în popa Duhu.

Mai sunt pline de haz și comentariile lui Creangă la micul episod final cu cărțile spiritiste, comentarii făcute în spiritul bunului-simț țărănesc și al întorsăturii laice și raționaliste a minții sale: „Și de atunci, începutul spirițiștilor în Iași. De atunci Grigore Nazianzul, Efreim Sirul, Solomon înțeleptul și alți răposați de veacuri nu se mai pot liniști în morminte; întrebare peste întrebare li se face. Ș-apoi ia să nu răspundă, că dracu-i a lor pe șapte arii.”

Iar finalul îi asociază un verb care îl confirmă pe popa Duhu în categoria personajelor poznașe și năzdrăvane, în măsura în care lexicul lui Creangă este expresiv pentru intențiile sale: „Și de atunci ca mai ba să-l vadă cineva bătădăind pe ulițele Iașilor”. Ca și Ivan Turbincă cel care umbla *matăhăind* sau *bădădăind ca un nebun* și el.

Procedeele registrului facețios sunt toate aci: personajul hâtru, definit prin împrejurări care de care mai hilare, jocurile de logică și de cuvinte, stilul profesiei clericale amestecat în stările cele mai profane, deformarea cuvintelor („mârșave” pentru „marșandé”, „cânilic” pentru „Calinic”, cu intenția de a-l apropia de *câine*, poate), abundența de zicale și vorbe de duh inedite („Vorba ceea: Geasta cu trepădatele, că nu-s departe satele”; „decât să dai de pomană la calici sâmbăta, mai bine ceva de băut mahmurilor, marșea” etc.), locuțiuni și expresii idiomatice, strigături satirice (ca „Diaconii și cu pochii/ De treji ce sunt, de-abia văd cu ochii/ Iar mamelel preutese/ Beția din cap nu le mai iese!” etc., etc.). Iată o bucată care e un elogiu al unui preot vrednic și, indirect, o virulentă satiră la adresa tuturor celor nevrednici. Cele ce spuneam în legătură cu satira anticlericală în opera lui Creangă și cu rădăcinile ei se confirmă cu această reușită piesă satirică.

Poveste (Prostia omenească) se înrudește cu celelalte opere ale lui Creangă prin obiectul satirei și procedeele specifice. Scrisă pentru *Invățătorul copiilor*, unde a și apărut, în ediția a V-a, Iași, 1878, povestirea diferă totuși de celelalte istorioare instructive și moralizatoare publicate în același loc. Satira poartă aci asupra mult batjocoritei prostii din literatura populară. Un țăran fuge de acasă, înspăimântat de prostia nevastei și a soacrei sale care jelesc pe copilașul ce urma să fie omorât de drobul de sare de pe horn, dacă pisica și-ar fi dat osteneala să se suie până acolo. În cale însă țăranul întâlnește neghiobi mai mari decât la el acasă, și anume unul care încerca cu un oboroc gol să bage soarele în casă, altul care voia să scoată un car gata încheiat pe ușă și se găndea să dărâme casa în cele din urmă, al treilea care arunca nuci din tindă în pod cu un țăpoi și, în sfârșit, un al patrulea care voia să urce vaca pe șură ca să mănânce fânul întins acolo. Convins acum că pe lume se află proști mai mari decât nevastă-sa și soacră-sa, țăranul se întoarce acasă și-și duce viața mai departe alături de ai săi „pe care-i socoti mai de duh decât pe cei ce văzuse în călătoria sa”.

Aci, nu personajele sunt importante, în primul rând, ci speța prostiei lor. De aceea, ele nu sunt individualizate decât printr-o acțiune unică și extrem de expresivă prin absurditatea ei. Chiar procedeele folosite de Creangă sunt acelea ale ducerii la limită, la absurd a acțiunilor și, din această pricină, ele amintesc de cele întrebuințate de Swift în paginile

marii sale opere despre călătoriile lui Gulliver. În partea a III-a, *Călătorie în Laputa*, scriitorul englez întreprinde ridiculizarea academiei de științe, înfățișând câteva cazuri de nebunie absurdă la membrii ei. Unul extrage raze de soare din castraveți, altul extrage substanțe hrănitoare din excremente, un al treilea face praf de pușcă din gheață calcinată, al patrulea, arhitect ingenios, a descoperit o nouă metodă de a construi casele, începând cu acoperișul și sfârșind cu temeliiile; altul ară pământul cu porci, ascunzând în el castane și curmale, pentru ca animalele iubitoare de aceste alimente să-l răscolească, iar dintre ceilalți mulți savanți unul se căznește să crească oi fără lână, învingând cu greu obstacolele naturii și ale logicii. Cel puțin două din aceste acțiuni seamănă cu cele întreprinse de proștii lui Creangă, în sensul îndepărtării de semnificația adevărată a lucrurilor, și anume cărarea soarelui cu oborocul și extragerea soarelui din castraveți, pe de o parte, iar pe de alta, încercarea de-a sui vaca pe casă și proiectul arhitectului de a începe construcția de la acoperiș. Amândouă categoriile de acțiuni sunt absurde, prin ignorarea legilor naturii și științei la Swift, prin disprețuirea bunului-simț și a obiceiului la Creangă. Amarul satiric englez șfichiuieste pseudoștiința în zilele sale, țăranul moldovean râde de se prăpădește de cel alături cu drumul, prin slăbiciunea minții. „Tontul”, „nătărăul”, „neghiobul” constituie galeria de „dobitoci” absoluți cu care e presărată lumea, mult mai proști (cum îi arată și denumirile date lor de autor și absurditatea faptelor săvârșite) decât soția țăranului, care era „cam proastă” și decât soacră-sa „care nu era tocmai hâtră”. Ca de obicei, sunt foarte hazlii aceste subtile dozaje în spiritul caracteristic al clasificărilor fațioase făcute de Creangă și care despart acțiunile prostești, dar întemeiate măcar în parte pe posibilitatea realizării, de cele total absurde ale proștilor întâlniți în cale.

Povestea unui om leneș, publicată în *Convorbiri literare* din octombrie 1878, e tot o povestire satirică îndreptată împotriva leneșilor. Personajul principal întrupează până la absurd lenea, așa cum în povestirea anterioară era întrupată prostia. De fapt, Creangă traduce *ad litteram* zicala: „De leneș ce era, nici îmbucătura din gură nu și-o mesteca”, ajungând la poanta finală cu refuzul leneșului de a mai trăi dacă posmagii din magazia cucoanei milostive nu sunt *muieți*. Și contextul faimoasei replici: „Dar muieți-s posmagii?” e astfel aranjat, încât personajul să fie scos într-adevăr parcă din *Schlaraffenland*, din Cocagne; el rostește

„cu jumătate de gură, fără să se cârnească din loc”, fiindcă îi e lene să vorbească și să se miște.

Dialogurile sunt susținute de mânia țăranilor față de leneș; ba una din replici are savoarea și inflexiunile variate ale marilor dialoguri din opera lui Creangă: „I-auzi, mă leneșule, ce spune cucoana, că te-a pune la coteș, într-un hambar cu posmagi... Iaca peste ce noroc ai dat, bată-te întunerecul să te bată, urâciunea oamenilor! Sai degrabă din car și mulțamește cucoanei că te-a scăpat de la moarte și-ai dat peste belșug, luându-te sub aripa dumisale. Noi gândeam să-ți dăm sopon și frânghie. Iar cocoana, cu bunățatea dumisale, îți dă adăpost și posmagi; să tot trăiești, să nu mai mori! Să-și puie cineva obrazul pentru unul ca tine și să te hrănească ca pe un trântor, mare minune-i și asta! Dar tot de noroc să se plângă cineva. Bine a mai zis cine a zis că boii ară și caii mănâncă. Hai, dă răspuns cucoanei, ori așa, ori așa, că n-are vreme de stat la vorbă cu noi.”

Despre valoarea povestirii în cadrul concepției despre lume și viață ne-am ocupat pe larg la locul potrivit.

Cinci pâini a fost publicată în *Convorbiri literare* din 1 martie 1883, purtând titlul de *Anecdote*. Cu foarte multă dreptate, Ibrăileanu spunea că aceasta „nu e o poveste, ci o snoavă sau, mai just, rezolvarea unei probleme de aritmetică într-o anecdote cu scop moral”⁶⁸. *Inul și cămeșa* și *Acul și barosul* au fost publicate în *Învățătorul copiilor*, ediția a VI-a, Iași, 1879. Astfel e evidentă intenția instructivă, didactică a scriitorului în amândouă improvizările. Ele sunt interesante în măsura în care cuprind procedee și tonalități specifice. Cea dintâi aduce enumerarea termenilor tehnici ai industriei casnice textile prin gura inului, care, mândru de știința lui, are tonul acela de satisfacție și mândrie al scriitorului însuși, când descrie unelte sau înșiră acțiuni legate de ocupațiile țăranilor din vremea sa. Finalul mai aduce o notă de haz, cu introducerea unei strigături satirice îndreptate împotriva femeilor leneșe care fac pânză proastă.

În *Acul și barosul*, Creangă creează prin dialog un personaj hâtru, acela al barosului, care vorbește cu bogăția de exclamații, interjecții și vorbe de duh caracteristică. Mirat, binevoitor, superior, distant sau mândros, barosul folosește și lexicul, și sintaxa, și tonul personajelor hâtre:

⁶⁸ G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, p. 151.

„Iaca, mă!... da de unde ai ieșit, pâcală”, „– Na!... vorba ceea: A ajuns oul mai cuminte decât găina”, „Vorba ceea, soro: șede hârbu-n cale și râde de oale. Măi pușchiule!...”, „– Iar ai început, ghibirdic fudul și guraliv?... cine dintre acești doi e mai grebănos și mai gubav?”, „c-apoi atunci iarăși mi-ți ajunge drăguș la căuș, și soră-mea nicovală vă va ține în spate, iar eu vă voi bate pe rudă pe sămânță ca să prindeți la minte” etc., etc.

Toate aceste povestiri mărunte arată ori gândul scriitorului exprimat direct, ori mâna încercată pentru marile lui piese. De aceea ele au meritul de a fi un fel de trepte, intermediare, explicative, între planul de gândire și simțire al scriitorului și acela al imaginilor artistice. Rădăcinile ideologice ale acestora, care ar putea scăpa uneori lectorului neavizat, devin uneori, prin măruntele povești moralizatoare și instructive, evidente pentru oricine.

V. AMINTIRILE

Amintirile se datoresc, probabil, tot vreunui îndepărtat imbold eminescian. Nu se poate ca, în plimbările acelea de pomină prin mahalalele Iașilor, Creangă, obsedat cum era de Humuleștii lui, să nu-i fi vorbit lui Eminescu de tărâmul paradisiac al copilăriei, peste care se așternuseră, și mai groase, straturile de „verni” ale depărtării, dându-i o culoare mai strălucită. Iar Eminescu, la rândul-i, nu se poate să nu-l fi îndemnat, cu același entuziasm ca pentru povești, să fixeze mereu împrăștiatele imagini vechi pe hârtie. Fapt este că, începând din luna septembrie a anului 1880, Creangă își scrie *Amintirile din copilărie*, în patru capitole. Cel dintâi a apărut în *Convorbiri literare*, nr. 10, din 1 ianuarie 1881. Și, deși primirea făcută primului capitol a fost entuziastă, așa cum arată telegrama de felicitare din 7 / 2 1881, expediată de unii dintre notabilii junimiști, autorul n-a fost prea mulțumit de condițiile tehnice în care fusese publicat textul. Așa se explică de ce un exemplar al acestui număr din *Convorbiri literare* (și care se afla în posesia lui Titu Maiorescu) purta o notă a autorului care indica: „De-ar fi să se reproducă în *Timpu*l , rog să se pue după această corectură și să mi se trimită și mie numerele în care va ieși. I. Creangă”⁶⁹.

Într-adevăr, la reproducerea capitolului în foiletonul *Timpu*lui din 11–15 ianuarie, redactorul M. Eminescu a avut grijă să se respecte (în cea mai mare parte) corecturile făcute de Creangă pe textul din *Convorbiri*. Capitolul al doilea a apărut destul de curând după primul,

⁶⁹ Reprodușă de G.T. Kirileanu, în *Notele la Opere* de I. Creangă, Ed. Fundației pentru literatură și artă, 1939, p. 331.

tot în *Convorbiri literare*, în nr. 1, din 1 aprilie 1881, fiind și el reprodus în *Timpul* din 1–9 mai a aceluiași an. Între acest capitol și cel de-al treilea trece aproape un an. Abia în 1882, în nr. 12 din 1 martie, capitolul al treilea a fost publicat în *Convorbiri literare*. Capitolul al patrulea și ultimul se publică postum, pentru întâia oară în ediția din 1892 de la Iași, scoasă de prietenii scriitorului în colaborare cu căpitanul Constantin Creangă. În prefața acestei ediții, Gr. I. Alexandrescu aduce informația că Creangă ar fi scris o parte din acest capitol pe un album al lui Eduard Gruber⁷⁰. G.T. Kirileanu susține a fi văzut albumul pe care se aflau trei fragmente din capitolul al treilea și al patrulea, urmate de iscălitura lui Creangă și dateate 1888 iunie în 29, Iași⁷¹.

Într-o vreme când existența lui era din ce în ce mai grea, din ce în ce mai tristă, Creangă scrie *Amintirile* cu un sentiment de profundă melancolie după timpurile minunate ale copilăriei, dar și cu plăcerea neasemuită de a se cufunda în primele impresii, luminoase și trainice, și de a zugrăvi, așa cum îi vedea cu ochii maturității, pe oamenii primului său univers.

În fiecare autobiografie, spunea Albert Thibaudet, sunt elemente de roman. Afirmatia e valabilă în măsură egală pentru *Dichtung und Wahrheit* a lui Goethe, de pildă, ca și pentru *Amintirile* lui Creangă, deși intenția inițială a scriitorilor îi desparte. Când un scriitor își îndrepta ochii gândului înspre copilărie nu pentru a face biografia sa istoric-critică și nici pentru a explica propria sa evoluție, ci pur și simplu de dragul zilelor ei însorite mereu și pentru a realiza un contrast puternic în cenușiul și amarul prezentului, intervine în imaginile create din aducerea-aminte mai multă ficțiune decât dacă evocarea se face cu intenția punerii în lumină a unui personaj oarecare sau a susținerii unei idei prin argumente culese din vremea vârstei dintâi. Fragmente de copilărie au introdus în literatura noastră, până la Creangă, și Negruzzi, și Russo, și Alecsandri. Unul a vrut să arate cum se învăța românește în copilăria lui, altul și-a amintit de primii ani ai vieții, pentru a regreta dispariția unor timpuri patriarhale; al treilea a rememorat, purtat de o mare idee democratică (aceea a necesității eliberării țiganilor robi),

⁷⁰ Gr. I. Alexandrescu, *Prefață* la volumul *Povești* de I. Creangă, Iași, 1890, p. 6.

⁷¹ G.T. Kirileanu, *op. cit.*, p. 336.

prietenia lui cu un pui de țigan. Există, fără îndoială, efort de selectare și de compunere pe marginea vieții și la autorii pomeniți. Totuși, doza de ficțiune introdusă rămâne minimă. Ei se slujesc de copilăria lor ca de argumente în subsidiar pentru ideile pe care le înfățișează. Dar Creangă scrie întregul roman al copilăriei lui, primul roman al copilăriei țărănești în literatura noastră. Flaubert spunea odată, în corespondența lui, că pentru el scrierea unei cărți n-a fost niciodată altceva decât o modalitate de a trăi într-un mediu oarecare⁷². Cartea *Amințirilor* lui Creangă n-a fost pentru autorul ei decât o modalitate de a trăi încă o dată în mediul cel mai prielnic ființei lui. Și de aceea ne-a surprins întotdeauna regretul pe care și-l exprima Iacob Negruzzi⁷³ în privința faptului că Creangă nu și-a terminat *Amințirile*, pentru că el însemna o neînțelegere totală a esenței operei de deplină maturitate artistică a povestitorului. Aceasta are o unitate deplină, o rotunjime perfectă, pe care i-o conferă, în ciuda împărțirii în patru capitole, cu legătură foarte vagă cronologică între ele, și în afara viziunii unitare asupra lumii și a echivalenței mijloacelor stilistice, concepția asupra personajului central.

Ce s-ar fi întâmplat dacă *Amințirile* ar fi fost „sfârșite”, după părerea menționată ? Mai întâi, scriitorul, după ce și-ar fi epuizat copilăria și adolescența, și-ar fi urmat cursul vieții la oraș, dând imagini ale șederii lui în casele umile pe care le-a locuit fără plăcere, înconjurat de oameni de toată mâna, care, zugrăviți la rând și în afara universului rural, n-ar fi făcut altceva decât să lărgească galeria de caractere ale operei, diluând satira și amestecând-o cu condimente urbane, care i-ar fi stricat unitatea.

Apoi eroul n-ar mai fi fost erou, n-ar mai fi fost un mic Păcală sau un Buhoglindă, ci ar fi fost nevoit să devină un simplu memorialist, înregistrând cu haz, fără îndoială, și cu mare bogăție de anecdote unele fapte de puțină însemnătate ale contemporaneității, lucru care ar fi slăbit și decolorat pitorescul cadrului specific unde prosperă povestitorul. S-ar fi împușinat și efortul generalizator, ar fi slăbit forța individualizatoare concentrată mai ales în personajul central. Astfel, copilul devenea, prin hibridizarea maturității lui cu elementul urban sau în orice caz extraneu satului, un copil oarecare, a cărui aventură necurmată va fi putut fi

⁷² *Correspondance*, t. IV, p. 229.

⁷³ Iacob Negruzzi, *op. cit.*, p. 212.

taxată de universală și eternă. Aprecierea copilăriei lui Creangă drept universală și eternă s-a făcut, de altfel, cu neluarea în seamă a structurii personajului central și a finalității operei. Dar respingerea acestei afirmații se va realiza în întreg cuprinsul capitolului de față.

Am arătat, în repetate rânduri, că Humuleștii constituie mediul cel mai prielnic ființei lui Creangă. Or, mediul acesta re trăiește cu intensitate mai ales în *Amintiri*, alcătuiind rezervorul de viață din care scriitorul țăran își extrage materialul universului pe care-l construiește.

Și, în legătură cu structura universului din *Amintiri*, se pune întrebarea, fundamentală, credem, pentru explicarea operei: în ce măsură realitatea obiectivă se oglindește în el nedeformată, sau se refractă după lentila specifică a geniului creatorului? Cu alte cuvinte, intrând direct în esența problemei, ce este material de viață propriu-zisă, etnografic, documentar, adică istoricitate, și ce este creație originală, caractere individualizate, intenție generalizatoare în imaginea artistică, adică literatură?

De fapt, cele două modalități de expresie se întâlnesc întregindu-se înăuntrul operei, determinate de cele două atitudini afective dominante ale creatorului, duișoia colorată nostalgic și râsul homeric, izvorât dintr-un simț colosal al grotescului. Melancolia ușoară îl poartă înspre evocarea lirică, înspre efuziunea sentimentală, care introduc, pe scena operei, figurile cele mai dragi, ale părinților și bunicilor, ale dascălilor și prietenilor, fără deformări, cu dimensiuni firești. Într-o astfel de dispoziție sufletească scrie el despre casa părintească, despre înțelepciunea bunicului, despre truda, necazurile și oboselile oamenilor, despre nesuferita corvoadă a armatei și multe altele, exprimându-și, uneori cu umor, alteori cu ironie amară, părerile critice despre lumea satului său. Dar acel simț al grotescului îl poartă îndată spre caricaturizare, spre exagerarea laturilor negative fizice sau morale ale oamenilor. Unul e fărânit, altul e gușat, acesta e un uriaș lacom și cretin, aceea e o scorpie rea și veninoasă, cu ochii holbați și cu jordia în mână la rădăcina copacului, cestălalt un popă cu poalele-n brâu care joacă și bea și, în sfârșit, un spiriduș al discordiei și al aventurii hazlii, un Picaro al fațetei, care înnoadă personajele și întâmplările. De la acesta, Nică a lui Ștefan a Petrei, eroul, și până la grupul catiheților îndobitociți de metodele sinistre de învățământ ale vremii, se desfășoară o întregă panoramă

grotescă, prin care Creangă transformă Humuleștii în univers literar. Geniul satiric a introdus Humuleștii în cuptorul său și a scos romanul *Amințirilor*.

Astfel se creează două fațete ale operei, cea care alcătuiește ceea ce am numi povestirea de cadru și care conferă *Amințirilor* caracterul documentar, și cealaltă, topită la temperatura de fuziune a geniului satiric, la care oamenii nu mai sunt reprezentați cu dimensiuni firești, ci trăiesc într-un univers de ficțiune rabelaisiană.

Povestirea de cadru e evocarea exactă a mediului, cu date etnografice, cu notația exactă a felului de viață, a obiceiurilor, a instituțiilor. Intră aci toate elementele care au făcut pe cei mai mulți dintre critici să considere *Amințirile* drept operă în întregime și exclusiv memorialistică, și, deci, documentară. Se numără printre aceștia și Jean Boutière, care, în puținele pagini (opt la număr) închinat *Amințirilor*, afirmă: „*Amințirile din copilărie* prezintă un dublu interes. Ele constituie, în primul rând, un document biografic și psihologic foarte prețios. *Amințirile din copilărie* oferă, în al doilea rând, tabloul exact al vieții țărănești dintr-un colț al Moldovei de sus, în jurul anului 1850”⁷⁴.

Reținem că ceea ce-l interesa pe autorul monografiei era caracterul biografic și etnografic al *Amințirilor*, fiindcă argumentarea interesului psihologic cade de la început, opera nedezvăluind în acest sens istoricului literar francez decât patriotismul lui Creangă. Nu poate încăpea nici umbră de îndoială că există în *Amințiri* o vână profund patriotică, ce se descoperă la fiecare pas, în mândria manifestă a răzeșului îndrăgostit de locurile natale, dar a reduce semnificația psihologică a unei opere literare la patriotismul scriitorului înseamnă a trunchia din tulpină planta puternică, de dragul unui vas, oricât de însemnat ar fi el.

Echivalența cu această trunchiere este și cea încercată de o critică estetizantă, care urmărea în interiorul operei lui Creangă o separare a valorilor etice de cele estetice, cu sublinierea aproape exclusivă a acestora din urmă. În felul acesta, Vladimir Streinu⁷⁵, comentând studiile critice ale lui G. Ibrăileanu și N. Iorga asupra operei marelui moldovean, spunea: „Dar aceștia au formulat astfel de observații etico-estetice,

⁷⁴ J. Boutière, *op. cit.*, p. 192–194.

⁷⁵ Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, Casa Școalelor, 1943, p. 189.

că povestitorul, fiind în situația să le audă, ar izbucni într-unul din acele râsete voinicești și contagioase, cu capul pe spate, cum râdea el la *Junimea* de propriile-i anecdote”.

Față de expunerea făcută în capitolul consacrat etosului popular și în care am dezghiocat sensurile etic-filozofice ale viziunii asupra lumii caracteristică lui Creangă ca și literaturii populare în întregimea ei, socotim că nu mai e nevoie să ne oprim mai îndelung la această afirmație. Nu vom stărui nici asupra unor erori sociologizante ale unor cercetători mai noi ai literaturii noastre clasice, care au minimalizat creația superioară a lui Creangă, reducând-o la fragmentele ce conțin exprimarea directă a criticii unor instituții ale vremii, ca școala și armata, de pildă. Acestea erau ținute drept cele mai importante din toată opera împreună cu rândurile în care scriitorul se ocupa de starea Irinucăi din Broșteni. Am indicat părerile extreme ca să arătăm cât de dăunătoare poate fi o cercetare unilaterală care împiedică stabilirea unor valori exacte în ierarhia criticii și istoriei literare. Să trecem acum la descrierea operei.

Partea întâi începe cu evocarea plină de dragoste a locului de baștină, cu primele învățături dobândite la școala durată în poarta bisericii, cu metodele primitive ale vremii, cu pedepsele aspre, dar și cu zburdălniciile copilărești. Cititul la ceaslov e îmbinat cu episodul uciderii muștelor și cu procitania. Acum cunoaștem pe primii profesori și colegi ai copilului, înțelegem năzuințele părinților și participarea bunicilor la educația nepotului. Ni se povestesc isprăvile făcute în Humulești la praznice și hramuri și cu prilejul holerei din 1848, apoi cele din Broșteni, în casa Irinucăi. Aci apar portretele bunicilor și se schițează primele portrete ale tatălui și mamei, care vor fi amplificate în capitolele ce urmează.

Partea a doua se deschide cu o rememorare a primelor locuri de care a fost legată copilăria scriitorului, rememorare plină de lirism avântat, evocatoare a atmosferei din casa părintească. Domină aci figura mamei, duioasă, învăluită de trecerea vremii într-o aureolă oarecum supranaturală, care lasă în mintea copilului ei imaginea unei femei deosebite de toate celelalte. După ce mărturisește dragostea sa nesfârșită față de mamă, scriitorul expune, plin de lirism și melancolie, în stilul cărților bisericesti, motivele ce-l fac să se întoarcă spre trecut. El trece apoi la nararea succesivă a unor întâmplări hazlii din copilărie: nebuniile și șotiile în casa părintească, obiceiurile Crăciunului cu tăiatul

porcului și plugușorul de Anul Nou, smântânitul oalelor, conflictul cu moș Chiorpec ciubotarul, cel cu mătușa Mărioara din pricina cireșelor, episodul cu pupăza, cel cu scăldatul. Capitolul se încheie cu auto-caracterizarea scriitorului, făcută în vorbe populare de duh. E, în general, capitolul cel mai cunoscut și mai gustat al *Amintirilor*.

Partea a treia se deschide cu caracterizarea Humuleștilor din punctul de vedere al vecinătăților, sursă de cunoaștere și experiență. Momentele evocate încep din 1852, când Creangă era isonar la biserica Adormirea din Târgu-Neamț. Urmează zilele de școlaritate trecute sub conducerea preotului Isايا Teodorescu, „popa Duhu”, apoi epoca studiilor la școala de catiheți din Fălticeni. Aci, povestitorul descrie, cu un umor gras, metodele de învățământ ale vremii și petrecerile cu flăcăii humuleșteni la Pavel Ciubotariu, la care stăteau în gazdă, și la crâșmărița cea frumoasă. Cearta catiheților în casa lui Pavel, cu „poștile” și nemaipomenita bătaie se numără printre episoadele cele mai savuroase ale operei. Răzlețirea catiheților încheie acest capitol.

La începutul părții a patra scriitorul mărturisește încă o dată legăturile-i indisolubile cu locul de baștină. El își amintește după aceea împotrivirea din răspuțeri la planurile mamei sale de a-l face preot, schițează cu mare rezeziune câteva figuri bisericești și, în sfârșit, zugrăvește plecarea cu inima grea din Humulești spre Socola, seminarul din Iași. Cu aceasta, *Amintirile* sfârșesc.

La prima vedere, e greu de stabilit, în valul narațiunii ce se revarsă cu putere, care sunt apele cu temperatură obișnuită ale unei memorialistici de mână întâi, totuși, și curenții calzi ai creației superioare, care dau viață unei mari literaturi. Dar contactul mai îndelung cu opera te răsplătește, luminând diferențele de nivel dinlăuntru ei, într-un joc continuu de clar-obscur, de valori variabile.

Valoarea de viață, valoarea istoric-documentară a *Amintirilor* este, fără nici un dubiu, foarte mare. Fiindcă viața copilului e strâns legată de aceea a familiei și a satului, ea constituie un centru de cunoaștere în mijlocul lumii satului românesc de pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Cu detaliile îmbelșugate, presărate de scriitor în opera sa memorialistică, putem reconstitui viața Humuleștilor, a aceluși „sat mare și vesel”, „sat vechi răzășesc, întemeiet în toată puterea cuvântului”, cu viață activă, plină de trudă, dar și de veselie. Mai întâi se fixează cu precizie topografia

Humuleștilor „din târg drept peste apa Neamțului... Împărțit în trei părți, care se țin tot de una: Vatra Satului, Delenii și Băjenii”.

Cu precizarea împrejurimilor vine și caracterizarea lapidară a locuitorilor din satele vecine în preambulul la capitolul al treilea, unde scriitorul vrea să arate că Humuleștii nu-s „un sat lăaturalnic, mocnit și lipsit de priveliștea lumii ca alte sate”, ci răscruce însemnată de drumuri spre iarmaroace, târguri și mănăstiri, centre ale vieții țărănești de atunci. Pe aci au trecut toți domnii și mitropoliții Moldovei, fie spre Mănăstirea Neamțului, cu hram de Ispas, fie spre Secu, Agapia sau Vărătic. Iarmaroacele cele mai apropiate se țineau la Piatra, de Duminica Mare, și la Folticeni, de Sânt-Ilie.

Varietatea obiceiurilor și a caracterelor megieșilor satului îi dă prilej lui Creangă să insiste încă o dată asupra bogăției și felurimii experienței pe care i-a furnizat-o contactul cu oamenii copilăriei sale. Scriitorul atribuie satelor caractere generale, unitare, cu o notă dominantă morală. În Boiștea și Ghindăoani, sate bogate „unde plugurile rămân singurele pe brazdă în țarină, cu săptămânile, prisăcile fără prisăcar, holdele fără jitar, și nime nu se atinge de ele; iar oamenii din aceste sate nu știu ce-i judecata”, oamenii au o conștiință superioară morală și civică; în Blebea, locuitorii sunt stăpâniți de avariție și de mult spirit practic, întrunite de Creangă într-o mult ascuțită caracterizare, care insinuează că o pierdere materială inevitabilă e transformată în pomană de băștinași, „care mai mult de jumătate, după ce-și scapă căciula pe haltă, zice: să fie de suflitul tatei!” Cei din Cehlăiești, Topolița și Ocea sunt la fel de zgârciți, dar mai puțin deștepți: ei „alungă cioara cu perja-n gură tocmai dincolo peste hotar”. Aluzia destul de voalată la adresa moravurilor călugărești răzbate din denumirea dată satului Filioara, „hățașul căprioarelor cu sprincene scăpate din mănăstire”. Chiar când dă informații mai ample asupra originii locuitorilor și a ocupațiilor lor specifice, cum procedează de pildă cu tușuenii „veniți din Ardeal”, care lucrează lâna și sunt vestiți pentru teascurile de făcut oloi, Creangă introduce îndată, pe lângă datele etnografice pure, și note de psihologie hazlie, împrumutate probabil din faima păstrată în tradiția locală, ca de exemplu „mănâncă slănina râncedă” și „se țin de coada oilor”.

Și tot pentru a demonstra că „humuleștenii nu-s trăiți ca în bârlogul ursului, ci au fericirea de a vedea lume de toată mână”, povestitorul

pătrunde și în istoria romanțată a ținutului natal, relatând tărașenia cu „Natalița cea frumoasă”, pe care tocmai ca să mărească curiozitatea și, astfel, să sporească și impresia atotștiinței localnicilor, o învâluiește în oarecare mister.

Apoi istoria familiei Creangă, de care s-au slujit toți cercetătorii mai vechi și mai noi ai biografiei scriitorului humuleștean, e spusă cu toate detaliile privitoare la câteva generații în urmă (până la vestitul Ciubuc Clopotarul, bunicul Nastasiei Creangă), fixând fizionomia specifică a spiței în timp.

Gospodăria familiei lui Ștefan a Petrei nu e săracă, ci destul de cuprinsă, datorită destoiniciei părinților. Oile le aveau „la stână în dumbrava Agapiei, lângă podul Cărăgiței”, „cale de două ceasuri cu piciorul” de la Humulești, sub paza strungarului Vasile Bordeianu (și în aceste indicații se străvede pasiunea lui Creangă pentru detaliul care individualizează până și locurile de care pomenește). Vacile erau păscute de văcarul satului. Apoi negustorea, probabil, Ștefan, și lemne din pădurea Dumesnicu, de unde venea „înghețat de frig și plin de promoroacă”, pe lângă obiectul principal al negustoriei sale: sumanele. Pe acestea le vindea fie panură, fie cusute. Sumanele le țesea Smaranda în casă sau le cumpăra, încă în stare, să zicem, de prefabricație, Ștefan, luna, la târg, unde umbla cu cotul subsuoară, și apoi tot Smaranda le croia și le cosea pentru vânzare. Pământ aveau prea puțin: lucrau cu țigani lingurari, tocmiți pentru muncile specifice, o bucată de țarină „tocmai în Valea Sacă, aproape de Topolița”. De altfel, asta era starea mai tuturor în sat. Creangă o spune: „Cu asta se hrănesc mai mult humuleștenii, răzași fără pământuri, și cu negustoria din picioare: vite, cai, porci, oi, brânză, lână, oloi, sare și făină de păpușoi; sumane mari, genunchere și sârdace; ițari, bernevici, cămeșoale, lăicere și scorțuri înflorite, ștergare de borangic alese și alte lucruri, ce le duceau luna în târg de vânzare, sau joia pe la mânăstirile de maici, căroro le vine cam peste mână târgul.” Harnicii răzeși, treptat deposedați de pământurile lor din vechi, au găsit astfel țărâm de activitate neobosită, mai ales în industria casnică, așa cum arată acad. G. Gălinescu. De aceea, la muncă participă toată lumea, fără deosebire: „la Humulești torc și fetele, și băieții, și femeile, și bărbații”. Iar eroul, adolescent, e și el foarte industrios: „Toate ca toatele, dar la cusut și sărăduit sumane, și mai

ales la roată, mă întreceam cu fetele cele mari din tors”. Și primii fiori de dragoste se manifestă în întrecerea la tors cu fata iubită. Unii săteni se ocupă cu transportul de călători, ca moș Luca harabagiul, stăpânul căruței cu două mârțoage, care duce pe erou spre Socola; alții fac ciobotărie, ca Moș Chiorpec, sau cojocărie ca moș Fotea, deși oamenii știu să-și satisfacă singuri, de obicei, nevoile lor în această economie destul de înapoiată. David Creangă știe să croiască și să coasă singur opinci, de pildă, când e nemulțumit de ciubotele nepotului.

Singura medicină care se practică e aceea empirică, populară, exercitată de doftorii satului, dintre care moș Vasile Țandură ține cel dintâi loc. Aceștia, în 1848, când toată Moldova e bântuită de holera de care vorbesc și Russo și Alecsandri în operele lor, își tratează pe pacienți înfășurându-i în hoștine cu seu prăjite și frecându-i cu oțet de leuștean. De altfel, noțiuni de medicină empirică au mai toate femeile bătrâne. Nastasia Creangă, bunica scriitorului, vindeca râia prin aplicarea dohotului de mesteacăn. O babă îi sfătuisese pe cei doi bolnavi să se ungă cu leșie și să stea la soare, apoi să se scalde în Bistrița. Iar pentru indispoziții ușoare, trecătoare, mamele sting cărbuni copiilor și le descântă de deochi.

Superstițiile țin încă un loc însemnat în mentalitatea populară înapoiată; femeile ascultă de zodieri și cărturărese, de babele care trag bobii pe sită. Creangă, a cărui operă e cu desăvârșire lipsită de orice urmă de misticism sau de încredere în magie, vorbește cu ironie de aceste eresuri femeiești, pe care și mama sa, în dragostea fără margini pentru băiat, le împărtășea: „... babele care trag pe fundul sitei în 41 de bobi, toți zodierii și cărturăresele pe la care căutase pentru mine și femeile bisericose din sat îi băgase mamei o mulțime de bazaconii în cap, care de care mai ciudate: ba că am să petrec între oameni mari, ba că-s plin de noroc, ca broasca de păr; ba că am un glas de înger, și multe alte minunății, încât mama, în slăbiciunea ei pentru mine, ajunsese a crede că am să ies un al doilea Cucuzel, podoaba creștinătății, care scotea lacrimi din orice inimă împietrită, aduna lumea de pe lume în pustiul codrilor și veselea întreaga făptură cu viersul său”.

Cu umorul său specific, foarte laic, Creangă dizolvă orice urmă de încredere în aceste superstiții; el se amuză deopotrivă de profeția babelor care-o făceau pe Smaranda să-l vadă ajungând pe urmele vestitului psalt

Cucuzel⁷⁶, cunoscut cu mulți ani în urmă în tot cuprinsul Peninsulei Balcanice, cât și de propriile sale afirmații cu privire la puterile supranaturale deținute de mamă-sa, și printre care enumera hâtru și pe aceea de a „închega apa numai cu două picioare de vacă, de se crucea lumea de mirare”, ceea ce în traducere prozaică însemna că făcea piftie. Interesant e că nu numai scriitorul se ridică deasupra acelei mentalități vechi, după care descântecul și profeția reprezentau adevărate puteri, ci și tatăl său, om cu viziune de tot realistă asupra vieții, și bunicul David Creangă.

Acesta înțelege rosturile ridicării prin învățatură după criterii mai practice decât cele ale Smarandei și-i spune ginerelui său, pentru a-l convinge să-și dea băiatul la școală: „Ș-apoi să fie cineva de tot bou încă nu este bine. Din cărți culegi multă înțelepciune, și la dreptul vorbind, nu ești numai așa, o vacă de mulș pentru fiecare.” Ceea ce înseamnă că totuși partea bărbătească, mai cunoscătoare întru ale vieții practice, se eliberase mai curând de urmele gândirii magice și superstițioase: sigur că pușinii știutori de carte ai timpului erau tot bărbații, dar lecturile de căpetenie constau în cărțile bisericești și populare. David Creangă afirmă că citește „orice carte bisericească”, dar mai ales *Viețile Sfinților*. Iar Smaranda, care învățase și ea carte pe lângă băiat, se descurca cu ceaslovul, psaltirea și *Alexandria*.

Răspândirea superstițiilor se datora lipsei de instrucție la sate. Întemeierea de școli se producea cu totul întâmplător, din inițiative private, ca aceea, laudabilă, a preotului Ioan Humulescu. Dar învățământul costa, și foarte pușini țărani puteau plăti pentru copiii lor câte un sorcovăț pe lună, sau chiar trei husăși ca să capete rudimente de citire și scriere. Iar metoda de predare era primitivă: cea lancasteriană, foarte răspândită în epoca aceea. Copiii învățau mai întâi buchiile scrise de dascăl pe foi de hârtie și apoi treceau la deslușirea silabelor de pe trătăji și, în sfârșit, la cititul ceaslovului și psaltirii. Cei mai mulți ieșeau din școală fără cunoștințe elementare. Doar la școlile din orașe (ca la Târgu Neamț, de pildă), copiii căpătau unele cunoștințe de aritmetică și de geografie de la dascălii mai luminați. *Amințirile* consemnează

⁷⁶ Faimos cântăreț și compozitor bisericesc, a trăit în secolul al XII-lea și a fost cântăreț la Mănăstirea Marea Lavră de pe Muntele Athos.

apoi metodele de învățământ aplicate în școlile mai înalte, oarecum de specialitate, ca aceea de catiheți din Fălticeni. Institutorul, deosebit de conștiincios și plin de vocație, judecă necruțător oamenii și metodele acelei școli „de mântuială”, unde de la director, preotul Conta, „care făcea ziua noapte și noaptea zi, jucând stos” și „rar venea pe la școală”, și până la elevi, nimeni nu lua studiul în serios. „Noi, dacă vedeam așa, ne duceam și mai rar”, se spovedește scriitorul.

Metodele de predare erau lipsite de viață, de conținut; ele se mărgineau la reținerea papagalicească a unor texte din *Catihisul cel Mare*, din *Istoria Vechiului Testament* de Filaret Scriban, împărțită în perioade, și din gramatica lui Măcărescu. Aceasta din urmă e calul de bătaie al criticii lui Creangă îndreptată împotriva manualelor care circulau atât în vremea școlarității lui, cât și în vremea scrierii *Amintirilor*. Deși la gramatica lui Măcărescu Creangă găsește vicii mai ales în terminologie: „arta, corect, într-o limbă; silabă numim un sunet deplin, simplu sau compus cu una din consune, sau și cu mai multe consune, care însă să se pronunțe cu o scoatere de voace”, iar la cele noi în excesul de explicație: „îți explică... până ce nu se mai înțelege nimic”, ele sunt cu desăvârșire echivalente în efectul producător de amețală și confuzie. E una din puținele dați când Creangă părăsește perspectiva obișnuită a *Amintirilor*, introducând aprecieri nelegate de economia generală a zugrăvirii oamenilor și întâmplărilor. Și critica se prelungește insistentă, cu exemplificări constând din citate ample și spărgând cu totul țesătura literară a operei. Iată, de pildă, un fragment de citat din gramatica lui Măcărescu:

„*Întrebare*: Câte părți are gramatica română?

Răspuns: Gramatica română are patru părți care sunt: 1) Etimologia; 2) Sintaxa; 3) Ortografia și 4) Prosodia.

Întrebare: Ce ne învață fiecare din părțile acestea?

Răspuns: Etimologia ne învață...” etc., etc.

Ba Creangă duce meticulozitatea până la a cita același fragment în două ediții diferite, pentru a sublinia absurditatea modului de exprimare al autorului gramaticii. Apoi, atitudinea violent critică stăruie și în comentariul canonului lui Trăsnea, care, „înaintat în vârstă, bucher de frunte și tâmp în felul său”, emite totuși o serie de judecăți foarte temeinice și de bun-simț asupra utopiceii încercări de-a face niște oameni

simpli, învățați să silabisească ceaslovul și psaltirea – „și acele bălmujite ca vai de ele” –, să treacă la noțiuni foarte abstracte de gramatică. Fără îndoială, violența atacului la adresa metodelor de învățământ dezvăluie gravitatea și actualitatea problemei în epocă și sporește caracterul pur documentar al paginilor în discuție. Dar grotescul portret colectiv al catiheților îndobitociți de învățătura seacă și anti-rațională a vremii și șfichiul satiric cuprins în aluzia la moartea lui Davidică „înecat cu pronumele conjunctive” stau, din punct de vedere artistic, cert deasupra dezlănțuirilor subiective ale scriitorului institutor, indignat de prostia și nepriceperea colegilor săi autori de manuale. Răzeșii humuleșteni, cu tradiție de relativă libertate, îndură cu greu aparatul administrativ, care le vorbește despre necesitatea supunerii către stăpânire și a împlinirii grelelor obligații către stat. Acest aparat e alcătuit din vornic, vătăman, pașnici și mazili, adică primar, ajutor de primar și slujbași de rând. Ei veghează la împlinirea corvezilor, la judecățile administrative între oameni, ei prind „cu amăgele” pe flăcăi la oaste. De aceea, vederea lor e odioasă țăranilor. Creangă se face, ca în atâtea rânduri, purtătorul de cuvânt al opiniei maselor despre administrație și organele ei. Pe mazili îi numește cu dispreț „nespălați”, atunci când „se purtau printre oameni de colo până acolo” la claca de dres drumul, clacă mincinoasă, menită să lipsească satul de dascălul cel bun. Iar vornicul, Nic’ a Petricăi, cel care a pus la cale întunecata acțiune a prinderii cu arcanul a lui Vasile a Ilioiaiei, e urât de toată lumea satului.

„Afurisit să fie câneriul de vornic, și cum au ars el inima unei mame, așa să-i ardă inima Sfântul Foca de astăzi, lui și tuturor părtașilor săi”, reproduce Creangă blestemul de foc al femeilor. Pentru țăranii humuleșteni, armata echivala cu o condamnare la moarte. Și într-adevăr, mama flăcăului îl petrecea „bocindu-l ca pe mort”. Relatarea incidentului e unul din singurele momente sumbre din *Amintiri*, dând măsura relei impresii pe care recrutarea o făcea asupra oamenilor.

Într-altă parte, apariția vornicului și a paznicului e mută și ușor hilară, ca aceea a alguazilului din comedia spaniolă. Ei vor ispăși cânepa și cireșele distruse de erou.

Pe lângă serviciul militar și clăcile în natură, sătenii mai sunt apăsați de biruri grele și navalele de plătit către vistierie. Pușini sunt scutiți de obligațiile fiscale: infirmii, bătrânii și mai ales preoții. De aceea, mulți

dintre țărani năzuiesc să-și facă feciorii preoți, ca să-i scape de sarcinile apăsătoare, așa cum spune unchiul lui Creangă, moș Vasile, venit să-și vadă băiatul la școala de catiheți din Fălticeni: „Ia mai bine rugați-vă cu toată inima sfântului Hărașc Nicolai de la Humulești, doar v-a ajuta să vă vedeți popi odată! Și-apoi atunci... ați scăpat și voi deasupra nevoii: bir n-aveți a da, și havalele nu faceți; la mese ședeți în capul cinstei și mâncați tot plăcinte și găini fripte. Iar la urmă vă plătește și dințaritul...”

Și cu aceasta am ajuns la unul din cele mai de seamă aspecte critice cuprinse în *Amintiri*.

Resentimentele humuleștenilor față de fețele bisericești sunt numeroase și izvorăsc din rațiuni deosebite. Călugării, pentru răzeșii odată proprietari de pământuri, fac figură de uzurpatori. De pildă, mănăstirea Neamțului, „bună mehenghe”, cum îi spune Creangă, a „păpat” moșia Humuleștii, așa încât vechii stăpâni, din 1820, „șad pe moșia mănăstirii Neamț”⁷⁷. Apoi, mulți dintre locuitori erau oamenii de muncă ai unor călugărițe bogate de la Agapia sau Văratec. Astfel încât sătenii resimt apăsarea călugărilor cum ar resimiți-o în alte condiții pe aceea a boierilor. Răzeșii nu uită niciodată pe cei care le-au uzurpat moșia. Vecinătatea imediată a atâtor mănăstiri dăduse humuleștenilor posibilitatea unei cunoașteri depline a moravurilor călugărești. Despre acestea vorbește Creangă cu multe subînțelesuri în *Moș Nichifor Coțcariul* și în partea a patra a *Amintirilor*. Aci ne informează despre felul în care pătrunseseră în „tainele călugărești”, umblând vara cu băieții după... bureți între Secu și Agapia. Și stăpânii parazitari ai fostelor pământuri răzășești sunt iubitori de arginți, mîncăi, băutori și plini de toate slăbiciunile pământești, neavând nimic de-a face cu misiunea spirituală și culturală pe care ar fi trebuit s-o desfășoare. Și preoții au parte de aceeași prefuire din partea sătenilor și a scriitorului. Am văzut, în cuvintele moșului lui Creangă, privilegiile de care se bucurau, în mijlocul satului istovit de trudă și de obligații fiscale, preoții. Or, astfel, un membru al unei colectivități foarte active care se sustrage efortului general și nu suplinește cu alte calități sau îndeletniciri privilegiul riscă să devină impopular și privit ca un parazit. De aceea sunt atât de multe, în *Amintiri*, vorbele de duh șfichiuitoare privitoare la preoți. Fata din

⁷⁷ Gh. Ungureanu, *op. cit.*, p. 17.

Fălticeni Vechi pe care o plăcea Nică era mai mult singură acasă, fiindcă „tată-său, ca popa, umbla după căpătat...” Apoi Trăsnea, citând părerea tatălui său, zice „condacul umple sacul și troparul hambarul”, ca să arate inutilitatea studiilor laice. Iar moș Vasile cel mai sus pomenit, vorbind despre starea preoților, într-adevăr de invidiat, exprimă un deziderat, probabil general: „Bine-ar fi, Doamne iartă-mă, ca fețele bisericesti să fie mai altfel”. Și apoi zugrăvește situația de fapt: „Dar... veți fi auzit voi că popa are mână de luat, nu de dat; el mănâncă și de pe viu și de pe mort”. Și comparația urmează inevitabilă: „Vedeți cât de bine trăiește Mecetul, fără să muncească din greu ca noi...” Tot lui moș Vasile îi aparține și imaginea de fiară apocaliptică, ce concentrează toate trăsăturile negative ale clericilor: „Vorba ceea: picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarță și pânțec de iapă se cer unui popă, și nu-i mai trebuie altceva”. Dacă la lipsa de activitate și dorința aprigă de câștig adăugăm și lipsa de sobrietate de care dădeau dovadă cei mai mulți preoți din satul lui Creangă (Gh. Ungureanu spune în lucrarea des citată: „Din cercetările făcute, am observat că aproape la toți preoții, diaconii și dascălii scria bețiv”⁷⁸), înțelegem de ce sunt așa de puține figurile clericale respectabile, de ce Ion Humulescu și popa Duhu sunt priviți cu atâta dragoste și admirație de Creangă. Ei sunt niște excepții fericite, dar nu mai puțin excepții, care, întâlnite în galeria figurilor bisericesti zugrăvite de scriitorul răsopotit, ne fac să recunoaștem obiectivitatea acestuia. L-am fi putut bănui pe Creangă de resentiment general față de tagma căreia îi aparținuse cândva și din care fusese scos în condițiile binecunoscute. Și pătrunderea intimă a lui Creangă în viața atât a clerului laic, cât și a celui mirean, prin cariera lui preotească, îl va fi făcut să dobândească viziunea aceea nefavorabilă asupra rolului jucat de fețele bisericesti ale vremii în viața socială. Căci, la începuturile carierei sale, el concepuse acest rol ca pe o adevărată misiune pe care preotul trebuia s-o desfășoare la sate, dar, mai târziu, a avut de suferit decepția întâlnirii cu un conformism strâmt și o înțelegere meschină a rosturilor preoției. În legătură cu aceasta, trebuie să amintim în treacăt că cele mai aspre critici au fost aduse clerului mai ales de figuri ecleziastice, sau, în orice caz, strâns legate de biserică. Și Erasm, și Rabelais, și Sebastian Brand, și Sterne,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

toți umaniști și toți oameni de biserică, au dezvoltat marea prăpastie dintre menirea duhovnicească a clerului și viața lipsită de elevație și plină de plăceri pământești a acestuia. De altfel, ca în operele umaniștilor rinascențiști, și în opera lui Creangă, critica învățământului se împletește cu cea a clerului. Vana eternă a umanismului popular, expresie a etosului țărănesc, țâșnește în critica clericului și învățăcelului Creangă, după cum umanismul erudit al unui Rabelais sau al unui Erasm alcătuia urzeala pe care se țesea critica vieții licențioase a călugărilor și aceea a metodelor de învățământ pedante și papagalicești. Dar, înăuntrul grupului lor social, oamenii își îngăduiau, când și când, clipe de răgaz și petreceri, care-i făceau să-și uite truda și amarurile. Mai întâi la marile sărbători, la Paști și Crăciun, când se mâncau felurile tradiționale.

Ca un priceput gastronom, Creangă recomanda cele mai gustoase specialități de Crăciun: „Costițe de porc afumate, chiște și buft umplut, trandafiri usturoieți și slănină de cea subțire, făcute de casă, tăiate la un loc, fripte bine în tigaie, și cu mămliguță caldă, se duc unse pe gât”. La lăsatul secului de postul Sânt-Petrului, Smaranda făcea „un cuptior zdravăn de alivenci și plăcinte cu poalele-n brâu” și părpălea niște pui tineri la frigare „tăvăliți prin unt”. Apoi, mai spune Creangă, „la hramul bisericii se ținea praznicul câte-o săptămână încheiată și numai să fi avut pânțele unde să pui coliva și bucatele, atât de multe erau”. Ba chiar în ajunurile de sărbători, bucatele de post sunt foarte îmbelșugate: „bob fiert, găluște, turte cu julfă și vârzare”. Jean Boutière numește aceste ospete „de pantagrueliques ripailles”. Oamenii care munceau din greu aveau apetituri sănătoase, și-n zilele de sărbătoare se dăruiau din plin bucuriilor trupului. Dar nu numai acestora. Căci la mesele pomenite se spuneau urări sau strigături. Smaranda, după datină, așezându-se la masă cu neamurile, le dorește: „Cele răle să se spele/ Cele bune să s-adune/ Vrajba dintre noi să piară/ Și neghina din ogoară!”, însă ea face acest lucru întâmplător, deoarece deținătorii înțelepciunii populare sunt consacrați ca atare. Ei se bucură de faimă deosebită în rândurile sătenilor; până și scepticul Ștefan a Petrei manifestă o mare admirație față de Grigore a lui Petre Lucăi, cel care „știe a spune atâtea bongoase și conăcării pe la nunți”, fără să fi învățat la altă școală decât la aceea a tradiției nemuritoare. Și Mihai Scripcarul e pomenit de Creangă ca însoțitor la clăcile de seară sau în plimbările pe care le făceau în serile

de sărbătoare flăcăii din Humulești. Scriitorul citează și un cântec de dor pe care-l zicea cu patos scripcarul. Și moș Bodrângă e, în felul lui, un rapsod; el cântă din fluier jocurile dragi flăcăilor în gazdă la Pavel: „*Doina*, care te umple de fiori, *Corăbiasca*, *Măriuța*, *Horodinca*, *Alivencile*, *Țiutura*, *Ca la ușa cortului*, *Hori* și alte cântece sculățele ca aceste”. Cântecele lui e irezistibil; cei care-l ascultă își sar din minți, ca Pavel, care juca până ce „și rupea ciubotele ferfeniță”. Pasiunea pentru joc a tinerilor e neistovită; tot de sărbători, ei umblă prin sate, pe unde știi că se fac hori. Ajung să joace la trei jocuri într-o singură zi: „unul de flăcăi tomnatici, la care venise fetele cele mai tinere; altul de flăcăi tineri, la care venise fetele cele stătute; iar al treilea de copilandri, la care venea cine poftea...” Jocul e violent și îndelungat, atrăgând pe toți privitorii. Cu aceeași putere operează și altă tentație, la fel de mare, aceea a poveștilor spuse la șezători sau în grup în serile de iarnă. Aci se face adevărata educație a țăranilor, aci li se comunică urmașilor testamentul de înțelepciune acumulată în milenii de cultură populară de înaintașii lor. Și noaptea se scurge fără veste în „taclale” și povești, spuse mai ales de moș Bodrângă, în *Amintiri*. Și, din înlănțuirea nopților și a zilelor, se zugrăvește în întregime viața țăranilor liberi din satele moldovenești pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Documentul de viață socială și etnică pe care-l produce Creangă cu *Amintirile* sale rămâne trainic și valoros instrument de cunoaștere a existenței unui grup social într-o epocă istorică dată.

De *Amintiri*, ca document biografic, nu ne mai ocupăm. S-a stăruit îndestul asupra datelor de viață împrumutate operei, și acestea destul de încărcate de polenul ficțiunii. Interesant e documentul psihologic, foarte strâns împletit cu cel oferit de materialul de viață oglindită. Acesta completează de fapt datele personalității scriitorului, explică formația și înclinațiile sale, legăturile cu familia, satul și locurile de baștină, dă loc la interpretarea modalităților fundamentale ale temperamentului său.

Ceea ce domină documentul psihologic cuprins în *Amintiri* e admirația fără margini a autorului față de grupul social căruia îi aparține. Mărturiile directe în această privință sunt și numeroase, și convingătoare. Mândria răzeșului, a țăranului liber izbucnește nestăvilită când Creangă afirmă: „Și apoi Humuleștii și pe vremea aceea nu erau numai așa un sat de oameni fără căpătâi, ci sat vechi răzășesc, întemeiat

în toată puterea cuvântului; cu gospodari tot unul și unul, cu flăcăi voinici și fete mândre... cu biserica frumoasă și niște preoți și poporani ca aceia, de făceau mare cinste satului lor”. El stabilește aci vechimea locului de origină și calitatea deosebită a oamenilor lui, între care încă nu se văd uscăturile. Referința e generalizatoare în efectul ei, cuprinzând esența vieții satului, superioară, fără nici o îndoială, vieții altor sate chiar învecinate. Creangă face comparația la începutul capitoului al treilea, când spune: „... și satul Humuleștii, în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit și lipsit de privescerea lumii, ca alte sate”. Și împrejurimile, pe care le-am pomenit mai înainte, capătă pentru scriitor valoare prin atingerea cu Humuleștii, care, ca un adevărat centru al lumii, le conferă oarecare importanță. Mai departe, el subliniază: „... am ținut să arăt că humuleștenii nu-s trăiți ca în bârlogul ursului, ci au fericirea de a vedea lume de toată mâna”. Mândria aceasta de-a face parte dintr-un grup social cu însușiri superioare oricărui altul e dublată de dragostea pentru niște locuri ca acelea pe care le pomenește mereu, fermecat, scriitorul: „Dumbrăvile și luncile umbroase, prundul și știoalnel, țarinele cu holdele, câmpul cu florile și mândrele dealuri”, udate de „Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul”, alcătuiu „satul cu tot farmecul frumuseților lui”. Și, deși Creangă, ca oricare țăran, nu era sensibil la spectacolul naturii, așa cum vom vedea mai departe, totuși cuvintele acestea arată că singura satisfacție estetică naturală îi era dăruită de imaginea satului său, fixată în contururi fără moarte în suflet.

Mândria și dragostea aceasta se manifestă la Creangă într-un atașament fără margini față de locul de baștină, atașament exprimat fără încetare în paginile *Amintirilor*. Se creează o legătură de neînfrânt între răzeș și ocina strămoșească, o dorință nestăvilită a păstrării în veci a acestei legături, expresie a unui patriotism adânc, dar colorat local. Refuzul eroului de a se da dus din Humulești „cum nu se dă scos ursul din bârlog, țăranul de la munte strămutat la câmp și pruncul dezlipit de la sânul mamei sale” cristalizează, în cele trei comparații, necesitatea care înlănțuie, în concepția poporului, pe fiecare ființă în mediul ei natural. La fel, în vorbele unui catihet din Fălticeni se dă glas aceleiași năzuințe a țăranilor: „Ziceți mai bine că vă trageți la țeapa voastră ca apa la matcă”. Și eroul se agață cu desperare de mediul acela prielnic

ființei lui și nu primește să-l părăsească; el știe că nu va mai realiza nicăieri această sinteză perfectă care-i îngăduia plenitudinea vieții în toată autenticitatea ei. În fond, fără exagerare, se poate citi aci, printre rânduri, un soi de protest împotriva celorlalte etape ale vieții parcurse de scriitor și în care el nu și-a mai putut afla armonia cu mediul, deși au fost numeroase încercările de a-și crea o ambianță specifică, aducând cu cea humuleșteană.

Dacă în structura sufletească a lui Creangă primul loc îl ocupă sentimentul orgoliului național și social, legătura cu familia vine să ocupe locul imediat următor. Pasajul din capitolul al patrulea, cu peisajul humuleștean strâns în două elemente (Ozana și Cetatea Neamțului), precizează ierarhia afecțiunilor scriitorului. După sat, îi erau dragi „tata și mama, frații și surorile și băieții satului”. Desigur, în acest sens este mai grăitor capitolul al doilea, al cărui început e închinat evocării mamei cu o emoție care se comunică lectorului. Efuziunea lirică e de o mare intensitate în fragmentul acela binecunoscut, fiindcă și mama despre care se vorbește nu era ca toate mamele, cum nici satul nu era ca toate satele. Ea „era vestită pentru năzdrăvăniile ei”, „plină de minunății” și cunoscută prin puterile ei până și stihiiilor. Smaranda e o mamă demnă de eroul *Amintirilor*. Așa cum Gargamelle singură putea să dea naștere uriașului Gargantua, numai Smaranda cea năzdrăvană putea fi mamă năzdrăvanului Nică. Genealogia marilor personaje ale literaturii se cere stabilită fără posibilitatea dezmințirii calităților moștenite. Fiul Smarandei e mândru de ea, cum e mândru de toți consătenii lui, buni sau răi. Cei buni sunt cum nu se poate mai buni, cei proști sau răi sunt cei mai proști și cei mai răi. Și mai ales e mândru de el, ca reprezentant al grupului social în care s-a născut și a crescut. Psihologia aceasta domină toată opera, dar mai ales *Amintirile*. Și în așa măsură, încât va lăsa urme până în matca stilistică a autorului, cum vom vedea la locul potrivit.

Amintirile exultă de această mândrie a lui Creangă care a stat la baza întregii sale creații. Ea respiră din fiecare rând simțământul acesta, pe care uneori scriitorul îl mărturisește *per a contraria*. Umilița lui „șărăneasă” nu e decât un paravan foarte transparent pus peste mândria, enormă, peste conștiința superiorității zdrobitoare a răzeșului față de cercurile literare oficiale în care pătrunsese. Cert, acesta este fundamentul

psihologic al autoportretului în paradexe făcut în finalul capitolului al doilea și care conchide: „În sfârșit, ce mai atâta vorbă pentru nimica toată? Ia, am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cuminte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt niciodată n-am fost”. Aci el se șterge în comuniunea cu grupul său, adaptând la persoana sa datele generale ale înțelepciunii populare, care fixează limite de vârstă unor calități de viață materială sau morală. Iar în ultima propoziție, subliniază starea precară a lui ca aparținând aceleiași categorii sociale, cu un haz care e menit să salveze demnitatea comunității, în ciuda mărturisirii destul de grave.

Îndată după aceea, în preambulul la capitolul al treilea, Creangă reia, stabilind o legătură psihologică între părțile *Amintirilor*, aceeași imagine a „boțului cu ochi”, a „bucății de humă însuflețită din sat de la noi”, care ilustrează aceeași atitudine din partea scriitorului. Scurtul dialog între scriitor și cugetul său dezvăluie mai adânc dedublarea la care ne refeream mai sus. Cugetul îl acuză pe scriitor: „nu te lasă inima să taci, asurzești lumea cu țărâniile tale”. El îl muștră cu șiretenie și cu falsă umilință, aproape retoric, fiindcă știe ce argumente numeroase și puternice va aduce răspunsul care fixează fizionomia Humuleștilor ca centru de cunoaștere în viața epocii. Și, într-adevăr, răspunsul reface neatins orgoliul inițial care dă loc întinsei zugrăviri a moravurilor și caracterelor humuleștene.

Tot ca document psihologic, *Amintirile* descoperă cele două modalități fundamentale ale temperamentului artistic al lui Creangă, enunțate la începutul acestui capitol: prima, melancolic-lirică, nuanțată de regretul universal al ireversibilului, cealaltă jovială, satirică, specifică lui Creangă și precizând în cea mai mare măsură individualitatea creatoare a acestuia. Stăruim asupra aspectelor psihologice menționate, fiindcă ele generează modalitățile principale estetice ale operei scriitorului moldovean. La Creangă, ca și la oricare alt scriitor de formație populară, lipsește acea obiectivitate artistică deplină, care ne-ar îngădui să vorbim despre existența unei conștiințe estetice propriu-zise, ca la Flaubert, bunăoară (ne slujim de exemplul cel mai depărtat cu putință), sau la Shakespeare. La aceștia din urmă, viața sufletească nu

transpare prin creația estetică, sau, în orice caz, în foarte mică măsură. Pe când la Creangă, viața temperamentală, sufletească sau morală sunt strâns legate de expresia estetică, sau, mai bine-zis, expresia estetică e determinată direct de modalitatea dominantă temperamentală, sufletească sau morală.

Sub imperiul primei mișcări sufletești, nostalgice și evocatoare, își începe scriitorul fiecare dintre capitolele *Amintirilor*. Emoția reînvierii vechilor impresii și imagini îl stăpânește cu putere de fiecare dată când se apropie cu evlavie de locurile copilăriei. Cum face acest lucru de patru ori, la oarecare intervale de timp, emoția e mereu nouă, reîmprospătată. Și preambulul liric e inevitabil în fruntea fiecărui capitol, constituind poarta de intrare în lăcașul amintirilor. Acordul liric care preludează capitolul întâi sugerează atitudinea sufletească în clipele întoarcerii privirilor înspre trecut: „Stau câte-odată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre, pe când începusem și eu, drăgăliță-Doamne, a mă ridica băiețuș la casa părinților mei...” Dar scriitorul nu cunoștea încă măsura în care își putea îngădui efuziunea lirică și, prudent, păstrând tonalitatea acordului și integrându-l într-un ritm unitar, schițează panorama deschisă larg a satului și se oprește asupra unei figuri proeminente din viața obștei, sugerată de proeminența bisericii în arhitectura satului: „Și părintele Ioan de sub deal, Doamne, ce om vrednic și cu bunătate mai era! Prin îndemnul său, ce mai de pomi s-au pus în țintirim, care era îngădit cu zăplaz de bârne, streșinit cu șindilă, și ce chilie durată s-a făcut la poarta bisericii pentru școală. Ș-apoi să fi văzut pe neobositul părinte cum umbla prin sat din casă în casă...” El își amintește cu drag de oameni destoinici, povestește curat, comentează acțiunile lor prielnice, le judecă drept și le laudă. Cum se vede, Creangă se exprimă acum într-o limbă firească și destul de plată. Dacă *Amintirile* ar fi continuat așa, niciodată nu s-ar fi putut vorbi de strălucita limbă a lui Creangă, scăpărătoare de duh și originalitate. Nu numai limba e firească însă, ci și dimensiunile personajelor. Preotul Ioan Humulescu e „om vrednic și cu bunătate”, bădița Vasile e „un holtei zdravăn, frumos și voinic”, el însuși e „un băiet prizărit, rușinos și fricos și de umbra mea”. Cunoaștem pe primii colegi, metodele de predare și pedepsele. Cursul narației se desfășoară, așa cum

pe bună dreptate s-a arătat, ca într-un film memorialistic⁷⁹. După câțeva vreme, ritmul expunerii începe însă a dobândi caractere noi. Cuvintele și expresiile familiare se înmulțesc, apar termenii specifici profesiei bisericești aplicați la obiecte nepotrivite („începe a ne mângâia cu sfântul Ierarh Nicolai”, „cuvioasele muște, cuvioșii bondari, din pricina noastră au pătimit”, „ușa mântuirii”, „blagoslovenia lui Nicolai, făcătorul de vânătăi” etc.). Bădița Vasile devine „tântul”, băiatul însărcinat cu procitania eroului – Nic’ a lui Costache – e „înaintat la învățătură până la genunchiul broaștei”, și deodată se schimbă dimensiunile reale ale personajelor. Uriașul prost Nic’ a lui Costache, „cel răgușit, balcâz și răutăcios”, Goliat sărac cu duhul, îl ascultă pe mărunțul spiriduș, care de acum înainte abia va începe a-și pregăti armele duhului. Greșelile curg „cu ghiotura” pe draniță, și micului școlar aflat în culpă îi „crapă măseaua în gură” de nerăbdarea de a vedea întors pe „lainicul” de școlar de afară. Urmărit de doi „hojmalăi”, el fuge de-i „scapără picioarele” într-o goană nebunească prin ogrăzile vecinilor și se îngroapă în țarină „la rădăcina unui păpușoi”, scăpând astfel de pedeapsă. În episodul acesta, tendința spre fabulos e vădită, nu cu forța cu care se afirmă în alte episoade, dar cu suficiente trăsături concrete, îngăduindu-ne să prefigurăm viitoarele dezvoltări. De altfel, fragmentul cu urmărirea prin porumb nu e decât un fel de schiță pentru marea urmărire prin cânepă.

Episoadele, aventurile propriu-zise inserate în povestirea de cadru sunt destul de puțin numeroase și puțin întinse în prima parte a *Amintirilor*. Siguranța scriitorului va crește mai târziu, mult, în celelalte capitole, dar aci, el încă nu și-a găsit cea mai potrivită dozare a povestirii propriu-zise și a povestirii în povestire. El revine mereu la prima modalitate de evocare a oamenilor copilăriei lui depărtate. Am arătat că aceasta domina și scena prinderii dascălului Vasile cu arcanul. Apoi vorbirea îndelungă a bunicului e transcrisă cu sfătoșenie, dar tot fără culoare. Cuvintele lui despre școala lui Baloș din Broșteni și despre profesorul Nicolai Nanu sunt foarte asemănătoare cu cele pe care le spune Creangă despre preotul Ioan Humulescu și școala lui: „Zău, mare pomană și-a mai făcut Alecu Baloș cu școala ceea a lui, cine vrea să înțeleagă. Și, Doamne, peste ce profesor înțelept și iscusit a dat!

⁷⁹ VI. Streinu, *op. cit.*

Așa vorbește de blând și primește cu bunătațe pe fiecare, de ți-i mai mare dragul să te duci la el. Ferice de părinții care l-au născut, că bun suflet de om este, n-am ce zice”. Se mențin în același ton și comentariul la mizeria Irinucăi și unele pasaje din întoarcerea spre Pipirig în tovărășia celor doi plăieși.

Celelalte modalități îi corespund, în primul capitol, pe lângă tărășenia cu procitania, tabloul prohodirii mortului în vremea holerei și fragmentele din narațiune referitoare la persoana eroului și la isprăvile sale.

În capitolul întâi, mai ales în ultimele pagini, cele doua modalități se împletesc destul de strâns. În capitolele al doilea și al treilea, ele se vor disocia foarte clar. Efuziunea lirică din introducerea capitolului al doilea se desfășoară cu îndrăzneală, pricinuită de evocarea unor detalii de interior din casa părintească. Ea continuă apoi întreținută de imaginea mamei, comentată cu duioșie de povestitor, care enumera calitățile ei neobișnuite și mărturisește recunoștința lui față de cea care i-a dat viață. Urmează câteva reflecții cu caracter filozofic popular, în stil de carte bisericească, cu privire la soarta omenească: „... căci sprințar și înșelător este gândul omului, pe ale cărui aripi te poartă dorul neconținut și nu te lasă în pace, până ce intri în mormânt. Însă vai de omul care se ia pe gânduri! Uite cum te trage pe furiș apa la adânc, și din veselia cea mai mare cazii deodată în uricioasă întristare”.

Și, după câteva aprecieri asupra stării fericite a copilului, narațiunea își ia cursul cu descrierea serilor petrecute în familie. Dialogul părinților are loc și aici, ca întotdeauna, într-o limbă punctată de elemente de oralitate savuroasă. Curând însă, filme de scurt metraj constând în aventuri separate întrerup firul povestirii. Cele șase povestiri, adevărat hexameron, au o independență completă; fiecare din ele e construită dramatic, cu propriile ei legi interioare de desfășurare. Independența episoadelor e marcată la începutul unora cu „odată” („*Odată*, la Sfântul Vasile, ne prindem noi vreo câțiva băieți din sat să ne ducem cu plugul”, sau „*Odată*, vara, pe-aproape de Moși, mă furișez din casă și mă duc, ziua-miaza-mare, la moș Vasile, fratele tatei cel mai mare, să fur niște cireșe...”), „într-o dimineață” și „într-o zi” („Mă scoală mama *într-o dimineață*, cu vai-nevoie...”, sau „*Într-o zi*, pe-aproape de Sunt Ilie, se îngământise, ca mai totdeauna, o mulțime de trebi pe capul mamei...”)

și, în sfârșit, cu „d-apoi” („*D-apoi* cu smântânitul oalelor ce calamandros făceam”, sau „*D-apoi* cu moș Chiorpec ciubotarul, megieșul nostru, ce năcaz aveam!”), iar la sfârșit cu „iaca așa” („Și *iaca așa* ne-a fost umblarea cu plugul în anul acela”, sau „Și *iaca așa* cu cireșele”, „*Iaca așa* se poate înșela omul de multe ori”).

Și în capitolul al treilea episoadele se bucură de oarecare neatârnavare, dar aci intervine ca element nou o cronologie mai strictă în durata povestirii. Eroul se află în cea mai mare parte a vremii în aceeași tovarășie: a catiheșilor din Fălticeni. Toate momentele mai de seamă ale capitolului al treilea se înlanțuie din aventurile ucenicilor clerici. Și e mai ales caracteristică scurgerea neîntreruptă a timpului într-o unitate fabuloasă, foarte necesară ficțiune pentru a cuprinde petrecerile de pomină ale năzdrăvanilor. Începutul îl face ieșirea la câmp a eroului, dimineața, în compania lui Trăsnea cel greu de cap, care e curând lăsat singur să se chinuiască cu anosta gramatică a lui Măcărescu, căci eroul, acum adolescent, pleacă după aventuri amoroase. El se întoarce pe la „asfințitul soarelui” acasă, unde moș Bodrângă face pe dascălii adunați să joace toată noaptea, fără să simtă. Și petrecerea continuă: „Însă veselă nu s-a încheiat numai cu atâta: alta și mai și s-a început din capăt. N-apucase moș Bodrângă a lua bine fluierul de la gură, și iaca ne trezim cu popa Buligă, ce-i ziceau și Ciucălău, din ulița Buciumenii, tămâiet și aghezmuit des-dimineață...”

După introducerea în scenă a noului personaj, petrecerea începe de la capăt, cu cântec și joc nebunesc, neîntrerupt decât de libații destul de dese, menite a întări mai mult bucuria dezlanțuită. În continuare, tot grupul năzdrăvan pleacă spre alt loc de desfătare: „Cam pe înserate, ne luam târâș, cu moș Bodrângă cu tot, și ne băgăm într-o cinstită crâșmă, la fata vornicului de la Rădășeni...”

Și chiolhanul reîncepe cu oarecari mici adaosuri, ca de pildă „mângâierile” frumoasei crâșmărițe pentru niște băieți străini, în ziua de lăsatul secului. Petrecerea se sparge târziu: „Cam pe după miezul nopții, văzând că moș Bodrângă ne-a părăsit, începem și noi a ne strecura câte unul, unul spre gadză...” Și pe cinci pagini se desfășoară o singură unitate de timp, secționată doar pentru ceilalți oameni în zile și nopți și în răstimpul căreia stăpânește o atmosferă de kermesă flamandă neîntreruptă, cu eroi care chefuesc fără răgazul firesc al somnului

despărțitor între noapte și zi. Și faptul că scriitorul introduce între marile scene groțeste scurte fragmente de comentarii în stilul primei modalități estetice pe care am menționat-o pune în valoare deosebirea dintre cele două expresii artistice. Compunând marile episoade dramatice, Creangă creează o polaritate, o tensiune specifică înlăuntrul lor. Nu numai dimensiunile personajelor, particularitățile de limbaj perceptibile doar la o foarte ascuțită analiză sau unitățile de timp specifice narațiunii și eroilor disting cele două planuri ale *Amintirilor*, ci și deosebirea dintre legile care guvernează aceste planuri. Legile care conduc narațiunea propriu-zisă sunt foarte laxe, lipsite de orice urmă de strictețe. Singura resimțită ca atare este cea a mecanismului înlănțuirii amintirilor în memoria autorului, așa cum s-a mai arătat. Compoziția se desfășoară într-un ritm domol, nu prea sigur, asemănător ritmului unor lente melodii populare, indicat cam înaintea fiecărei măsuri. O figură nouă, o stare sufletească sugerată de ea, o descriere, un comentariu sfătos, o întrebare retorică de succes, ca măsuri disparate, dar reunite prin tonalitatea caracteristică imitară a stilului. Curând, însă, se anunță unități narative conduse de ritmuri stricte în compoziție, împărțite în măsuri egale, susținute. Materialul epic cristalizează imediat de-a lungul liniilor schemei clasice: expoziția, conflictul, punctul culminant și deznodământul, foarte limpede și riguros expus, chiar dacă uneori locvacitatea vreunui personaj lungeste secțiunea în care se găsește. Momentele se pot disocia perfect în toate episoadele, de la procitanie până la cearta dintre catiheți, cu bătaia între Pavel și Mogorogea. De altfel, rigoarea expunerii într-o compoziție strictă imprimă narațiunii un ritm accelerat, sincopat, care sugerează cu mare putere mișcarea în punctele culminante din episodul procitaniei, din acela al furatului cireșelor, al scăldatului, al bății dintre Pavel și Mogorogea. Atunci consistența narațiunii devine maximă. Deznodământul realizează un abil *ralentando*, care sfârșește mărginit de un fragment tampon din cealaltă modalitate a narațiunii. Poate un scurt comentariu moral, ca cel care urmează poznei cu cireșele, sau câteva explicații laterale menite să restabilească prin asociere ritmul prim, ca după isprava lui Oșlobanu cu lemnele. Tehnica aceasta a alternării a două ritmuri diferite vorbește despre intuiția marelui scriitor asupra necesității introducerii, și în comic, a momentelor de odihnă, prin analogie cu tragicul, fapt care potențează mai mult, prin contrast, episoadele comice.

Tărâmul *Amintirilor* nu este un *Schlaraffenland*, ci un tărâm al activității și mișcării; oamenii sunt prinși în munca sau meșteșugul lor, neîntrerupt, acasă ori la târg. Moș Chiorpec răbuie într-una ciubotele cu dohot de cel bun, Pavel se proslăvește pe cuptor între uneltele sale, Smaranda țese, năvădește, croiește și coase sumane, Ștefan umblă mereu de la târg la pădure, preoții cei buni își vizitează poporeni sau supraveghează învățătura copiilor împreună cu dascălii.

Fetele și băieții torc de-a valma, satul vuieste de vatale în toate părțile. Satul are ceasornicul său, pupăza, care amintește tuturor reînceperea activității zilei noi. Și toți încep dis-de-dimineață să forfotească și să vorbească. Pe ei nu-i interesează altceva decât operațiile pe care le îndeplinesc în universul fizic și relațiile verbale dintre ei, foarte ample și susținute. Viziunea utilitaristă, practică, materială a lumii îl duce pe Creangă la crearea unei imagini dominate de acțiune și gest. Nu conținuturi sufletești cunoaștem în *Amintiri*, ci contururi care se mișcă în acțiuni caracterizatoare și limbaj plin de savoare, unul singur, împărțînd valorile limbii povestitorului. De aceea, cu excepția poate a personajului principal, care are o structură specială, nici personajele acestei opere nu sunt tipuri; ele nu dezvăluie mari adâncimi și complexități umane. Ele sunt concepute și construite ca personaje de basm în cadrul clasicei polarități morale bine-rău, sub semnul căreia cresc caractere, nu tipuri. Sub specia acestei singure deosebiri fundamentale, lumea din *Amintiri* se împarte în două, lumea activilor, utili, și lumea răilor, bețivi, leneși, mîncăi. Este evidentă subordonarea zugrăvirii personajelor unor valori morale consacrate în etica populară. Dar Creangă face caracterologie cum a învățat din basm, fără să moralizeze totuși, fără să spună: iată ce ticălos e acesta, iată cum își primește pedeapsa. El râde mai departe cu hohot, cu oarecare satisfacție chiar de ei, poate fiindcă toți sunt humuleșteni, și atunci și proștii sunt cei mai proști și avarii cei mai avari și leneșii cei mai leneși. Imaginea artistică își este sieși îndestulătoare, ca la orice mare artist, fără comentariu moralizator. Astfel, tipologia caracterologică nu este discernibilă după morala care ar însoți sau ar încheia acțiunile (căci acestea sfârșesc întotdeauna în coadă de pește pentru întărirea hazului povestitorului și a nedumeririi auditoriului), nici după atitudinea scriitorului, care, am văzut mai sus, se amuză deopotrivă pe socoteala

tuturor, răi și buni. Doar conturul stilistic și plastic indică diferențele dintre cele două categorii umane din lumea *Amintirilor*.

Cele două categorii umane se întrepătrund: printre cei mici și activi, cu mișcări repezi și care trăiesc muncind din zori până în noapte (ca Smaranda, Ștefan, bădița Vasile, preotul Ioan, popa Duhu, bunicul David, bunica Nastasia, moș Chiorpec), se învârtesc melianii, haraminii, gligani, coblizanii, hojmalăii, ca niște uriași în țara piticilor. Pentru aceștia, timpul curge altfel decât pentru ceilalți, pe măsura ritmului lent și greoi al mișcărilor lor de uriași. De asemenea, spațiul în care decurg acțiunile lor capătă, ca și timpul, o nuanță fabuloasă, în basme și povești, timpul și spațiul mitic dobândeau delimitări realiste, în *Amintiri* timpul universului sătesc, ca și spațiul se măsoară cu un metru fabulos.

În afara chiolhanurilor, care se țin lanț într-un timp specific, de dimineață până noaptea și de noaptea până dimineața, și care singure prezintă interes pentru acești mari trântori și mîncăi pentru care viața e numai plăcere, celelalte acțiuni ale lor sunt cu totul întâmplătoare și menite să sperie pe cei dimprejur și să le arate cu cine au de-a face. Dimensiunile lor sunt enorme, invers proporționale cu inteligența și direct proporționale cu lenea. Nică Oșlobanu, feciorul preotului, cel cu „ciubotele dintr-o vacă și cu talpele din alta”, strânge în brăul lui uriaș un car cu lobde de fag, pe care le poartă în spinare. Încă de mic dovedise capacitățile lui fizice. Într-o clasă de copii care se străduiau să deprindă operațiile aritmetice, „melianul” de Nică Oșlobanu avea alte preocupări. Gândul la mâncare era atât de obsedant, încât, și în cele mai nepotrivite momente, personajul își avea asigurată acoperirea poftei sale fundamentale. El purta în sân un „urs”, dovadă a gigantismului său precoce, dar, intervine povestitorul la timp, nu din cei pe care-i joacă ursarii, ci de mămăligă, umplut cu brânză. Asta, desigur, pentru micul dejun. Mai târziu, în gazdă și el la Pavel, va mânca grozav, „cât șeptesprezece”, periclitând soarta merindelor strânse de catiheți și care și ele sunt considerabile: „patru-cinci ulcioare de oloiu, trei-patru saci de faină de popușoi, câteva oacă de pește sărat, perje uscate, fasole, mazăre, bob... pentru câteva săptămâni”. Lovit de pedeapsa poștelor, răcnește „ca un taur”, apoi se pune „la făcut metanii” și blestemă „de-i curge foc din gură”. Scena cea mai puternică însă e aceea a uriașului cu cizme de șapte post, răsturnat cu tălpile în grindă și lăsând să-i curgă o baniță

de fasole din turecti. Cu Ioan Mogorogea ne aflăm pe același tărâm al exagerării. Cum și acesta e „nătâng și sgârcit”, se poate trage cu ușurința concluzia că e mare la stat și foarte lacom. Din cei trei purcei grijiiți, gata aduși de tată-său, moș Vasile, el refuză să dea ceva prietenilor care-l roagă. Făptura lui se poate socoti după rezultatele luptei celei de pomină dintre el și Pavel, gazda catiheților: „Să fi văzut ce blăstămăție și gălămoz era în casă: fereștile sparte, soba dărâmată, smocuri de păr smuls din cap, sânge pe jos”. Într-adevăr, parcă s-ar fi luptat doi ciclopi. Trăsnea este un imbecil perfect. Determinantele pe care scriitorul i le atribuie concordă toate în acest sens: „zărghitul de Trăsnea”, „Trăsnea mai chilos și mai tare de cap”, „înaintat în vârstă, bucher de frunte și tâmp în felul său”. Învățatul e pentru Trăsnea un canon îngrozitor, ca și pentru ceilalți catiheți strânși laolaltă în portretul de grup memorabil: „Și tot așa, dondăind foarte răpede, bâlbâit și fără pic de cugetare, până la «a scrie într-o limbă corect» rar ajungea, sărmanul! Și după ce turba de cap hăt bine, mă striga să-l ascult ce știe. Luam eu cartea din mâna lui și-l întrebam: Ce este. gramatica, măi Trăsne? Iar el, închizând ochii, răspundea iute-iute și mornăit cum cer calicii la pod... schimonosind cuvintele și îndrugându-le fără nici o noimă”. Efortul „intelectual” produce, la acești catiheți tâmpi, ori durere de cap, ori somn: „Și când colo, zărghitul de Trăsnea dormea, pe hat, cu gramatica sub nas, și habar n-avea de frig”. Ba chiar la unul din ei, „mustăciosul Davidică de la Fărcașa”, cel care „până tipărea o mămăligă, mântuia de spus pe de rost, răpede și fără greș, toată Istoria Vechiului Testament de Filaret Scriban, împărțită în perioade, și pronumele conjunctive de dativ și acuzativ din gramatica lui Măcăreseu”, rezultatul acestei munci enorme de toceală e fatal: „a murit, sărmanu, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive”, zice Creangă, pe jumătate îndurerat, pe jumătate râzând de această năstrușnică scorneală.

Mirăuță din Grumăzești, altul din ceată, nu pătimește ca ceilalți din pricina învățaturii, el e un mare ghiduș, care se plimbă prin lume ca să petreacă și să-i sperie pe cei din jur: „umblă trela-lela în puterea iernii pe la tărăbile jidovești, întrebând: ba teacă de cosor, ba căpestre de pureci, ba cuie de la corabia lui Noe, ba fragi și căpșune pentru cineva care pornise într-adaos... Și alte drăcării ce-i trăsneau în cap”. El stârnește uimirea și spaima interlocutorilor, și hazul pe care-l face

după aceea e uriaș, fiindcă e un hâtru absolut, care duce simțul umorului până la absurd.

Eroul catihet face și el parte din șleahta gliganilor, nu prin prostie, căci e înțelept în felul lui Buhoglindă, ci, ca și Mirăuță, prin lene și un simț hipertrofiat al umorului („Eu, ca și Mirăuță, nu mă prea osteneam până într-atât, să mor învățând), și ca toți ceilalți, prin plăcerea petrecerii cu mâncare și băutură și a „mângâierii” din partea unor fețe femeiești. Satira viciilor de care suferă catiheții apare cu atât mai obiectivă, cu cât însuși eroul povestirilor participă la ele și se numără totdeauna printre capii răutăților. La petrecerile acelea unde se bea și se joacă de dimineață până seara și de seara până dimineață, vinul e așa de tare, că stropii sar „de-o șchioapă în sus” când e turnat prin pahare. Toate acestea se înscriu în domeniul fabulosului de dimensiuni care se îmbină cu timpul fabulos ce curge pentru hojmalăi, elemente bogate și originale de ficțiune introduse în viziunea creatorului asupra vieții. De altfel, exagerarea caracteristică mai ales artei satirice este cultivată cu stăruință de Creangă în *Amintiri* mai mult decât în restul opereii. Când un hojmalău, „Nic’ a lui Costache cel răgușit, balcâz și răutăcios” îl urmărește pe erou, acesta se îngroapă „în țărână, la rădăcina unui păpușoi”. Asta, desigur, ca dimensiunile lui Nică să apară mai crescute față de cel urmărit. Catiheții candidați la Socola au „niște târsoage de barbe cât badanalele de mari”; părintele Alexievici de la Dorna, cu care David Creangă cu fiul și nepotul poposesc o noapte în Fărcașa, are „o gușă la gât cât o ploscă de cele mari și gârâie dintr-însa ca dintr-un cimpoi”. Catiheții joacă până ce „asudă podelele” și le sar tălpile cu călcăie cu tot. O stâncă prăvălită de doi copii cu câte o bucată de răzlog în mână dărâmă un gard, o casă și rupe în bucăți o capră. În fragmentul de biografie unde nu e vorba de intenție creatoare de operă de artă, Creangă spune alte lucruri, și anume că, aproape de Florii, profesorul Nanu i-a dat drumul acasă și s-a întors la Humulești, și nu bunica, ci mama l-a vindecat de râie. Deosebirea e izbitoare și introducerea de ficțiune e evidentă (vezi Duiliu Zamfirescu). La fel în isprava cu cireșile: e foarte greu ca douăsprezece prăjini de cânepă să se facă praf din pricina alergării unui copil prin ea. Nu mai vorbim de nepotivirea dintre autor și erou în ceea ce privește, de pildă, râvna la carte. Toate atestatele vorbesc de un Creangă activ și sărguincios, iar eroul *Amintirilor* fuge de carte ca dracul de tămâie.

Disocierea între persoana care a slujit ca model și eroul care a rezultat e dovada travaliului creator, a selectării și a adăugirilor, a îngroșării trăsăturilor, urmărind obținerea unui erou unitar, ilustrând o concepție de viață și de artă. Nică a lui Ștefan a Petrei, urmărit din copilărie până la intrarea în seminar la Socola, e un năzdrăvan fără pereche: leneș la învățătură, mincinos și fățarnic („Iară eu, mâncând lupește, mă făceam smerit și numai râdeam în mine, mierându-mă tot atunci de ghibăcia minciunilor ce potrivisem, de-mi venea mai-mai să le cred și eu pe jumătate”), mâncău lacom, poznaș, dar plin de duh și năstrușnic. Așa se arată din faptele lui, dar mai ales din portretele succesive care schițează un temperament puternic, o aplecare spre plăcere și o repulsie față de efort, ivite de timpuriu și menținute toată vremea.

Tatăl, cel dintâi, intuieste firea copilului: „Nu-l vezi că-i o tigoare de băiat cobăit și leneș, de n-are pereche. Dimineața, până-l scoli, îți stupești sufletul. Cum îl scoli, cere de mâncare. Cât ti mic, prinde muște cu ceaslovul și toată ziua bate prundurile după scăldat, în loc să pască cei cărlani și să-mi dea ajutor la trebi, după cât îl ajută puterea, iarna, pe ghiață și la săniuș... Când s-a face mai mărișor, are să înceapă a-i mirosi a catrință, și cu astă rânduială n-am să am folos de el niciodată”.

Și eroul are despre sine aceeași părere, căci zice despre prietenul său Chiriac a lui Goian „un lainic și un pierde-vară ca și mine”. Iar marele portret în paradexe de la sfârșitul părții a doua a *Amintirilor* îl zugrăvește perfect. Ca o completare firească, se așază la rând portretul virtual al lui Nică în calitate de călugăr și care proiectează în viitor, într-o carieră nimerită, cea clericală, înclinațiile tânărului. Ion, devenit Ilarie, va fi călugăr la Neamț ori la Secu, sau dichiu la vreun mitoc: „Și-apoi atunci... pune-ți, cuvioase Ilarie, plosca cu rachiu la șold, icrișoare moi cât se poate de multe și altceva de gustare în buzunările dulamei, pistoalele-n brâu, pe sub rasă, comanacul pe-o ureche și cu sabia Duhului în mână și pletele în vânt, ia-o la papuc, peste «Piciorul Rău» spre «Cărarea Afurisită» dintre Secu și Agapia din deal, unde toată vara se aude cântând cu glas îngeresc:

– Ici, în vale, la pârau, Mielușa lui Dumnezeu!

Iar câte-un glas gros răspunde:

– Hop și eu de la Durău, Berbecul lui Dumnezeu!”

Cu această imagine a călugărilor căutători de plăceri lumești ne

aflăm în plină satiră anticlericală. Ion, în chip de Ilarie, se alătură popii Oșlobanu „om hursuz și pâclișit”, „venetic și ceapcân”, popii Buligă, care umblă „tămâiet și aghezmuț gata des-dimineață”, părintelui Chirilaș cel iubitor de arginți din Vânătoria Neamțului, preotului catihet de la fabrica de popi din Fălticeni, cartofor. Bineînțeles, catiheții arată prin „calitățile” lor, temperamentale și de caracter, înclinațiile pentru o viitoare carieră clericală ca a acestor preoți sau a adunăturii de „zamparagii dugliși”, care sunt călugării.

De asemenea, exagerările privesc manifestările temperamentale la această categorie de personaje. Popa Oșlobanu aruncă după urători cu o scurtătură, iritat de prezența lor prea timpurie, iar după părintele Duhu dă cu pravila cea mare și se pregătește să-l lovească cu sfeșnicul de alamă. Pe cei dintâi îi înjură, pe acesta din urmă și pe însoțitorul său, Teofan, îi afurisește și-i boscorodește. Se ghicește un violent temperament coleric, nestăpânit. Fiul său dă drumul și el unor mari violențe verbale, blestemând îngrozitor pe cei care-i pusese răstăpânul pe poștile la picioare. Pe amândoi îi vezi schimonosiți de ură și răutate. Amândoi suferă de asemenea de „ceapcânie”, căci nu numai temperamentul, ci și trăsăturile de caracter par a se moșteni. Ion Mogorogea, zgârcitul, cu un foarte ascuțit simț al proprietății și al păstrării bunurilor proprii (în episoadele cu cizmele și purceii), moștenește pe tatăl său, moșul lui Creangă, Vasile, „un cărpănos și un pui de zgârie-brânză”, și pe mama sa, mătușa Mărioara, păzitoarea neînduplecată a cireșelor. Ca și aceasta are impulsii violente și sare de îndată la bătaie, neținând seama de raporturile de rudenie sau de prietenie.

Și eroul își moștenește în parte părinții, din care a făcut, ca personaje literare, un cuplu contrastant, apăsând probabil pe unele laturi de caracter și temperamentale mai evidente. Smaranda și Ștefan evoluează contrapunctiv în lăuntru cuplului. Femeia, virtuoaasă, înăcrită de treburi și griji, așa cum se întâmplă de cele mai multe ori cu soțiile devotate, urmărește intenții foarte precise în creșterea și așezarea de mai târziu a copiilor, ținând de ambiții sociale și năzuințe sufletești („Ai să te duci în fundul iadului și n-are să aibă cine te scoate, dacă nu te-i sili să-ți faci un băiet popă”). Ca atare, se teme de cheltuieli dezordonate din partea tatălui, care, prin liberalismul lui, ar putea periclita planurile ei. Și, firește, din când în când, nu-l cruță nici cu aluziile la eventualele

încălcări ale fidelității conjugale. Că trage „sarcoveții la mustață” ar mai putea răbda ea, deși în felul acesta cărciumarul Petre a Todosiicăi îi răpește parte din câștiguri lui Ștefan, dar amarnică e mai ales imputarea cu cheltuielile făcute cu femeii („Ruștei lui Valică și Măriucăi lui Onofrei găsești să le dai și să le răsdai? Știu eu, să nu crezi că doarme Smaranda, dormire-ai somnul cel de veci să dormi!”). Soția insinuează mai mult decât afirmă, ceea ce ne face să credem că se temea totuși de mâniile unui soț de obicei bine dispus cum era Ștefan. Bănuindu-i tatălui aceste slăbiciuni pentru petreceri cu vin și femeii, înțelegem buna lui dispoziție, atât de tolerantă, cu copiii și ceilalți membri ai familiei, cât și unele înclinații moștenite ale eroului. Ștefan suporta chiar cu oarecare plăcere „incotele hergheliei”, fiindcă își vede feciorii mai rar și-și îngăduie și el, uneori, în afara casei, bucurii nu chiar îngăduite după morala mult strictei Smaranda. De aceea, și cu privire la viitorul lor, nu întreține griji și temeri exagerate. Ne prea călcând pragul bisericii de felul său, apreciază mai mult măiestria conăcarilor care însuflețesc, tradițional, ceremonia nunților, decât învățătura străină vieții patriarhale, fie ea chiar și bisericască. Existența surtucarului îi pare, după cum și este, precară, și Ștefan nu vrea să-și vadă copilul lovit de nevoile comune ale orașanului, ale funcționarului privit întotdeauna cu oarecare dispreț de țăran (vezi Sadoveanu). Și tot cunoscându-și, de bunăseamă, unele slăbiciuni, poate afirma despre feciorul său cel mai mare că-i va miroși de timpuriu „a catrință”. Restul subaprecierilor pe care Ștefan le face în legătură cu Nică sunt un subterfugiu stilistic. Tatăl are despre Nică păreri pe care și lectorul le împărtășește după parcurgerea *Amintirilor*. Păreri acestea le are și Creangă despre eroul său, și e un fapt demn de luat în seamă acela că el pare a împărtăși întru totul punctul de vedere al tatălui despre copil, și nu acela al mamei. Deși dragostea pentru mamă e mărturisită, cum am văzut în fragmentele lirice, lipsite de ficțiune, atunci când oamenii devin personaje, Creangă lasă impresia că tatăl e mai aproape de caracterul și inima eroului, având în el acel ceva de hâtru, de care e totalmente lipsită Smaranda (cu toate că, în unele clipe, e și ea năzdrăvană, ca adevărată mamă a unui năzdrăvan închegând apa cu picioare de vacă). Deci Ștefan se mișcă mai liber, alcătuiind, cu mai rigida evoluare a soției, prinsă în solemnitatea regulilor de viață conjugală și socială, un joc interesant și original din pricina unei

polarități simțite în cadrul cuplului. De fapt, năzuința către structuri antinomice e vădită și în alte locuri în opera lui Creangă. Baba și moșul au trăsături deosebite de caracter sau de temperament, deși fac pereche bună. Moș Vasile și mătușa Mărioara sunt uniți prin cărpănoșie: „Vorba ceea: au tunat și i-au adunat”, zice scriitorul. Dar ea e acră și rea, în vreme ce el vorbește cu haz, mucalit, când vine să-și vadă feciorul la Fălticeni. Față de echilibrul flegmatic al lui David Creangă, soția sa, Nastasia, aduce o oarecare deficiență temperamentală, o compasiune excesivă și lacrimogenă pentru orice vietate. Cuplul e realizat și aci ca unitate alcătuită din termeni contrastanți, dar Nastasia e, totuși, o excepție. Mai toate femeile active dobândesc ceva masculin, datorită unui mare simț al răspunderii și interzicerii plăcerii în această viață de muncă neîntreruptă. Și Smaranda, și mătușa Mărioara, și Măriuca cea care sezisează satul de dispariția puzezei și care „scoate mahmurul din om” apar în *Amintiri* cu o nuanță ușor colerică, în timp ce bărbații capătă o coloratură temperamentală flegmatică sau sangvină.

Răsfrângerea unor trăsături de temperament și de caracter ale oamenilor în personaje, în acțiunile și fizicul lor, în determinările lor morale constituie un adevăr de viață în plus, pe care se clădește, sub imperiul intenției satirice, prin adăogirea exagerării, o operă de artă realistă, în care trăiește social și caracterologic satul de munte moldovenesc de la jumătatea secolului al XIX-lea, dar și din veac.

VI. IZVOARELE RÂSULUI ÎN OPERA LUI CREANGĂ

PERSONAJELE COMICE

De la un capăt la altul, cu foarte mici excepții, opera lui Creangă e un hohot de râs. Nu râsul cu gust amar al lui Caragiale sau Gogol, ci râsul tonic al țăranului cu concepție optimistă de viață, pe care toată tradiția înțelepciunii populare l-a învățat că forțele răului vor fi întotdeauna înfrânte, până la sfârșit. Povestitorul popular știe dinainte că întunericul va fi covârșit de lumină. Și, cunoscând acest adevăr, el nu acordă valoare reală străduințelor forțelor negative care doresc să-l oprime pe om, să-l învingă. Chiar dracul și moartea, dușmanii cei mai îndârjiți ai omului în vechea mentalitate populară, nu sunt decât niște făpturi sărmane, care provoacă râsul când se încumetă a se măsura cu omul. Și Ivan Turbincă și Dănilă Prepeleac sunt eroi populari, în care se vede afirmația superiorității înțelepciunii omenești și care dau satisfacție deplină celor ce mizează pe ei în lupta dintre bine și rău. Spectatorul – în speță, cititorul – asistă, alături de povestitor, râzând cu hohote, la înfrângerea forțelor răului, la bătaia dracilor, la batjocorirea morții.

Dacă tradiția moralei populare l-a învățat pe scriitor care e drumul desfășurării luptei între bine și rău, cu victoria neîndoielnică a binelui însuflându-i încredere nelimitată în viață, tot morala populară l-a silit să-și făurească, așa cum am văzut, un ideal al caracterului, sprijinit pe valorile eterne ale muncii, efortului creator și generozității, ale desăvârșirii morale.

Viciile caracterului contrazic firescul moral. Înfățișând personaje lovite de imperfecțiuni, scriitorul realizează o critică puternică, implicită, a caracterelor, deformată în orânduirea în care mai dănuie vechiul și răul. Râsul care însoțește adeseori evoluția caracterelor comice prin imperfecțiunile lor morale e gestul prin care poporul, opinia publică sancționează. Și scriitorul se face purtătorul de cuvânt al maselor, râzând de cusururile altora și chiar de ale lui (pentru ca satira să fie mai convingătoare), proiectându-le în lumina idealului etic, umanist, popular, așa cum Rabelais, de pildă, râdea, proiectându-și personajele în lumina idealului umanistic rinascimental.

Râsul suscitât de lectura operei lui Creangă izvorăște din două surse. Una din ele constă în comicul personajelor, pe care povestitorul popular le mânuiește cum își mânuiește rapsodul popular irozii sau păpușile, îngroșându-le anumite trăsături specifice.

Cealaltă sursă a râsului constă în specificul talentului de povestitor al lui Creangă, care narează, cum vom vedea, într-un anumit fel, plin de umor, participând la desfășurarea narațiunii, mimând, comentând, făcând tot felul de aluzii la lucruri și tradiții cunoscute de cei cărora li se adresează, ca un tipic mădular al colectivității din care face parte și pe care o reprezintă, cu toate trăsăturile etice, afective și intelectuale caracteristice.

Tehnica generatoare de umor a narațiunii se exercită fără întrerupere, pe când comice sunt numai anumite personaje, conform unei anumite scheme morale, cu ierarhia ei bine stabilită și pe care o vom schița în cele ce urmează. De aceea în *Amintiri*, de cele mai multe ori, râsul e întărit prin cumulul de umor și comic; povestitorul e, de data aceasta, și actor; el narează, cu procedeele obișnuite, propriile sale întâmplări, în care el, figurat cu intenție ca un Pepelea hâtru, se află întotdeauna în situații comice.

În ceea ce privește personajele, putem și noi utiliza, ca un adevăr bine stabilit, afirmația că niciodată râsul nu încapă acolo unde există compasiune. Ni se pare că acest lucru derivă din ceea ce esteticianul sovietic Jurij Borew denuște „esența socială” a comicului⁸⁰.

Într-adevăr, Harap Alb, care-și îndeplinește muncile grele la care a fost supus de Spân, sau soția porcului (din *Povestea porcului*), care-și

⁸⁰ Jurij Borew, *Über das Komische*, Aufbau, Berlin, 1960, p. 61.

ispășește călcarea poruncii soțului, trecând prin mai multe suferințe, sau fata cea harnică și nefericită a moșneagului, izgonită de acasă (din *Fata babei și fata moșneagului*), nu sunt niciodată hilari. Dar acest lucru nu ne poate face să generalizăm faptul că Creangă n-ar râde de personajele pozitive sau de cele care-l ajută pe eroul pozitiv. Să nu-i uităm pe prietenii lui Harap Alb, cei cinci, pe Cocoș (*Punguța cu doi bani*), pe Dănilă (din *Dănilă Prepeleac*) și mai ales pe Ivan (din *Ivan Turbincă*). În aceste cazuri, însă, autorul râde parcă împreună cu ei, nu de ei, sau râde cu satisfacție admirativă.

La fel însă, nici toate personajele negative nu sunt întotdeauna hilare. Baba, dracii și moartea stârnesc râsul prin prezentarea grotescă. Dar Spânul din *Harap Alb* e o răutate activă, dăunătoare, cu accese de furie oarbă (într-unul din acestea îl ucide chiar pe erou), astfel încât el te poate umple de silă, de groază, de ură, dar nu poate avea atribute comice. Iar boierul din *Ivan Turbincă* sau din *Stan Pățitul*, dar mai ales din *Punguța cu doi bani* e uscat, meschin, lipsit de orice urmă de generozitate, cu totul dezumanizat de setea de arginți. El e mai disprețuit decât dracul și moartea, socotite de scriitor, probabil, produse ale fanteziei populare. El nu e un produs al fanteziei, ci o amară realitate, oprimând de veacuri pe țăran. De aceea nu întâmplător lipsește cu totul în zugrăvirea lui intenția autorului de a-i acorda vreun atribut comic. Aci, nu mai avem a face cu un caracter lovit de imperfecțiunii morale și care să poată fi criticat prin râs⁸¹.

Mijloacele prin care Creangă își realizează personajele comice ale operei sunt cele mai des întâlnite în creația populară și toate întemeiate, într-o viziune artistică unitară, pe exagerarea necesară intenției satirice din care au izvorât. La personajele comice negative, exagerarea se manifestă grotesc, în îngroșarea considerabilă a trăsăturilor de caracter, a acțiunilor, a gesturilor.

Primul personaj grotesc al poveștilor este *baba*, care e ori soacră (în *Soacra cu trei nurori*), ori mamă vitregă (*Fata babei și fata moșneagului*),

⁸¹ G.E. Lessing, vorbind în marea sa lucrare estetică *Laokoon* despre condițiile comicului, spunea următoarele: „Ultima condiție este caracterul neprimejdios, acel *σὺ φάαρτικόν*, pe care Aristotel îl socotea indispensabil producerii comicului” (*Laokoon, sau despre limitele picturii și ale poeziei, Opere*, vol. I, E.S.P.L.A., 1958, p. 264).

ori nevăstă rea și zgârcită (*Punguța cu doi bani*), ori mijlocitoare de lucruri necurate (*Stan Pățitul*).

În lumina eticii populare tradiționale, bătrânețea presupune bogăție sufletească, experiență câștigată, o oarecare așezare, o domolire a pasiunilor, seninătate și înțelepciune. Prin contrast cu această idee generală despre atributele pozitive ale vârstei înaintate, Creangă creează imaginea grotescă – dedusă probabil din experiența personală – a unei babe „câinoasă la inimă”, „zgârcită și nebună” (*Punguța cu doi bani*), care contrazice firescul moral al vârstei și mai e și un element dizolvant în viața familiei și a satului (ca cea din *Povestea lui Stan Pățitul*), „un tâlpoi de babă meșteșugoașă la trebile sale cum îi sfredelul dracului”, sau „baboiiul”, „pohoța de babă”, „hârca” ori „hoanghina”, ca în *Povestea porcului*, unde ni se spune că baba „era viespea care înălbase pe dracul”, care „închega apa și care știa toate drăcăriile de pe lume”. „*Talpa iadului*” e de aceea determinantul superlativ pentru babă și în *Povestea porcului* și în *Stan Pățitul*. Cum se vede, pentru adâncirea realistă a caracterului înfățișat, scriitorul se folosește de o serie întregă de exagerări, unele mai mărunte, altele mai cuprinzătoare, după cum viciul de caracter sau defectul fizic e mai neînsemnat sau mai grav. În *Fata babei și fata moșneagului* mai apare o comparație, cu nuanță de exagerare, indicând modul în care baba își pâra fata vitregă; gura ei „umbla cum umblă melița”. În ceea ce privește calitățile ei de soție, povestitorul relatează: „Moșneagul a rămas pleșuv și spetit, de mult ce-l netezise baba pe cap și de cercat în spatele lui cu cociorva dacă-i copt mălaiul”.

În *Soacra cu trei nurori*, mișcările babei sunt nepotrivate cu vârsta ei: „umbla val-vârtej să-i găsească mireasă” feciorului celui mai vârstnic. Minciuna babei cu privire la instrumentul așa-zis infailibil de control, pe care-l posedă – „ochiul cel neadormit de la ceafă” – este enormă, dând probabil măsura acestui viciu înlăuntrul caracterului ei. Creangă descrie cu creion gros somnul soacrei, care „horâia, dormind dusă” și habar n-avea de ce făcea noră-sa. Pe lângă celelalte însușiri, baba deține și pe aceea a ororii de apă; la moarte, nurorile o așază într-un „așternut curat, ca să-și mai aducă aminte de când era mireasă”. Aci, accentuarea atributului negativ al personajului se face printr-o mare dilatare a elementului timp.

Baba, mânăată de ambiția de a-și impune autoritatea, nu e o lady Macbeth, măreață și tragică, în ambiția ei întunecată, ci o femeie rea,

murdară, leneșă și mincinoasă. Dezvăluindu-i aceste grave cusururi și exagerându-le manifestările concrete, autorul nimicește, printr-un contrast foarte puternic, pretențiile personajului la superioritate și dominare; astfel, baba devine un personaj grotesc, a cărui pedepsire produce satisfacție.

Dracii și moartea, care, ca personaje negative, au mai puțină fantezie diabolică și întreprind acțiuni mai puțin dăunătoare decât babele, sfârșesc prin a se da bătuți în fața înțelepciunii omenești, prin a sluji omului sau a se teme de el. Pe Creangă, cum am văzut, motivul păcălelii dracilor, binecunoscut în clasificarea poveștilor populare, îl încânta. În *Dănilă Prepeleac*, patru draci sunt pe rând păcăliți de erou, care dobândește de la ei, în posesiune neturburată, un burduf de bivol plin cu bani. Dracii sunt puternici și proști. Ei dețin toate meșteșugurile vrăjitorești, dar sunt lipsiți de bun-simț, de înțelepciune practică. Cel de-al treilea drac poate purta iapa în cârcă, dar nu se poate gândi că cineva ar călări cu ușurință pe ea. Drăcușorului îi e frică de moarte. El se roagă de Dănilă: „Leagă-mi ce știi și cu ce știi, numai să nu mor”. Apoi, după ce eroul îl lovește în cap, se sperie îngrozitor. „A... uleo! strigă dracul îngrozitor. Și cu ochii legați cum era, văicărindu-se grozav și zvârcolindu-se ca șerpele, se aruncă în iaz...” Pe bună dreptate, ne informează scriitorul, că „Dănilă se ținea cu mâna de inimă răsând de prostia dracului”.

Prezentarea grotescă a unui drac care „se înturna gâfâind după fugă”, căruia în lupta cu ursul „ochii i-au ieșit afară din cap cât cepele de mari”, căruia îi e teamă de moarte și care se vaită e profund hilară, din pricina discrepanței enorme dintre puterile supranaturale, acordate de o veche mentalitate populară dracului, și modul cu care eroul îi dejoacă intențiile, bătându-și joc de el. Asistăm la o dezumflare de reputație, caracteristică prezentărilor grotești.

Dar dracii sunt puși în cea mai umilitoare postură, stârnind râsul cel mai puternic, în *Ivan Turbincă*. Tratamentul care li se aplică la scoaterea din turbincă amintește de scena cu „calul bălan” și „sfântul Nicolae” din *Amintiri*: „Dar până la vremea asta, se adunase împrejurul lui Ivan tot satul, Ca să vadă patima dracilor. Căci lucru de mirare era acesta, nu șagă. Atunci Ivan dezlegă turbinca în fața tuturor, numai cât poate să încapă mâna. Și luând câte pe un drăcușor de cornițe, mi țî-l ardea cu palcele, de-i crăpa pielea. Și după ce-l răfuia bine, îi dădea drumul cu tocmeală să nu mai vie pe acolo altădată.

– N-oi mai veni, Ivane, câte zilișoare-oi avea eu, zicea Ucigă-l crucea, cuprins de usturime – și se tot ducea împușcat. Iar oamenii ce priveau, și mai ales băieții, leșinau de râs.”

Scena e pregătită spectaculos, cu adunarea satului, adevărat Sanhedrin, pentru rușinarea totală a dracilor, care primesc pedeapsa obișnuită a copiilor neastâmpărați, cu nuiaua la spate. De aceea, bucuria cea mai mare e a băieților, care până și ei se simt superiori dracilor. Tot de aceeași vârstă e și Chirică, dracul care-l slujește pe Stan Pățitul. Creangă îl zugrăvește ca pe un „băiet... de opt ani, îmbrăcat în haine nemțești”, care „se acățara pe stâlpul porții de teama câinilor”. Și reacțiile lui nu sunt de om matur, ci de copil, de băiețandru pe care-l poți păcăli și pedepsi.

E vizibilă aci, ca sursă esențială a comicalului, tratarea forțelor supranaturale, a fabulosului, în general, la dimensiuni, într-un fel, sub-omenești. Dacă pe draci Creangă i-a văzut ca pe niște băiețandri poznași, moartea e asemenea unei babe. Forța acestor personaje supranaturale nu e, deci, niciodată egală cu cea a oamenilor adulți, maturi în înțelepciune. Dracii sunt necoptți, iar moartea e decrepită. De frica lui Ivan „i se tăiau picioarele și-o strângea în spate”. În turbincă „acuș icnește, acuș suspină, de-ți venea să-i plângi de milă”. Scoasă din turbincă, e trimisă de Ivan să mănânce pădure tânără: „Moartea atunci, înghițind noduri, pornește prin dumbrăvi, lunci și huceaguri, supărată ca vai de capul ei. Și de voie, de nevoie, începe când a roade copaci tineri, când a forfăca smicele și nuiele, de-i pârâiau măselele și o dureau șelele și grumazii, întinzându-se pe sus la plopii cei înalți și plecându-se atâta pe la rădăcinile celor tufari după mlădițe fragede. Se zămorea și ea, sărmana, cum putea.”

Dacă dracii sunt mânuiți ca personaje negative, așa încât să stârnească râsul prin prostia lor și, implicit, să exalte conștiința superiorității înțelepciunii umane care-i stăpânește, moartea, cu atributele vechimii ei nesfârșite, capătă și pe acelea ale neputinței bătrânești, care o fac demnă de milă.

Hazul e sporit și printr-un element psihologic; și povestitorul și cititorul râd de soarta tristă a morții, cu satisfacția de a putea trata cu compasiune personajul întrupând cea mai temută și ineluctabilă lege a firii.

Dintre personajele care ajută eroului și care se deosebesc de personajele comice negative prin finalitatea lor, ceata prietenilor lui Harap Alb alcătuiește un cortegiu grotesc, demn de penelul unui Bosch sau al unui Brueghel: „Odată intră, buluc, în ogradă, tus-șase: Harap Alb înaintea și ceilalți în urmă, care mai de care mai chipeș și mai îmbrăcat, de se târâiau așele și curgeau oghелеle după dânșii, parcă era oastea lui Papuc Hogeа Hogeganul”. Vorbirea lor întărește comicul apariției. Iată cum își exprimă mânia Gerilă, în cearta din casa de aramă: „Apoi nu mă faceți din cal măgar, că vă veți găsi mantaua cu mine. Eu îs bun cât îs bun, dar și când m-a scos cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici țigan de laie împotriva mea...”, „vorba ceea: fă bine, să-ți auzi rău”, „Cine va face de altădată ca mine, ca mine să pățească...”, „Oare nu cumva veți face și voi niște feciori de ghindă, fâțați în tindă, că sunteți obraze subțiri...” Iar la replica celorlalți, care-l afurisesc după tipicul catiheților: „Al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor, amin”, Gerilă răspunde ca un povestitor popular, care-și încheie narațiunea: „De asta și eu mă anin și mă închin la cinstita voastră față ca la un codru verde, cu un polobete de vin și cu unul de pelin...” Ba chiar utilizează clausulele caracteristice: „Și hai de acum să dormim, mai acuș să ne trezim, într-un gând să ne unim, pe Harap Alb să-l slujim și tot prieteni să fim, căci cu vrajbă și mânie, raiul n-o să-l dobândim”.

Comicul gâlcevii rezidă în cruditatea expresiilor, foarte țărănești, în întreruperea momentelor mâniei celei mai violente, pentru introducerea unor zicale care exprimă sintetic situațiile și, îndeosebi, în nepotrivirea dintre ceea ce reprezintă personajele, deținătoare de puteri uriașe, și atitudinea și stilul vorbirii lor. Astfel, afurisenia în maniera clericală și sfârșitul ultimei fraze a lui Gerilă, dovedind preocuparea personajelor în legătură cu mântuirea și dobândirea raiului, după invectivele cele mai grase, sunt în cel mai înalt grad comice.

În general, toate scenele în care apar cei cinci târâie-brău sunt de un comic irezistibil. Așa, de pildă, scena scoaterii din casa de aramă, unde minuția detaliilor e încântătoare, ca într-o *enluminură* de manuscris din veacul de mijloc: „Atunci vine și împăratul cu o mulțime de oameni, cu cazmale ascuțite și cu cazane pline cu uncrop; și unii tăiau gheața cu cazmalele, alții aruncau cu uncrop pe la țâțânele ușii și în borta cheii și după multă trudă, cu mare ce, hălăduiesc de deschid ușa și scot pe

oaspeți afară. Și când colo, ce să vezi? Toți erau cu părul, cu barba și cu mustețile pline de promoroacă, de nu-i cunoșteai, oameni sunt, draci sunt, ori alte arătări. Și așa tremurau de tare, de le dărdăiau dinții din gură. Iară mai ales pe Gerilă parcă-l zghihuiau toți dracii.”

Grotești sunt năzdrăvanii aceștia și în scena ospățului, unde Flămânzilă, după ce „începe... a cărăbani deodată în gură câte-o haraba de pâine și câte o ialoviță întregă”, strigă „în gura mare că moare de foame” și zvârle „cu ciolane în oamenii împărătești care erau acolo de față”, iar Setilă, care sugă toate buțile, strigă după aceea că „crapă de sete” și zvârle „cu doage și cu funduri de poloboc în toate părțile, ca un nebun”.

Hazlie e și viziunea lui Ochilă asupra lumii, viziune anapoda, pe care o relatează răcnind „ca un zmintit”: „toate lucrurile mi se arată găurite ca sitișca și străvezii ca apa cea limpede; deasupra capului văd o mulțime de văzute și nevăzute, văd iarba cum crește din pământ; văd cum se rostogolește soarele după deal, luna și stelele cufundate în mare, copacii cu vârful în jos, vitele cu picioarele în sus și oamenii umblând cu capul între umeri...”

Așa cum Păcală, Pepelea sau Nastratin întreprind adeseori acțiuni contrare celor așteptate, care provoacă râsul tocmai prin elementul imprevizibil, și această viziune răsturnată a lumii dă naștere aceleiași reacții, tot prin ceea ce este neașteptat în ea și prin înfrângerea aparentă a legii gravitației. Personajul are o perspectivă globală, din toate părțile, a universului, în care soarele se „rostogolește” ca un glob metalic, iar luna și stelele se cufundă în mare. Intervine aci și o micșorare a dimensiunilor naturii, o reducere a importanței elementelor ei, care, asociată cu răsturnarea lor, crește comicul. Și să nu uităm că viziunea aceasta e proprie unuia dintre personajele grotești.

Râsul însoțește, însă, chiar pe unii dintre eroii povestirilor. Mai întâi pe Dănilă Prepeleac, care e un om anapoda, ca eroii poveștilor populare citați mai sus: Păcală, Pepelea, Nastratin.

Construirea unui personaj anapoda a însemnat pentru literatura populară realizarea unei critici foarte îndrăznețe, dar implicite, la adresa unei lumi strâmb orânduite. Personajul acesta își îngăduie să săvârșească acțiuni, să pronunțe cuvinte pe care nu și le putea permite decât la adăpostul unei prostii simulate. El răstoarnă valorile prestabilite, făcând să se nască în oameni sentimentul relativității.

Păcală, Pepelea și Nastratin au fost foarte populari întotdeauna, tocmai prin acel spirit de răzvrătire, de neconformism față de legile nedrepte ale unei proaste așezări sociale. Prostia simulată a țăranului, a omului din popor a fost o atitudine caracteristică pentru vremurile când nu se putea spune lucrurilor pe nume.

Creangă însuși păstrează, adesea, această urmă a vechii înțelepciuni populare. În *Amintiri* își cere iertare cu fățarnică umilință că asurzește lumea cu țărăniile lui. Moș Ion Roată simulează și el prostia pentru a-l înfunda pe boier până la sfârșit. Prin exagerarea acestei atitudini, s-au creat în literatură personajele anapoda, din a căror categorie face parte și Dănilă Prepeleac. Pe acesta îl definesc ca atare schimburile pe care el le realizează în prima parte a povestirii. Convingând pe proprietarul unui car să i-l cedeze în schimbul unei perechi frumoase de boi, Dănilă zice în gândul său:

„Taci, că-i cu buche, l-am potcovit bine... De nu cumva s-ar răzgândi...”

Aceeași bună părere despre tranzacțiile pe care le încheie o păstrează el și după ce schimbă carul pe o capră:

„– Bun, zise Prepeleac. Ia pe ist cu capra știu încaltea că bine l-am boit”.

În prima parte a povestirii, Dănilă e comic, fiindcă dovedește o gândire pe dos; el contrazice cu acțiunile lui, determinate de o serie de foloase imediate și aparente, firescul operațiunilor comerciale, de schimb, în disprețul total al oricărei năzuințe de îmbogățire.

Că Dănilă nu era un prost „prost” o dovedește mai întâi faptul că el vorbește utilizând bagajul înțelepciunii populare și, apoi, o justifică transformarea lui bruscă. În momentul în care intră în posesia burdufului de bani, Dănilă dobândește inteligența practică, aceea care-i va sluji la păcălirea dracilor.

Toate eforturile inteligenței lui vor tinde la asigurarea pentru sine a unui minimum de osteneală, de cheltuială de energie și a unui câștig cât mai mare, împreună cu o uzură cât mai completă a dracilor. Această dorință de conservare a energiei proprii îl face să-i pună pe draci în posturi dificile și ridicole și să înlocuiască efortul pe care trebuie să-l depună el însuși, chiuind, prin loviturile de drughineață în tâmplele și-n creștetul dracilor.

Această înlocuire a forței sonice printr-un echivalent al senzației e deosebit de subtilă și producătoare de efect comic. Prepeleac, dezvăluindu-și noua înțelepciune, pune între el și draci o distanță care schimbă raporturile dintre forțe.

În prima parte a povestirii, Dănilă era, aparent, sub nivelul înțelegerii omenești mijlocii.

În partea a doua, eroul domină scena prin personalitatea lui care se afirmă, crește, pe măsură ce dracii sunt mai umiliți. Sunt vizibile, în povestire, două ipostaze ale exagerării: prima dă naștere personajului anapoda, iar cea de-a doua crește la proporții enorme personalitatea eroului.

Nici în *Ivan Turbincă* raporturile între forțele în acțiune nu sunt egale. Eroul are calități care-l fac foarte plăcut scriitorului: e mare iubitor de viață și de petrecere. Ivan, răsturnând valorile consacrate ale unei mentalități obișnuite, pătrunde în iad, lăcașul eternei pedepse, pe care-l transformă într-un fel de cârciumă, ca cea din Fălticeni, unde se află tarăbi și dracii pocăiți slujesc cu teamă și promptitudine pe erou, pentru a nu atrage din nou mânia lui asupra capetelor lor.

Dimensiunile personajului principal, conceput aci ca un Gulliver facețios, sunt considerabil exagerate prin această instaurare de noi raporturi între el și draci.

Înțelepciunea hâtră a lui Ivan apare mai limpede în raporturile cu moartea, când el încearcă să-i reglementeze acesteia activitatea, substituind propria sa voință forțelor naturii, reprezentate, în poveste, prin poruncile lui Dumnezeu.

Ideea unui Ivan demiurg facețios e de o mare forță comică. Faptul se datorește tot posedării de către erou a acelei înțelepciuni adânci, dar hâtre, care-l face să înfrângă orice adversar, oricât de temut ar fi el.

Astfel, nu numai personajul negativ, ale cărui vicii de caracter contrazic firescul moral, este comic, ci și cel pozitiv, purtător al înțelepciunii populare și căruia i se cresc dimensiunile prin îngroșarea trăsăturilor facețioase.

Nic'a lui Ștefan a Petrei e primul personaj comic al *Amintirilor*. Nică îi place lui Creangă, omul matur, care întrevece în năzdrăvăniile lui poznele unui virtual Păcală. Povestitorul își conturează personajul raportându-l la legile bune conduite a copiilor, în general, și la iluziile pe care Smaranda, mama lui, și le făcea în legătură cu el.

Autocaracterizarea de la sfârșitul celei de-a doua părți a *Amintirilor* este cea a unui autentic Nastratin, făcută într-o cascadă de paradexe populare: „Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvântul de joi până mai de-apoi, pentru că așa am fost eu, răbdător și statornic la vorbă în felul meu. Și nu că mă laud, căci lauda-i față: prin somn nu ceream de mâncare; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi dee alții; și când era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe acasă. Și-apoi mai aveam și alte bunuri: când mă lua cineva cu răul, puțină treaba făcea cu mine; când mă lua cu binișorul, nici atâta; iar când mă lăsa de capul meu, făceam câte o drăguță de trebușoară ca aceea, de nici sfânta Nastasia izbăvitoare de otravă nu era în stare a o desface cu tot meșteșugul ei. Povestea aceea: un nebun arunc-o piatră în baltă și zece cuminți n-o pot scoate...”

De bună-seamă, personajul al cărui portret moral e zugrăvit cu atâta umor va fi înfățișat ca actor într-o serie de scene comice, care vor întări, prin concluziile lor, termenii caracterizării.

În general, în aceste scene, comicul izvorăște din situațiile în care se află personajul principal față de celelalte personaje. De aceea spuneam la început că unele pasaje suscită un râs mult mai puternic, prin cumulul de comic de situații în care se află Nică și de umor al povestitorului Creangă. Sunt pline de haz relatările lui Creangă despre năzbâțiile copilului la școală, la Broșteni, la tăiatul porcului sau la înmormântări, în vremea holerei de la 1848. Dar efectul e mult mai puternic în scenele construite dramatic, cu ciocniri între personajele mânuite ca niște păpuși, cu puncte culminante și cu dezlegarea conflictelor. Uneori, în aceste scene, Nică se află în grup – ca în tărășenia cu plugușorul, în partea a doua sau în remarcabila scenă de interior din cârciuma de la Fălticeni – și participă la acțiunile grupului.

Alteori, de cele mai multe, el este cel care stârnește singur, ca un Nichipercea, mânia personajului advers, pe care o va înfrunta fie el, ca în episodul cu cireșele sau cu scăldatul, fie altcineva, spre hazul provocatorului, ca în celebra bătaie a lui Pavel cu Mogorocea.

În comedia cireșelor, personajul mătușa Marioara e grotesc schițat din câteva trăsături: apariția ei cu o jordie în mână și cu ochii holbați, la rădăcina cireșului; încercarea de „a se aburca pe cireș în sus”, cu totul nefirească pentru vârsta personajului, și, în sfârșit, mișcarea violentă în urmărirea prin cânepă, soldată cu poticneala finală.

Punctul culminant al comediei, în care tensiunea sufletească maximă a personajelor se rezolvă în mișcare, e realizat cu mijloace stilistice de o rară forță evocatoare.

Propozițiunile eliptice de predicat concentrează parcă esența fugăririi, mai ales că aceasta se petrece într-un spațiu închis și strâmt, cu cotituri și întoarceri care întăresc comicul. Deznodământul e tot hilar pentru fiecare personaj în parte: cel mânios și amenințător cade, compromițându-și eforturile, deci momentul se rezolvă printr-un comic de situație.

În episodul cu scăldatul, Ion se afla pe malul bălții, dedându-se unor ocupații care-i dăruiesc mare satisfacție. Eroul, fericit, se crede singur pe scenă și acționează tihnit în consecință. Deliciile pe care le gustă au de fapt un martor, pe Smaranda, care, copleșită de muncă, a venit să-l descopere. Starea sufletească a acestui personaj e cu totul alta decât cea a eroului.

Comicul puternic de situație se datorește în cea mai mare parte faptului că eroul, actorul, nu știe că e privit și află acest lucru brusc, în clipa în care mama îi ia hainele.

Efectul e și mai puternic, fiindcă povestitorul Creangă știe și împărtășește cititorului prezența Smarandei, astfel încât actorul rămâne singurul care nu bănuiește. Dedublarea scriitorului în actor și narator atinge aci unul din momentele culminante.

Alte personaje din *Amintiri* realizate cu îngroșarea unor trăsături concretizând o intenție ascuțit critică din partea scriitorului sunt unii catiheți și preoți. Metodele de învățământ papagalicești, lipsite de viață, utilizate în școlile de catiheți, ajung să producă exemplare umane deformate, prinse de Creangă într-un portret grotesc colectiv: „Ș-apoi carte se învăța acolo, nu glumă. Unii cântau la psaltichie, colea cu ifos:

Ison, oligon, petasti,

Două chendime, homili,

până ce răgușeau ca măgarii; alții, dintr-o răsuflare, spuneau cu ochii închiși cele 7 taine din catehismul cel mare. Gâtlan se certa și prin somn cu uriașul Goliat. Mustăciosul Davidică de la Farcașa, până tipărea o mămăligă, mântuia de spus pe de rost, repede și fără greș, toată istoria Vechiului Testament de Filaret Scriban, împărțită în perioade, și pronumele conjunctive de dativ și acuzativ, din gramatica lui Măcărescu:

– Mi-ți-i, mi-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le; me-te-il-o, ne-ve-i-le, mi-ți-i, ni-vi-li.

Ce-a fi aceea ducă-se pe pustii! Unii dondăniau ca nebunii, până-i apuca amețea; alții o duceau numai într-un muget, citind până le pieria vederea; la unii le umblau buzele parcă erau cuprinși de pedepsie; cei mai mulți umblau besmetici și stăteau pe gânduri... cumplit meșteșug de tâmpenie, Doamne ferește.”

Fețele bisericești sunt deosebit de hilare în *Amintiri*. Făcând parte din tagma clericală, într-o anumită epocă a vieții sale, Creangă avusese prilejul să cunoască multe figuri care erau departe de a fi la înălțimea morală cerută de funcția ce o îndeplineau.

De altfel, părerea lui Creangă cu privire la fețele bisericești nu era alta, cum am văzut, decât aceea a țăranilor în general, care vorbesc prin gura lui moș Vasile: „Vorba ceea; picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarță și pânțec de iapă se cer unui popă și nu-i mai trebuie altă ceva”.

Cu excepția preoților Isaia Teodorescu și Ioan Humulescu, toți popii din *Amintiri* sunt loviți de vicii: hapsâni și cărpănoși ca popa Oșlobanu, băutori ca popa Buligă, iubitori de arginți ca popa Chirilaș. Cel mai hazliu dintre aceștia toți e popa Buligă, care umblă „tămâiet și aghesmuit gata des-diminează – Dumnezeu să-l iepure” și-i binecuvintează pe catiheți „cu amândouă mâinile”, ca vlădichii, trăgându-le „câte-un ibrișin pe la nas despre fata popii de la Fălticeni Vechi”.

Într-o scenă de un comic irezistibil, popa Buligă joacă așa cum juca popa în povestea lui Păcală. Acolo, fluierul era fermecat, aci moș Bodrângă face minuni tot cu un fluier: „Moș Bodrângă, de cuvânt; iar începe a cânta, și la joc, băieți; Popa Buligă, deși era bătrân, dacă vede că ni-i treaba de-așa, unde nu-și pune poalele antereului în brâu zicând:

– Din partea mea tot chef și voie bună să vă dea Domnul, fiilor, cât a fi și-ți trăi! Apoi zvârle potcapul de o parte, și la joc de-a valma cu noi, de-i pălăliau pletele. Și tragem un ropot, și două, și trei de era cât pe ce să scoatem sufletul din popă. Și așa l-am vlăguit, de-i era acum lehamite de noi. Dar vorba ceea: dacă te-ai băgat în joc, trebuie să joci”.

Figurile se desenează viguros, într-un joc puternic de umbre și lumini, care le îngroașă contururile.

Varietatea procedelor de realizare a personajelor comice, fie că e vorba de o considerabilă îngroșare a trăsăturilor negative ale unui caracter,

care merge până aproape de caricatură (la babă și la popă), fie de crearea unor personaje anapoda (ca Nică sau Dănilă), fie de dilatarea sau reducerea dimensiunilor personajelor (ca Ivan Turbincă sau cocoșul din *Punguța cu doi bani*), de prezentarea unor suite de personaje grotești (ca în *Harap Alb* sau în *Amintiri*, capitolul al treilea – intrarea în cârciuma din Fălticeni), nu strică cu nimic unitatea stilistică a operei marelui hâtru humuleștean.

Acestea sunt, în general, mijloacele satirei populare, exercitate din belșug, mai ales în poveștile comice, și menite să pună în valoare atât caracterele pozitive, cât și pe cele negative. Prin exagerarea aceasta cuprinsă în ele se ajunge la o justă cunoaștere a lumii înconjurătoare și la un îndemn implicit la transformarea ei.

Critica – intenție care a generat mijloacele mai sus pomenite – urmărea zugrăvirea unor caractere reale, pe care le nega sau le aproba în lumina modelelor oferite de etica populară tradițională.

Creangă, participând la esența eticii populare, prin originea și existența lui, a cernut lumea prin sita acestei etici și rezultatul cunoașterii l-a înfățișat, conform specificului geniului său, reluând mijloacele satirei populare și ducându-le la o culme rar atinsă în literatura noastră.

SPECIFICUL NARAȚIUNII

Desemnam pe Nică a lui Ștefan a Petrei ca pe primul personaj comic al *Amintirilor*. „Ghibirdicul” acesta năzdrăvan ne e sugerat, în toată capacitatea lui ghidușă, de o atitudine schițată rapid în scena cu smântânitul oalelor. Minunându-se foarte de dispariția smântânii de pe laptele prins, el comentează faptul cu multă fățarnicie, fiindcă el linsese groșciorul de pe deasupra oalelor, „șezând încinșit și cu limba scoasă afară”.

Atitudinea este extrem de caracteristică pentru spiritul care-l animă pe erou nu numai în copilărie, ci și mai târziu, în anii adolescenței, când nu-i „era a învăța, cum nu i-i cânelui a linge sare”, când era „un ghibirdic și jumătate”, „când se făcea smerit și numai râdea în el de ghibăcia minciunilor ce potrivea” și-l purta gândul numai la șotii.

Același spirit se va păstra în povestitorul vârstnic, care va rămâne un poznaș, un om mereu pus pe șotii și însuflețit de intenții ludice. Ca scriitorul să fi putut crea un Till Eulenspiegel trebuie să fi avut el însuși în ființa lui ceva din năzdrăvanul erou popular.

Pe de altă parte, viziunea satirică asupra lumii, exprimată prin mijlocirea personajelor comice, este susținută de o tehnică specială a povestirii, izvorâtă din specificul talentului lui Creangă și condusă cu mijloacele dictate de tradiția povestitorului popular. Și mijloacele acestea derivă tot dintr-o întregă concepție despre viață și despre artă, slujită de produse artistice create în răstimp de milenii. Tehnica povestirii vorbește despre formația scriitorului, despre legătura nemijlocită cu cultura populară orală. Cum am văzut, Creangă a mers toată copilăria și adolescența la școala povestitorului popular, de la care a adoptat formulele consacrate ale narațiunii. De la acela a învățat că povestea se spune însoțită de gesturi, mimică și comentarii; că, de obicei, ea e adresată grupului lui, colectivității în care el prosperă, și cuprinde, spre hazul și plăcerea mereu reînnoită a tuturor, aluziile binecunoscute de toți, vorbele de duh cele mai șugubețe. El repetă cristalizările înțelepciunii populare, aplicându-le la aceeași substanță, totuși creând un context nou prin strălucirea talentului și prin valorile noi, de imagine, pe care le sugerează. Caracterul acesta oral al povestirii este intensificat prin foarte frecventa folosire a interjecțiilor, a onomatopeelor, a interogațiilor și a exclamațiilor, a construcțiilor specifice eliptice sau introduse prin locuțiunile atât de repede recunoscute ca aparținând lui Creangă. Apoi comentariile acelea scurte ce însoțesc micile comedii jucate de personajele lui Creangă și indică prezența neîntreruptă a povestitorului pe scenă, precum și participarea lui afectivă la desfășurarea acțiunii sunt pline de duhul creatorului popular. Aci e cuprins echivocul debitat cu nevinovăție, batjocura prostiei și a lenei, clipirea vicleană din ochi, cu care sunt însoțite personajele puțin iubite, sau aprobarea admirativă a eroilor dragi, compătimiți în suferință și încuviințați cu mândrie în toiul faptelor lăudabile.

Resortul intim al umorului din comentarii rezidă, însă, în cea mai mare parte, în intenția facețioasă a țăranelui glumeț de a râde cu consătenii lui de ceea ce știu cu toții și de a râde de interlocutorii străini grupului, care nu știu, păcălindu-i. E caracteristic, în acest sens, spiritul

lui Stan Pătitul, care, atunci când are de-a face cu un individ străin grupului său, îl supune la un examen de înțelepciune, ca să-i vadă forțele intelectuale, ca un adevărat Sfinx popular. Abia după ce Chirică, dracul Oedip, răspunde, el e socotit demn de a lucra alături de stăpânul său, de a fi integrat comunității familiale a lui Stan-Ipate.

Vorbeam despre intenția ludică a scriitorului, care într-adevăr, în cursul povestirii desfășurate, așa cum știm și cum s-a spus, se joacă într-una, ghiduș, cu cuvintele. Poate identitatea dintre Creangă și eroii săi, despre care s-a vorbit foarte adesea, se vede în jocul cu vorbele, unde el își îngăduie o mulțime de năzdrăvănii. Nică stârnește, ca și Dănilă, uimirea și hazul prin ciudățenia acțiunilor lui; Creangă dă naștere în cursul povestirii la nedumeriri similare, la obstacole neobișnuite de logică, menite a stârni răsul puternic.

Așa încât jocul cu cuvintele e un procedeu general al povestitorului, dar departe de a fi un joc gratuit. Substratul logic al jocului e analog cu acela care a dus la construirea personajului anapoda. E vorba de reunirea atributelor specifice ale înțelepciunii țărănești: prudența, rezerva, șiretenia, ghidușia, în produse îmbrăcând aspectul paradoxului și părănd ciudate sau ermetice ascultătorilor neavizați. Păcală e în stare să săvârșească acțiuni echivoce, pasibile de interpretări multiple, care unora, străini de mediul țărănesc, ca boierul, târgovețul, le par alături cu drumul, anapoda, dar celor familiarizați cu mecanismul gândirii atât de drepte a săteanului le sunt pildă de fileuri adânci. Tot așa și vorbirea în dodii, aparent incoerentă sau nelogică, exprimând tot gândirea unui Păcală sau Nastratin, este expresia unui prost-înțelept, în care neinițiații văd simplitate a duhului, iar pricepuții, adică cei ce trăiesc alături de el, înțelepciune supremă.

Când Creangă a făcut uz din belșug de personajele anapoda, cum am văzut mai înainte, având și el în oarecare măsură ceva din acelea, era firesc ca și modul lor de exprimare să fi împrumutat ceva marelui lor exponent. Paradoxul logic exprimat în numeroase variante, sub forma jocurilor de cuvinte, este corolarul paradoxului intelectual cristalizat în persoana prostului-înțelept. De fapt nu e decât un pas mai înainte pe calea ermetismului zicerilor populare, a împingerii la infinit a plurivalenței sensurilor. Jocul de logică exprimat într-un joc de cuvinte, în care prima propoziție este contrazisă de cea imediat următoare, adică

paradoxul de tipul celui popular „du-te încolo, vino înapoi, lasă-mă și nu-mi da pace” este întâlnit la Creangă: „Fugi de-acolo, vină-ncoace, șezi binișor și nu-mi da pace”, zice el în *Harap Alb*. „Tăceți, gura vă meargă; că nu-i bună pacea și mi-e dragă gâlceava”, spune nora mai mică în *Soacra cu trei nurori*. „Na-ți-o frântă, că ți-am dres-o” (*Dănilă Prepeleac*), cu varianta: „Na-ți-o bună, că ți-am frânt-o” (*Amintiri*) sunt paradoxe de mare circulație în vorbirea curentă a poporului.

Același raport reiese și din propozițiile următoare: „Ba Gerilă se întindea de căldură, de-i treceau genunchile de gură” (*Harap Alb*), care spun voalat că personajul se zgribulise de frig.

Dar pe tipul acesta de joc Creangă construiește și foarte personalul autoportret din *Amintiri*, adevărat tur de forță în realizarea celui dezechilibrat logic, cauză adesea a răsului celui mai puternic. Pedalând, mai întâi, pe registrul duios, sentimental, care caracterizează unul din aspectele stilistice dominante în *Amintiri*, scriitorul spune cu patos: „Și de m-ar fi bătut mama cu toate gardurile și de m-ar fi izgonit de la casă ca pe un străin, tot n-aș fi rămas așa de umilit în fața ei ca atunci când m-a luat cu binișorul. Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvântul...” Și deodată, împotriva tuturor așteptărilor cititorului emoționat de atâta căință copilărească, hâtrul nostru schimbă brusc registrul și, consecvent cu stilul unitar, dar alcătuit din contradicții, al personajului principal, ne informează cât a durat ținerea cuvântului: „de joi până mai de-apoi”. Apoi continuă alternând mereu cele două registre: „Și nu că mă laud, căci lauda-i față: prin somn nu ceream de mâncare, dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi deie alții; și când era de făcut treabă, o cam răream de pe-acasă”.

Până aci e vorba de lăcomia eroului mîncău și despre lenea lui; mai departe ni se spune despre năzbâtiile și poznele lui, despre caracterul lui sucit: „Ș-apoi mai aveam și alte bunuri: când mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine; când mă lua cu binișorul, nici atâta; iar când mă lăsa de capul meu, făceam câte-o drăguță de trebușoară ca aceea, de nici Sfânta Nastasia, izbăvitoare de otravă, nu era în stare a o desface cu tot meșteșugul ei.”

Este evidentă creșterea meșteșugului și a posibilităților de analiză și de sinteză în personajul anapoda, de la *Harap Alb*, unde, vorbind despre sine, năzdrăvanii tovarăși de drum ai eroului se autocaracterizează

într-un mod analog din punct de vedere moral, zicând: „Din mâncare și băutură las' dacă ne-a întrece cineva; numai la treabă nu ne prea punem cu toți nebunii”. Finețea descompunerii unui caracter în atâtea nuanțe constitutive, întemeiate pe paradoxe, este de-a dreptul genială.

Jocurile de logică nu se mărginesc, însă, numai la tipul citat de virtuozitate a negațiilor primilor termeni prin cel de-al doilea. Uneori, a doua propoziție repetă pe prima în termeni aparent deosebiți, care ascund sinonimia, tautologia. Cazurile aci sunt destul de variate și vorbesc despre resursele infinite ale înțelepciunii populare exploatare de Creangă. Odată Ochilă, un hâtru, care nu știe un nume și vrea totuși să arate că-l știe, răspunde la întrebarea cuiva în acest sens cu: „Zi-i pe nume să ți-l spun” (*Harap Alb*), desigur „zâmbind pe sub mustețe”. Altădată, scriitorul se referă direct la o vorbă populară cu aceeași tehnică:

„– Măi Ioane, dragi ți-s fetele?

– Dragi.

– Dar tu lor?

– Și ele miel!”

Aici reiese dorința de a eluda o întrebare la care răspunsul n-ar putea fi afirmativ, adică eroul nu s-ar putea fâli cu succesele lui sentimentale.

Tot un astfel de procedeu e și cel ascuns în replica „Dar trăind și nemurind te-oi sluji eu, măi badeo!” (*Harap Alb*).

Uneori autorul creează, punând neîncetat la încercare puterile minții cititorului sau ascultătorului, raporturi de falsă adversativitate, ca de pildă în *Prostia omenească*: „Nevasta lui... era cam proastă, dar și soacră-sa nu era tocmai hâtră”, sau în *Amintiri*, în gura lui moș Vasile (care vorbește cu plăcere în tâlcuri și stâlcind cuvintele). „Vorba ceea: nu-i Tanda și-i Manda; nu-i tei-belei, ci-i belei-tei... de curmei”.

Tot un astfel de raport stăpânește membrele frazei: „Pân-acum ți-a fost mai greu, dar de-acum înainte tot așa are să-ți fie” (*Harap Alb*).

Tot asemănătoare cu cazurile citate mi se pare și invitația făcută lui Oșlobanu și redactată de Zaharia, „mare căpitan de poște”, care sună astfel: „Mă închin cu sănătate de la golătate, despoieții din urmă. De n-aveți ce mânca acolo, poftim la noi să postim cu toții.”

Sunt de asemenea interesante jocurile lui Creangă cu timpul și spațiul. Nedeterminarea strictă a unor adverbe de timp îi îngăduie să le folosească destul de ciudat. Unui personaj negativ, împăratului Roș, i se

dorește moartea într-un fel destul de învăluit: „Numai de nu i-ar muri mulți înainte; să trăiască trei zile cu cea de alaltăieri”.

În *Amintiri*, eroul povestește despre foarte frecvențele lui pozne și despre multe altele ce i s-au întâmplat în viață, „nu așa, într-un an, doi și deodată, ci în mai mulți ani și pe rând ca la moară”. E limpede aci încercarea autorului de a realiza în partea a doua a propoziției o sinonimie a succesiunii rapide a faptelor pe care o sugerează partea întâi, dând însă impresia unei încetiniri a ritmului.

Tot despre sine, despre sărăcia pe care a îndurat-o în viața lui, vorbește Creangă discret, luându-se în derizie, în finalul celebrului portret în dodii ce încheie partea a doua a *Amintirilor*. Începe cu cunoscuta smerenie fățarnică: „Ia, am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești...” și adaugă de îndată un proverb generalizant: „care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cuminte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut”. Apoi, rapid, trece din nou pe registrul subiectiv și, în același ton jocular, se referă la sărăcia lui, ridicând pe negândite alt obstacol logic în fața cititorului: „Dar și sărac ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt niciodată n-am fost”.

E de observat acrobația temporală realizată pe termenii „de când sunt” și „niciodată” care se anihilează în mod hilar.

Și cu spațiul încearcă Creangă să se joace o dată, la începutul părții a patra a *Amintirilor*. Aci el își spune amărăciunea de care a fost cuprins la auzul veștii că trebuie, după dorința nestrămutată a mamei, să plece la Iași, la seminar, la Socola. Motivele amărăciunii par a fi destul de temeinice: flăcăiandrul își iubea mult locul de baștină și până acum nu fusese dus prea departe de el. Folticeni, unde învățase până acum, erau foarte aproape de Neamț și, seara, Nică se putea repezi la clacă în Humulești, întorcându-se dimineața înapoi. Și în tot fragmentul, Creangă vorbește despre distanțe: „De la Neamț la Folticeni și de la Folticeni la Neamț era pentru noi atunci o palmă de loc. Dar acum se schimbă vorba: o cale scurtă de două poște, de la Folticeni la Neamț, nu se potrivește c-o întindere de șase poște lungi și obositoare de la Iași până la Neamț.” Și deodată, în fața cititorului amețit de atâtea distanțe, apare iar o cursă logică întinsă de povestitorul hâtru: „Căci nu vă pară șagă: de la Neamț până la Iași e câtu-i de la Iași până la Neamț, nici mai mult nici mai puțin”.

Asemănător e efectul produs de o zicere truistică: „Una-i una și două-s mai multe” (*Harap Alb*). Odată întâlnim o poticnire logică de tip pleonastic, împăratul Roș, răspunzând lui Harap Alb, care-și exprima temerile în legătură cu întârzierea la curtea lui, îi spune: „Stăpănu-tău ca stăpănu-tău; ce Ț-a face el, asta-i *deosebit de bașcă*”. Construcția ar fi asemănătoare cu „colac peste pupăză” poate.

Altă dată se răstoarnă termenii unei zicale. Când trece Setilă pe lângă bălți și iazuri, le seacă pe toate de se zbat șerpții pe uscat și țipă „șerpele în gura broaștei”. „Ca din gură de șarpe” devine „ca din gura de broască”, foarte hazliu lucru, deoarece e cu neputință.

Toate acestea sunt jocuri de logică ce se cuvin a nu fi trecute cu vederea în problematica generală a stilului lui Creangă, a structurii operei marelui satiric, fiind dezvăluitoare de sensuri ale mentalității scriitorului, și grupului pe care-l reprezintă și sugerând datele unei estetici specifice. Hătru și șăguitor, povestitorul își împănează povestirea cu elemente menite fie să trezească din nou atenția unui auditor obosit de un pasaj prea lung, fără agremente deosebite, fie să delecteze prin îndemănare pe cei cărora li se adresează, fie să încerce forțele înțelepciunii lor. Uneori poate, cum am văzut, cursele acelea sunt mijloace de uluire a străinilor care iau prima oară contact cu înțelepciunea populară.

Creangă însă, stăpănit de același duh ghiduș, se joacă nu numai cu logica structurilor umane, dând personajele în dodii, anapoda, răstoarnă nu numai structurile sintactice și uluiește logica generală a raporturilor verbale dintre oameni, ci merge mai departe, consecvent cu stilul său comic, satiric, și se joacă, plin de iscusință și inventivitate, cu cuvintele în sine. În fond, și binecunoscutele enumerări ale uneltelor dintr-un atelier, ale mărfurilor dintr-o dugheană, ale acareturilor unei gospodării etc., etc. sunt tot niște demonstrații de cunoștințe, dar fără efect hilar.

Sunt însă în opera lui Creangă și unele enumerări hilare, acumulări de determinante referitoare la cele mai ciudate personaje comice, la năzdrăvanii din *Harap Alb*. Setilă e „prăpădenia apelor, vestitul Setilă, fiul secetei, născut în zodia rațelor și împodobit cu darul suptului”. Ochilă e „frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de sora lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din târg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă să nu-i dați”. Tot Ochilă se bucură de o comparație întemeiată pe calambururi: „Parcă-i un boț

chilimboș boșit, în frunte cu un ochiu, numai să nu fie de diochiiu!” Iar Pasări-Lăți-Lungilă e „fiul săgetătorului și nepotul arcașului, brăul pământului și scara cerului, ciuma zburătoarelor și spaima oamenilor”.

Desigur, aceste năstrușnice prezentări sunt făcute unor personaje năstrușnice și exagerarea, sinonimia, calamburul se înșiră în serie, virtuozitatea naratorului constând aci într-o cât mai bogată revărsare de determinări. Exagerarea conștientă, procedeul prin excelență al satirei, dă naștere la serii de subprocedee. Astfel, efectul comic e produs și de sintagme mai scurte, în sânul cărora contrastele operează brusc și foarte puternic, prin *asocierile de cuvinte nepotrivite*. Tipurile acestea de asocieri sunt destul de numeroase și de variate, ele evoluând de la forme generale și foarte uzitate în vorbirea populară, până la unele cu totul particulare marelui scriitor. Din prima categorie s-ar putea menționa: „scăpăra măselele”, „pălălăiau pletele”, „asudau podelele”, „năcăjindu-mă cu niște costițe de porc afumate”, sau, după prăpădul săvârșit la biata gazdă: „Noi, râioșii din Broșteni, care făcusem atâta bucurie la casa Irinucăi”.

Diminutivarea este iar un procedeu de astfel de asocieri. Când e pozna mai grozavă, când e isprava mai neauzită, atunci intervine în comentariul povestitorului cuvântul cel mai nepotrivit, cel mai neașteptat pentru calificarea faptei. După ce Nică, urmărit de mătușa Mărioara, dă la pământ atâtea prăjini de cânepă, zice povestitorul: „Și după ce facem noi trebușoara asta, mătușa... cade jos”. La fel caracterizează, în general, năzbâtiile sale în finalul părții a doua din *Amintiri*, când făcea „câte-o drăguță de trebușoară ca aceea” de n-o puteau dezlega nici sfinții. Nică Oșlobanu, ca să poată fura atâtea merțe de fasole de la crâșmărița din Folticeni, își desuflecuse turetcile de la cizme „anume pentru trebșoara asta”. Iar bătaia de pomină între Pavel și Mogorogea este etichetată drept „clăcușoară”. Sigur că între dimensiunile faptului relatat și calificarea lui e o contradicție mare, cu implicații comice irezistibile.

Tot așa se întâmplă și înlăuntrul unei binecuvântări rostite asupra mesei de ospăț de lăsatul-secului, de către popa Buligă cel buclucaș, care, rostind formula sacramentală: „Binecuvântează, Doamne, mâncarea și băutura robilor tăi” transformă *băutura* în *băuturică*, făcându-ne să pricepem care au fost cantitățile de vin înghițite de catiheți și la acest chiolhan.

De asemenea, lucruri sau persoane urâte ori rele sunt desemnate cu intenție prin contrariile calităților lor negative, diminutivate. Ochilă, unul din personajele supranaturale din *Harap Alb*, e desigur o apariție fără farmece deosebite: el e un soi de ciclop, „o schimonositură de om”, cum zice Creangă. Mirându-se de urâtenia lui, Harap Alb spune: „... numai pe sine nu se vede cât e de frumușel”. Gerilă are buze enorme, una scăpată peste scăfârlie, cealaltă îi atârnă peste pântec; iar povestitorul le numește „*buzișoarele* sale cele iscusite”. După ce a răcit casa de aramă, Gerilă face o demonstrație de tremurat în fața împăratului, care într-adevăr s-a îngrozit „când l-a văzut făcând așa de *frumușel*”.

Ivan Turbincă are motive să știe câte ceva despre răutatea Tâlpii Iadului și a Morții. De aceea le spune: „Tu și cu Talpa Iadului sunteți potrivită pereche. Îmi vine să vă rup cu dinții de *bunișoare* ce sunteți.”

N-ar fi exclus ca acest procedeu să fi fost însușit și folosit de Creangă după lectura povestirii lui C. Negruzzi *Toderică*, atât de asemănătoare cu *Ivan Turbincă* și în care epitetul *bunișoară* este atribuit Morții⁸². S-ar putea ca tot din aceeași sorginte⁸³ să fi venit și asocierea determinantului *cinstit* cu cele mai nepotrivite lucruri, ca de pildă *holera* sau *crâșma*. Atributul acesta conferitor de respectabilitate face din holeră o persoană venerabilă și din cârciumă un locaș întrutotul onorabil. La fel de comică e alăturarea „o drăguță de raclă”. De aci până la a acorda crâșmei chiar un caracter aproape sacru prin epitetul *binecuvântată* sau a reuni epitetul de *leneș* cu *slăvit* și *poștele* cu *lucru sfânt* nu e decât un pas, pe care Creangă-l face, ca de obicei, cu mutra spăsită și închizând viclean dintr-un ochi. De fapt, e pasul de la asocierea inofensivă de cuvinte nepotrivite, la *deformarea*, în scopuri satirice, a *stilului general al profesiei clericale*. Acesta este unul din procedeele cele mai caracteristice, mai personale și mai deosebitoare ale stilului lui Creangă, fostul diacon, căruia limbajul folosit atâția ani îi rămăsese foarte familiar. Introducerea expresiilor caracteristice legate de cult ar putea fi pusă pe seama obișnuitei profesii exercitate vreme îndelungată. Dar o mai atentă observație a contextului duce la alte concluzii. Referirile la păcat, la pocăință, la mântuirea sufletului și la dobândirea raiului sunt făcute în legătură cu personajele și

⁸² „Te știu că ești bunișoară...” (C. Negruzzi, *Opere alese*, vol. I, p. 108).

⁸³ „Cinstite Scaraoșchi! zise Tudorică” (*idem*, p. 104).

în împrejurările cele mai curioase. Capra, în dialogul cu lupul, vorbește despre căutarea de suflet și despre ducerea iezilor la Domnul, pentru care face pomană și praznic, iar lupul vorbește de preferința lui Dumnezeu pentru suflete tinere.

Într-un comentariu despre crăparea ochiului lui Dănilă Prepeleac, povestitorul spune: „Săracul Prepeleac! Se vede că i-a fost scris tot el să răsplătească și *păcatele iepei* frățâne-său, ale caprei, ale gânsacului logodit și ale boilor uciși în pădure. Pesemne blăstămul gâștelor văduvite l-au ajuns, sărmanul!” Dihania de Gerilă nădăjduiește să se încălzească „bând sângele Domnului”, iar cearta din casa de aramă se sfârșește cu anatema aruncată de toți ceilalți asupra lui Gerilă: „Al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor, amin!” În urma afuriseniei, acesta se vede silit să conceedă și pronunță o închinare către prietenii săi, care se sfârșește cu „tot prieteni să fim, căci cu vrajbă și urgie raiul n-o să-l dobândim”.

Dacă în povești animalele aveau păcate sau se îngrijeau de mântuirea sufletului, în *Amintiri* unele vietăți suferă martiriul din pricina poznelor eroului; e vorba de „durerile *cuvioaselor muște* și ale *cuvioșilor bondari*, care din pricina noastră *au pătimit*”. Popa Duhu, exasperat de lăcomia lui Nică Oșlobanu, îi promite să-l facă preot „când s-or *pusnici toți bivoli* din Mănăstirea Neamțului”. Iar Zaharia Gâțlan, vorbind despre „nevinovații purcei” (și epitetul se referă desigur la curăția sufletului lor), care au dispărut fără urmă, îl sfătuiește pe Ion Mogorogea să le cânte: „Cei fără prihană, aliluia!” Această atribuire de preocupări de viață creștină animalelor amintește de unele scrieri alegorice și satirice din Evul Mediu și Renaștere (ca de pildă în *Roman de Renart* și în *fabliaux*-uri), și intenția ei satirică e destul de evidentă, iar efectul burlesc e foarte reușit.

Dar nu numai animalelor le sunt presupuse aceste preocupări, ci și eroilor celor mai poznași, celor mai facețioși, care au mereu pe buze (ca și povestitorul) formulele consacrate ale cultului creștin, chiar în cele mai contrazicătoare situații sau atitudini. Nică se afla în greul moment al procitaniei și așteaptă salvarea prin venirea altui școlar de afară: „Și mă uitam pe furis *la ușa mântuirii*... și-mi crăpa maseaua-n gură când vedeam că nu mai vine, să mă scutesc de călăria lui Bălan și de *blagoslovenia* lui Niculai, făcătorul de vânătăi”. În loc de „făcătorul de minuni”, așa cum i se spune în biserică, ierarhul Nicolae devine „făcătorul de vânătăi” în gura profanului Creangă.

Scăldatul lui Nică și al prietenilor săi e asimilat, din pricina tehnicii specifice, cu botezul, și formulele sacramentale sunt pronunțate cu mult haz, ca, de asemenea, cele ale prohodului mortului în împrejurările îngropării în nisip după scăldat.

Mângâiere este iarăși un termen frecvent întâlnit în limbajul cărților bisericești, de la expresia „Sfântul Duh, mângâietorul”. La Creangă, folosirea cuvântului se face în împrejurările cele mai variate. De pildă, *mângâietorul* catiheților e moș Bodrângă; Nică nu voia să lase „copila popii *nemângâiată*” – sensul echivoc al cuvântului este evident ca și în propoziția „la Folticenii vechi era ceva *mângâiere* pentru mine” și în „mare *mângâiere* pentru un băiet străin în ziua de lăsatul-secului”. Semnificația acestei folosiri a termenului liturgic în împrejurările cele mai profane cu puțință se integrează în aceeași mare viziune satirică a scriitorului asupra lumii sale și mai ales slujește la punerea în valoare a satirei anticlericale. Dacă folosirea de către copii în jocurile lor a formulelor rituale provoacă oarecum râsul, ca și automatismele verbale ale tagmei (*amin, necredincioșilor, sau robul lui Dumnezeu*, de pildă), introducerea vorbirii în termeni sacramentali despre persoane aparținând cinului preoțesc sau călugăresc – și ele înseși exprimându-se într-un fel aparent foarte duhovnicesc, deși ducând în realitate o viață foarte desfrânată –, este menită să provoace un comic foarte puternic. Catiheții, seminariștii, viitori preoți, cum am mai spus, se țin de aventuri amoroase, ca Nică, de pildă. Dar preoții, călugării și călugărițele, închinați, prin alegere, unei vieți care ar trebui să fie sfântă, sunt cei care încalcă și etica cinului lor și etica populară, prin fățarnicie. Popa Buligă cel buclucaș nu se face vinovat de acest păcat mortal, pentru popor, al fățarniciei, decât când nu mai poate răzbi la chiolhanul nebunilor, și atunci pretextează spăsit, în același stil: „Mă așteaptă niște fii de duhovnicie, dragii mei”, ca și când, beat cum se afla, ar mai fi putut asculta pe cel ce se mărturisea și i-ar mai fi putut da absolvirea. De altfel, una din cele mai puternice determinări date de Creangă personajelor sale este aceea legată de popa Buligă, care umbla „*tămâiet și aghezmuît* gata dis-dimineată”. Folosirea celor doi termeni de ritual pentru indicarea stării de ebrietate este de o forță comică rară și se apropie de o determinare similară făcută de marele

satiric al literaturii franceze, el însuși preot, Rabelais⁸⁴.

De altfel, toată satira anti-clericală, atât de corosiv făcută de Creangă, este, prin mijloacele ei stilistice, foarte înrudită cu aceea a umanistului francez. De pildă, convorbirea îngrozitor de echivocă a maicilor din *Moș Nichifor Coțcariul* cu protopopul naiv se duce la adăpostul „smereniei”. Tot sub semnul „evlaviei” se desfășoară și întreaga scenă din ultima parte a *Amintirilor*, care vorbește destul de acoperit despre viața de huzur a călugărilor din mănăstirile din ținutul lui Creangă. Amărât de a se vedea întruna împins spre școala seminarială, pentru care nu simțea nici un fel de vocație, Nică se gândește o clipă să apuce drumul călugăriei, care e ușoară, bănoasă și deschisă tuturor plăcerilor trupului. Și se și vede în ipostaza de călugăr: „Ș-apoi atunci... pune-ți, cuvioase Ilarie, plosca cu rachiu la șold, icrișoare moi cât se poate de multe și altceva de gustare în buzunările dulamei, pistoalele-n brâu, pe sub rasa, comanacul pe-o ureche și cu *sabia duhului*⁸⁵ în mână și pletele în vânt, ia-o la papuc, peste «Piciorul rău» spre «Cărarea afurisită» dintre Secu și Agapia din deal, unde toată vara se aude cântând cu glas îngeresc:

– Ici în vale, la pârâu, Mielușa lui Dumnezeu!

Iar câte-un glas gros răspunde:

– Hop și eu de la Durău, Berbecul lui Dumnezeu!...

Căci, fără să vreau, aflasem și eu, păcătosul, câte ceva din tainele călugărești, umblând vara cu băieții după... bureți prin părțile acele, de unde prinsesem și gust de călugărie... Știi, ca omul cuprins de evlavie.”

Tot fragmentul, împănat de expresii ale profesiei clericale (*cuvioase Ilarie, sabia Duhului, glas îngeresc, mielușa lui Dumnezeu*), dezvăluie tocmai caracterul profan al vieții călugărești, și mai ales finalul, cu comentariul umil și spăsit al candidatului la această viață care, cu o mare candoare aparentă, sugerează burlesc și plastic amorurile ilicite ale călugărilor, „berbeci ai lui Dumnezeu”, iar călugărițele sunt „căprioare cu sprâncene”. Sau într-altă parte, pustnicul Chiriac din Sfânta Agură la schitul Vovidenia, care caută să-și „mai ușureze din cele păcate”, își cănește părul și barba cu cireșe negre. Același context de viață monahală, cu lexicul specific, face să reiasă duplicitatea fețelor călugărești prin

⁸⁴ „Bien antidoté l'estomac de condignac de four et eau bénite de cave” (p. 51).

⁸⁵ Expresia aparține apostolului Pavel.

nepotrivirea între vorbele lor, rezultat al unei deprinderi formale, al unui exercițiu zilnic, dar exterior, și acțiunile lor legate de o viață foarte subliniat trupească și de plăceri! Desigur, acesta este motivul pentru care, în ochii lui Creangă, călugării nu sunt altceva decât „o adunătură de *zamparagii dugliși*, din toată lumea, cuibăriți prin mănăstire”, deci paraziți ai comunității sociale pe care n-o slujeau în nici un fel. Iar preoții, cum am mai văzut, erau văzuți în lumina utilității lor sociale. Cei care îndeplineau condițiile unor bune mădulare ale societății din care făceau parte treceau examenul și intrau în categoria personajelor exemplare, ca popa Humulescu și popa Duhu. Iar cei care călcau, prin viciile lor, pe urma călugărilor ajungeau în tagma Oșlobenilor, a Bulgilor și a celorlalți, înfățișați în chipuri și gesturi grotești.

Spuneam mai sus că un mare efect comic scoate Creangă din aplicarea modului de viață creștin la animale, apropiindu-se prin aceasta de o serie de opere ale Evului Mediu, opere de origină populară. Dar, în general, folosirea comparației cu vietăți din întreg regnul animal se întâlnește atât în povestiri, cât și în *Amintiri*. Prezența animalelor e îndreptățită, desigur, de structura de fabulă sau de apolog a unora din povești, și chiar basmele abundă în capre, iezi, lupi, cocoși, urși, cerbi, ciocârlani și chiopi etc.

Scriitorul realist a fost un excelent observator al gesturilor caracteristice executate de diferite vietăți. Pictura de calitate a acestora, în câteva împrejurări menționate și de Boutière (cu iezi, capra, cerbul, purcelul etc.), ne îngăduie să urmărim și pe alte linii utilizarea motivului cu animalele. Desigur, *păcatele iepei*, ale caprei, ale gânsacului logodit și ale boilor, *blestemul găștelor văduvite*, *nevinovații porcei*, cărora li se cânta „cei fără prihană, aleluia”, *iapa dusă să-și ieie iertăciune de la boi și ziua bună de la cai*, *cuvioasele muște și cuvioșii bondari*, la care se adaugă virtualii *pustnici bivoli* și *berbecul lui Dumnezeu*, de care am pomenit mai sus, alcătuiesc un mic bestiar creștin, cu o accentuată nuanță grotescă, mai ales în cei din urmă termeni. Jocul de cuvinte pe nume de animale se întâlnește în „nepurcele” și „dumnezeu să-l iepure”. Seria e încheiată de imaginea animalului fabulos în care Creangă concentrează toate viciile clericilor pe care i-a satirizat întruna: „Vorba ceea: picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarță și pântece de iapă se cer unui popă și nu-i mai trebuie altceva!”

Raportarea la animale a viciilor umane intensifică desigur hazul, cu atât mai mult cu cât viciile în cauză sunt mai grotești, și adesea comparațiile lui Creangă sunt întemeiate, cele mai reușite, pe observația realistă a grotescului gesturilor și acțiunilor lor, ca în faimoasa comparație „ca tăunul cu paiul în c...” Spânului îi merge gura „ca pupăza”; Păsări-Lăți-Lungilă ospătează „cu lăcomie ca un *vultan hămist*”; Gerilă clănțânește din măsele „ca un cocostârc din cei bătrânicosi”. Cu o comparație care i-ar fi făcut probabil plăcere lui Henri Bergson, Creangă spune despre un personaj feminin negativ, fata babei din *Fata babei și fata moșneagului*, că se alintă „cum s-alintă cioara-n laț”, făcând-o de îndată urâtă, țeapănă, grotescă. Tot ea era împopoțonată și netezită pe cap „de parc-o linsese vițeei”.

Totuși, chiar în comparații, animalele sunt mult mai sugestive atunci când sunt însoțite cu aceleași hilare și ciufrosite fețe bisericești, de preoți sau catiheți. Nu întâmplător mătăhălosul Oșlobanu e de două ori comparat cu taurul; odată, la mânie, când își „azvârle țârnă după cap *ca buhaiul*”, și altă dată când, supus canonului poștelor, sare din somn „răcnind *ca un taur*”. Adevărat că la prima vedere poate părea că e vorba de o consacrată expresie ca „flămânzi ca niște lupi” sau „ca o găină plouată”, cu efectul toxic în care comparația aproape nu se mai simte. E de semnalat că aceeași comparație în altă împrejurare nu are aceeași valoare. Dar animalul se potrivește grozav personajului, cum se potrivește și o altă comparație catiheților, luați în totalitatea lor, în portretul colectiv de care am vorbit într-altă parte. Cântând cu ifos, și probabil fals, ei „răgușeau *ca măgarii*”.

Și aci stă iar una din dificultățile lecturii acestei opere fără seamăn. Citești treizeci de comparații banale folosite de scriitor și deodată scânteie una, plină de duh, care poate îi aparține, poate e luată și ea din folclor sau din vorbirea curentă, dar e pusă altfel și într-alt context. Sigur că intenția superioară, unitară, viziunea satirică a scriitorului nu trebuie să ne scape, ea reunind toate elementele aparent disparate ale unei noi jovialități revărsate⁸⁶.

⁸⁶ E interesant că și la Rabelais comparațiile cu animale, foarte numeroase, au aceeași valoare comică, intensificând intenția satirică, punând-o în valoare. Oșlobanu răcnește ca un taur, Gargantua „începe să plângă ca o vacă”. Măgarul, ca

Nu numai comparațiile cu animale, dar și celelalte, de obicei legate tot de personajele satirizate, sunt pline de haz și impresionante prin calitatea lor realistă, de observație atentă a celor mai diverse aspecte ale vieții. Gura babei umbla „cum umblă mielița”, Trăsnea răspundea „iute și mormăit, cum cer calicii la pod”, catiheții dondăneau „ca nebunii”, de „parcă erau cuprinși de pedepsie” și așa mai departe.

La fel și ceilalți determinanți, fie că e vorba de o caracterizare printr-un epitet, o zicală sau o expresie idiomatică. Trăsnea cel prost se bucură de cea mai întinsă varietate de determinări, prostia fiind unul din obiectele de predilecție asupra căruia se exercită satira populară. De la „zărghitul de Trăsnea” la „Trăsnea... mai chilos și mai tare de cap”, la „Trăsnea... Înaintat în vârstă, bucher de frunte și tâmp în felul său” și până la „melianul și haraminul de Trăsnea”, Creangă găsește de fiecare dată altă nouă nuanță comică, întărită prin modul specific de a spune al scriitorului. „Tâmp în felul său” e o delicioasă încercare de individualizare a prostiei lui Trăsnea, iar „melianul și haraminul”, rare și expresive, indică „teribilismul” personajului, integrându-l în cortegiul grotesc al *Amintirilor*.

Mogorogea, alt catihet, e „nătâng și zgârcit”, popa Oșlobanu era „om hursuz și pâclișit”; „al dracului venetic și ceapcân de popă”, îi zic școlarii veseli, sau „boaita cea îndrăcită”. După caracterizările atât de multe la număr, se simte și aci valoarea negativă a personajului rău și avar. Fiului său, aparținând aceleiași familii spirituale, popa Duhu îi adresează apelativul pitoresc și sugestiv: „moglanule de Oșlobene”.

Dintre celelalte personaje puțin iubite de erou se mai bucură de o determinare negativă Nic-a lui Costache „cel răgușit, balcâz și răutăcios”, și moș Vasile, „un cărpănos și-un pui de zgârie-brânză”.

termen grotesc de comparație, revine parcă cel mai des la Rabelais: „nu vom înceta să ragem ca un măgar fără samar”; „gema ca un măgar pe care-l strângi prea tare în chingi”; sau ruda sa apropiată, catârul: „învață mai puțin decât catârca mea”. Am putea menționa, ca o curiozitate a particularităților stilului satiric, și o altă apropiere de imagini într-o comparație: „ca tăunul cu paiul în c...” din *Ivan Turbincă*, atât de discutată de junimiști, seamănă ca situație grotescă cu una din Rabelais: „cum vezi vreun măgar că are în c... vreo streche ori o muscă ce-l pișcă”. Sau „ca broasca plină de păr” (*Amintiri*, II) are un echivalent exact în „ca o broască de pené”. Vițeei și porcii sunt, după măgari, animalele preferate pentru comparațiile grotești de către Rabelais.

Aci, pe lângă cuvântul cu sonorități rare și hazlii, intervine și folosirea expresiei idiomatice înlăuntrul determinantului, ca și în cazul bărbatului frumoasei crâșmărițe din Fălticeni, „un văduvoi bătrân ș-un iă-mă mamă”. E izbitoare de fiecă dată, când citești aceste determinări, legătura indisolubilă dintre intenția afectivă a scriitorului și expresia ei sonoră, fonetică. Și sufixul *oi* și repetarea lui *ă* în ultimul exemplu dau măsura antipatiei eroului față de personaj, în vreme ce alt determinant, exact cu aceeași structură gramaticală, vorbește prin alegerea cuvintelor de cu totul altă atitudine afectivă. Chiriac a lui Goian, amic al lui Nică și tovarăș de năzdrăvănii, e numit, cu oarecare ascunsă admirație pentru „calitățile” lui, „un lainic și un pierde-vară”. „Ca și mine”, completează relatarea martorul în ipostaza ștregărească.

Intrând în categoria celor pe care-i place Nică, se numără și „popa Buligă cel buclucaș”, Gâtlan, „bun mehenghiu”, „pepelea de moș Bodrângă” și, desigur, Nică însuși, definit în variate feluri de cei care vorbesc despre el. „Stropșitul de Ion” conține părerea Smarandei despre fiul său, iar „o tigoare de băiet, cobăit și leneș” – pe aceea a tatălui șugubăț. Strălucită este prin intenția satirică autocaracterizarea: „eu, cel mai bun de hârjoană și slăvit de leneș”, care stabilește prin două superlative absoluta calitate hâtră a eroului.

Mai sunt câteva determinări hazlii, referitoare la bătrânii dascăli Iordache, „fârâitul de la strana mare”, și Simion, „postoronca de dascălul Simion”. Iar călugării, ceata de „zamparagii dugliși”, ni se par fără pereche caracterizați, printr-un comic fonetic care întregește aceeași mereu prezentă intenție satirică.

Dar întregul stil satiric al lui Creangă, echivoc și aluziv pe deasupra, e completat și prin alura foarte hâtră a povestirii în chiar lexicul ei, care apare colorat în nenumărate nuanțe pestrițe, provocând un haz tot mai puternic. Jean-Paul Richter, în *Poetica*⁸⁷ sa, vorbind despre caracterul sensibil al comicului, se referea la particularitățile stilistice ale acestuia; printre altele, și la alegerea unor verbe active în prezentarea proprie sau figurată a obiectelor, la indicarea cantităților exacte de bani, număr, mărime, acolo unde nu te-ai aștepta decât la o expresie vagă. El explica

⁸⁷ Jean-Paul Richter, *Poétique ou Introduction à L'esthétique*, vol. I, trad. Al. Bücher, L. Dumat, 1862, p. 323 și urm.

de ce în limba engleză comicul e mult favorizat de monosilabismul limbii și dădea exemple de asonante specifice în stilul comic al lui Lawrence Sterne, asonante produse de verva comică⁸⁸. Tot în aceeași categorie a elementelor comicului, Richter introducea și enumerarea de nume proprii și tehnice și parafraza umoristică. Bineînțeles, toate exemplele sale erau luate din Rabelais, Fischart, Sterne și alții din aceeași categorie.

Firește, privirea aruncată de autorul romantic german asupra acestor particularități ale stilului comic era profund idealistă și lucrurile spuse de el, deși foarte exacte și pertinente în detaliu, rămâneau parcă o pură chestiune de formă. El nu integra, așa cum se cuvine să facem într-o viziune științifică asupra lucrurilor, particularitățile stilistice în universul scriitorului, determinat de concepția sa generală asupra lumii, de modul specific al construirii imaginii artistice. Stilul satiric al lui Creangă, ca și acela al lui Rabelais, Fischart, Sterne, alcătuit din toate procedeele caracteristice, se întregeste și prin comicul fonetic, care întărește și sonor exagerarea conștientă, modalitatea fundamentală de expresie a stilului satiric.

Nu s-a insistat suficient asupra intenției satirice în selectarea materialului lexical la Creangă. S-a vorbit mereu de aerul oarecum regionalist, dialectal al lexicului lui Creangă; cuvintele rare, cu rezonanțe ciudate, au fost discutate în toate felurile, raportate la toate dicționarele. Glosarele, mai bune sau mai rele, adăugate edițiilor din opera scriitorului moldovean, dădeau explicațiile cuvintelor, dar nu le făceau înțelese în context; se străduiau să găsească sensuri încurcate chiar acolo unde Creangă însuși se pare să le fi trecut cu vederea, folosind cuvântul nu de dragul lui, ci din pricina maximei lui valori funcționale. Cuvântul îi trebuia mai ales în legătură cu anumite personaje și cu anumite împrejurări, pe care urma să le îngroașe, cărora era necesar să le sporească *vina* comică. Așa se explică de ce stilul satiric al lui Creangă apare în toată desfășurarea lui în *Amintiri* și mai ales în legătură cu

⁸⁸ De pildă, în *Tristram Shandy*, autorul spune că vizitiului francez îi lipsește întotdeauna la trăsură „a tag, a rag, a jag, a strap” („un petec, o cârpă, un ascuțiș și o curea”); într-altă parte vorbește de „all the frusts, crusts and rusts of antiquity” („cojile, resturile și ruginile vechimii”).

personajele satirizate, cu catiheții, cu popii și mai ales cu Nică „cel mai bun de hârjoană și slăvit de leneș”.

Nu e mai puțin adevărat că aci poate fi vorba și de o maturizare treptată a stilului scriitorului, fiindcă primele povestiri sunt destul de sărace sub raport lexical, sau, mai bine-zis, destul de puțin îndrăznețe (și *Soacra cu trei nurori*, și *Capra cu trei iezi*, și *Punguța cu doi bani*). Marile îndrăzneli încep să apară în poveștile cu draci și în *Harap Alb* și culminează cu *Amintirile*.

Facultatea de a selecta cuvântul în funcție de necesitatea îngroșării trăsăturilor unui personaj și ale unei situații și de maximele lui valențe comice fonetice ni se pare genială la Creangă. Și de aceea nu pot îndura alăturarea lui de un Ispirescu sau de alt povestitor popular oarecare. Avem în cercetarea lexicului lui Creangă dovada aceluși gust superior și a aceluși meșteșug care-l fac pe marele artist, pe inimitabilul făurar al artei cuvântului. Aci se simte închegându-se la scriitor viziunea mare, unitară; aci, în calitatea cimentului cu care s-a ridicat edificiul, vezi conștiința superioară care a prezidat la această ridicare. De aceea ne înscriem în fals împotriva acelor cercetători români și străini care au ignorat marele meșteșug al lui Creangă, făcându-l instrumentul unui impuls irațional creator, deci orb și fără participare conștientă. Lipsit de cultură a fost într-adevăr Creangă (de cultura literară, desigur, căci pe cea folclorică o stăpâna fără egal), dar meșteșug și conștiință artistică a avut cu nemiluita. Esențial nu e faptul că a avut la dispoziție un uriaș material folcloric, pe care orice povestitor popular, orice folclorist îl are; ci acela că a selectat genial, cu gestul sigur al creatorului înzestrat cu viziune personală și cu știința deplină, a meșteșugului său scriitoricesc.

Comicul fonetic mi se pare unul din capitolele cele mai expresive cuprinse în marele cadru satiric al artei lui Creangă și completând mai ales latura grotescă a personajelor luate în derâdere. N-o să facem aci inventarul speciilor de cuvinte folosite de scriitor, dar o să alegem câteva mostre dintre cele mai frapante.

Mai întâi ne oprim asupra asocierilor de cuvinte în sintagme cu o extraordinară alură de noutate și cu un mare efect comic fonetic. Cum spuneam, în primele povestiri, efectele acestea sunt mai rare. Dintr-o pereche de epitețe, doar unul sună mai neobișnuit: „ticălosul și mangositul”, spune capra despre lup; „pofticios și hapsân” e moșul.

Deosebit arată parcă purcelul „mai ogârjit, mai răpănos și mai răpciugos”, iar bărbații sunt uneori „mai ticăiți și mai chitcăiți” decât cea mai bicisnică femeie. Această ultimă alăturare, în care al doilea termen anagramează pe primul, e de tot hazul, producând fonetic un fel de cotcodăceală grăitoare pentru bărbații slabi de virtute. „Mangosiților și țerfeșiților”, li se adresează Gerilă oamenilor săi, în cunoscuta ceartă din casa de aramă. Aci Creangă intră în registrul său specific de împerecheri fonetice, sugerând grotescul personajelor, registru care atinge culmea virtuozității în *Amintiri*. „Venetic și ceapcân”, „melianul și haraminul”, „nătâng și zgârcit”, „balcâza și lălâie”, „cobăit și leneș”, „moglanule de Oșlobene”, „chiolhănosul și ticăitul” sunt câteva din determinantele citate, excelente fixări de atribute, perfect potrivite și sonor pe măsura personajelor. Adăugind „coșcogeme coblăzan”, aplicat lui Nică de mamă-sa Smaranda, observăm o oarecare simetrie fonetică obținută prin sprijinirea în cele două cuvinte pe sonorități analoge de litere sau silabe. La fel în „moglanule de Oșlobene” insistența asupra lui *o*, în „nătâng și zgârcit”, asupra lui *ă*, ca și în cazul „balcâza și lălâie”. În „popa Buligă cel buclucaș” intră o silabă, iar în „ticăiți și chitcăiți” mai multe silabe. Tot astfel e construită fonetic și sintagma „babalâci puhavi și oftigoși”, referitoare la absolvenții istoviți de învățătură ai seminarului de la Socola, ca și „zampanagii dugliși”, excepționala determinare a călugărilor satirizați de Creangă, sau „a mârână ugilit”, în împrejurarea scâldatului. Nuanța de noutate și expresivitate sonoră a acestor sintagme este deosebit de puternică.

Este semnificativ faptul că în foarte multe cuvinte sau în sintagme caracteristice domină sunetele *ă*, *o* și *î*, sugerând o varietate întregă de stări. Personajele hâtre, mai ales, îndeplinesc acțiuni, care le exprimă foarte potrivit. Ivan umblă „bădadăind ca un nebun”; când intră în raclă ca să-și rădă de moarte, lasă capul „bălălău într-o parte”. Tot el umblă pe drum „mătăhăind” în toate părțile.

Nu se poate face în nici un fel abstracție aci de valorile onomatopice ale cuvintelor și de pedalarea pe efectul sonor grotesc și sugestiv al lui *a*. Nică, în partea a doua a *Amintirilor*, ducându-se să prindă pupăza, a umblat *horhăind* cine știe pe unde și a *bojbăit și mocoșit* prin tei. Tot el face o „hodorogeață” și un „tărăboi de-ți ia auzul”, iar împreună cu frații lui „se *codesc*, se *drâmboiesc*, se *sclifosesc*”. Ștefan a Petrii își previne

fiul neastâmpărat că o să-l „*bușască* cei nandralăi prin omăt”. Gerilă are „buzoaițe groase și *dăbălăzate*”; Dănilă Prepeleac umblă *dondăniind* prin pădure. Iar *dăndănae, se răcăduiește, cărăbănește* aparțin aceleiași categorii de cuvinte alese de scriitor pentru a-și spori efectul comic al narației sau al personajelor.

Tot nevoia unor efecte similare l-a dus pe Creangă la o folosire destul de întinsă a cuvintelor familiare sau chiar cu aspect argotic. *Să te bușască, te-au căptușit, să blestească, furluase, catrafuse, pașlise, păpa, cărăbăni, am șterpelit-o, clămpăni* (pentru *vorbi*), *lioraba, mă zăpsise, umflu* etc. sunt asemănătoare, în intenția cu care sunt utilizate, cu celelalte cuvinte de mai sus. O mare lenie, un mare plictis față de obișnuitele acțiuni utile ale vieții, o mare silă de remonstranțele celorlalți, dar și o veselie și o neîntrecută intenție poznașă, ascunsă cu pricepere, conturează cu atâta expresivitate aceste cuvinte.

Pentru a-și face limba mai colorată, mai pitorească, Creangă ia și cuvântul țigănesc și-l vără în context, unde îi e foarte necesar pentru aceleași rațiuni mereu repetate mai sus. *Calamandros* capătă o valoare de expresie excepțională în povestea cu smântânitul oalelor („Dar cu smântânitul oalelor ce mai *calamandros* făceam!”, *Amintiri*, II). În țigănește, după cum mi s-a comunicat de către buni cunoscători ai limbii din regiunea unde a locuit Creangă⁸⁹, *calamandros* are un sens de joc, de farsă gratuită, exercitată, firește, pe socoteala altcuiva. Apoi *alivanta, parpalecule, amandea, pughibale* sunt alese cu aceeași intenție a exprimării hâtre, familiare, sonor comice de către prozator⁹⁰.

Mi se pare că și unele nuanțe de pronunție dialectală a cuvintelor se integrează în aceeași atitudine ghidușă, hâtră a povestitorului. Nu cred ca scriitorul să nu fi știut folosi cuvintele *vizuină, viforniță, dibăcie, mirându-mă* ale limbii literare; dar îi va fi plăcut mai mult să zică *vizunie, givorniță, ghibăcie* și *ghibăcești* sau *mierându-mă*, fiindcă exprimau aceeași nuanță de comentariu viclean, hazos sau alintat.

Tot așa se explică și predilecția lui Creangă pentru cuvintele stâlcite, ca *afistat* (atestat), *hărășc* (ierarh), *mecet* (catihet), *Podu Leloaiei*

⁸⁹ Satul Vad se pare că se afla în imediata apropiere a Humuleștilor și era un sat țigănesc.

⁹⁰ Nu mai e nevoie să amintim folosirea de către Rabelais în scorniri asemănătoare a unor cuvinte cu rezonanțe străine, ca de pildă a celor gascone.

(Podul Iloaiei) etc. Sau pentru acelea care adaugă parcă un plus de grotesc sonor, ca *bodrogănind*, *otrocol*. Prin aceeași atenție asupra efectului sonor și prin aceeași știință rafinată a folosirii cuvântului, în vremea maturității artistice, se poate înțelege prezența în limba lui Creangă a unor variante gramaticale sau fonetice ale aceluiași cuvânt, ceea ce desigur îmbogățește lexicul specific. De pildă, scriitorul utilizează în același sens, la numai o pagină interval, cuvintele *ugilit* și *umilit*. Dar *umilit* spune într-un fragment în care în mod expres vrea să vorbească normal (pentru a obține mai târziu un mare efect comic prin contrast), iar *ugilit* începe a *mârnași* eroul comic al *Amintirilor*, întors în pielea goală de la scăldat. Și *mârnași* acesta e o variantă probabil de la *mornăi*, amestecat poate cu *mârăi*, iar *mornăi* i-a plăcut mai mult lui Creangă decât *mormăi*, uzat și obișnuit. La fel *chiurluit* și *chiurchiuluit*. Pe aceeași pagină apare *incuri* și *incote*, de data aceasta în plural dublu.

Scoase, astfel, din cine știe ce rezervoare străvechi și variate, alese, modificate și puse în locul cel mai potrivit cu puțință, cuvintele capătă uneori și un aspect de inedit atât de puternic, încât ai impresia unei noutăți absolute, crezând (dacă nu ești specialist) că te afli în fața unor cuvinte create, inventate. Așa arată parcă *bărăni* („îi bărăni atunci să-mi iei sufletul din mine”, *Stan Pățitul*), *chitcăiți*, anagramă de la *ticăiți*, cu care se și află în imediată alăturare, *gălămoz*, despre care Creangă însuși spune, cu totul în afara sensului pe care i-l dă în *Amintiri*: „mi se pare că înșamnă un fel de mocirlă sau poate că este o metateză din vorba *gomoloz* sau *gogoloz...*”⁹¹, *să înșomoltăcim* și altele.

Însă toate aceste aspecte au fost relevate anterior de cei mai buni lingviști ai noștri⁹², fiindcă aceștia totuși s-au ocupat mai mult de interesanta și originala limbă a lui Creangă, de aceea nu mai stăruim asupra lor. Ceea ce ne interesează este faptul că lucrarea lui Creangă asupra *limbii* se integrează în marele procedeu generic al exagerării conștiente, procedeu fundamental al artei satirice. Toate nuanțele comice, până la cele mai mărunte, acelea pe care Jurj Borew, în cartea

⁹¹ Cuvinte din *Amintiri* explicate de însuși Creangă, publicate de G.T. Kirileanu în *Șezătoarea din Folticeni*, vol. III, 1904, p. 156, și după aceea în edițiile operelor lui Creangă.

⁹² Iordan, Graur, Scorpan etc.

citată, le cuprinde în comicul elementar, slujesc, așa cum foarte exact observă criticul și teoreticianul sovietic, la „adâncirea și ascuțirea situațiilor comice esențiale și la descoperirea caracterelor comice”⁹³. Nici o clipă nu trebuie despărțită, așa cum am susținut, la Creangă, ca la orice mare satiric al literaturii universale, și nici nu poate fi despărțită, tehnica umoristică a narațiunii de scopurile mari, generale, critice ale satirei. Nimic nu provoacă râsul în sine, în tot stilul scriitorului moldovean, acel râs lipsit de natură estetică, ci totul e subsumat atitudinii de bază, intenției critic-satirice care prezidează la alcătuirea operei, dând naștere fenomenului comic, fenomen estetic propriu-zis, cu semnificație socială, apt prin conținutul său obiectiv să rezolve un raport emoțional critic, cu finalitate certă socială și cu tendințe sociale⁹⁴.

Imperfecțiunile lumii în care trăiește scriitorul, viciile de structură intelectuală sau de caracter ale semenilor săi, prostia, lenea, lăcomia, beția, avariția, desfrânarea, ipocrizia sunt puse mult mai bine în lumină prin procedeul exagerării conștiente. Făcându-i pe gligani, coblizani, meliani, hojmalăi, nandralăi cât mai mari și mai tari, prozatorul le creează un univers de dimensiuni enorme proprii, distonând cu acela al oamenilor colectivității sătești, harnici și activi, generoși și înțelepți. De aceea, noi înțelegem homerismul lui Creangă nu în sensul dimensiunilor eroice ale vechilor greci sau ale unora dintre personajele lui Dante, ca Ferinata degli Uberti. Gigantismul coblizanilor e de tipul Morgante, Margutte sau Gargantua, adică pune în valoare aspecte negative, nu eroice ale unor personalități. Oșlobanu „cel cu ciubotele dintr-o vacă și cu talpele dintr-o alta”, care „mânca cât șaptesprezece”, care blestema „de-i curgea foc din gură” și purta în spate un car cu lobde de fag, este poate cel mai caracteristic mâncău, bețivan, cărpănos și pâclișit dintre catiheți, care alcătuiesc în *Amintiri* clasicul cortegiu grotesc, nelipsit din orice satiră, așa cum Gerilă e *primus inter pares* în același cortegiu al celor cinci „nеспăлаți” din *Harap Alb*.

Toți catiheții erau trupeși și tari de virtute (cu excepția lui Nică „ghibirdicul”), așa încât atunci când se înfierbântau la joc „sămânța de cânepă se făcea oloi, pârâind sub talpele lor”, sau „asudau podelele și le

⁹³ J. Borew, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 54.

sărea talpele de la ciubote cu călcâie cu tot”. Până și stropii de vin din cănile în care beau ei „săreau... de-o șchioapă în sus”. Firește (iarăși cu excepția lui Nică), aveau „niște târsoage de barbe cât badanalele de mari”.

Mergând pe aceeași linie, Davidică, mustăciosul de la Fărcășa, a putut muri „sărmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive”. Exagerarea până la absurd se extinde mai ales în construirea personajelor anapoda, cele cu viziunea hâtră sau pe dos a lumii, de care am mai vorbit în prima parte a acestui capitol, adică Ivan Turbincă, Dănilă Prepeleac, Ochilă, Mirăuță din Grumazești și ultimul, dar nu cel din urmă, Nică a lui Ștefan a Petrii. Sigur că a-i face pe aceștia să trăiască, adică să se miște, să acționeze și să vorbească pe măsura lor de personaje excepționale e nevoie de un instrument de limbă în totul adecvat și acordat la necesitățile exagerării.

Folosirea unui lexic banal, anodin ar fi ucis pe gligani sau i-ar fi amputat. La fel lipsa echivocului și a unui limbaj foarte aluziv la plăcerile trupului ar fi scăzut cu mult valențele criticii anticlericale la Creangă, ca și la Rabelais sau Sterne.

Râsul se revarsă în opera lui Creangă din toate izvoarele posibile, slujind în toate ipostazele intenția cea mare, unitară, satirică, ce stă la temelia ei și-i dă valoare și originalitate.

UNIVERSALITATEA EXPRESIEI ARTISTICE

În această carte am încercat și o circumscriere stilistică mai de aproape, întărită de un excurs comparatist mai larg, a expresiei artistice a lui Creangă. Și tentând o captare a izvoarelor râsului la autorul român, am descoperit coincidențe dintre cele mai frapante între râsul lui Creangă și râsul unora dintre artiștii Renașterii europene, ca Rabelais, dar și ca Luigi Pulci cu al său *Morgante Maggiore*, și ca toți așa numiții „macaronici” italieni. La el, ca și la ei, râsul însoțea anumite personaje și izbunca liber, puternic, desacralizant, trădând o mentalitate anume, cea populară, laică, exprimată mai timid, mai restrâns, în Evul Mediu, un *fabliaux*-uri faceți sau în poezia vaganților (de tip *Carmina Burana*),

preluată în Renaștere pe o scară destul de largă de către o serie de umaniști și artiști, pătrunzând mai cu seamă în eposurile eroicomiche și în epica rabelaisiană.

Privind textul în această lumină, am decelat două registre net distincte în opera lui Creangă. Într-unul se înscria un univers construit cuminte după normele unei comune *mimesis*, cu un spațiu și un timp reproducând pe cele reale, cu personajii de dimensiuni normale, trăind după regulile acelei vieți active și pioase, caracteristice vieții rurale de atunci. În acest registru, dominantele prozei erau în mod esențial evocatoare, memorialistice, cu accent de lirism nostalgic. De altfel, până astăzi, publicului larg îi este mai familiar și mai de preț tocmai acest registru, sub al cărui semn se produce încă receptarea tradițională a prozatorului humuleștean. În celălalt registru se înscrie un alt univers, imaginar, plin de forță și de originalitate, aparent mai puțin explicabil, deoarece distonează violent față de primul la toate nivelurile. Un alt timp și un alt spațiu îl guvernează. Altele sunt dimensiunile personajilor care îl populează, cele fizice, ca și cele morale. Căci asemenea urmașilor lui Pulci, *gliganii*, *coblizanii*, *melianii* și *haraminii* lui Creangă, cu trupuri și puteri de giganți (ca Oșlobanu, Trăznea și ceilalți), se arată leneși, mândri, bețivani, tâmpi, dar veseli, nevoind să știe de legile eticii comune. Ritmul lor este unul aparte în mijlocul satului harnic, grijuliu de păstrarea bunelor moravuri și mai ales a relațiilor pașnice între săteni (ca Smaranda, bădița Vasile, popa Ioan, bunicul David etc.). Ei făptuiesc în alt fel și în răspăr, după simpla lege a bunului lor plac, fără a da socoteală nimănui. O adevărată *Schlaraffenland*, ca în tablourile lui Brueghel, se instituie în mijlocul satului românesc, enclavă stranie, grotescă, răsturnându-i parcă rosturile prestabilite, luându-i în derizie rânduielele. Gray, nostalgic, încărcat de polenul amintirilor reale, în primul registru, Creangă apasă pe toate pedalele răsului în acest al doilea, în care dă peste cap orice etică, orice regulă de conviețuire instituționalizate, luând totul în răs, cele de aici și cele de dincolo, călcând în picioare toate convențiile, toate prejudecățile. O libertate enormă, chiar anarhică, stăpânește în acest registru strălucitor din punct de vedere estetic, în care toate sunt privite ca printr-o lentilă genial deformantă care-l apropie, într-adevăr, pe Creangă de Rabelais, Luigi Pulci și ceilalți, mărin, apăsând, îngroșând.

Dar de unde vine oare această propensie atât de puternică spre „altceva” decât înfățișarea lumii comune? De unde setea de răsturnare, de desacralizare, însoțită de un râs enorm, de o viziune facețioasă, satirică, desfășurată în forță pe latura cea mai interesantă și mai realizată a operei?

Pentru a-l scoate pe Creangă de sub incidența unei inspirații de tip obișnuit, exclusiv folclorică, pentru a demonstra unitatea viziunii sale artistice, am recurs atunci la analogia susținută cu artele plastice (recurentă în comparatismul contemporan), cu imagini din pictura lui Brueghel, vorbind despre un realism grotesc, țărănesc. La argumente teoretice n-am avut acces decât mai târziu, după apariția masivului, importantului studiu al lui M. Bahtin despre *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, în care se analiza minuțios sistemul imagistic al culturii populare a râsului. Istoricul sistemului, mai ales, a clarificat și pentru noi o seamă de lucruri hotărâtoare. Râsul carnavalesc venind dinspre Saturnaliile Antichității, răstimpuri de totală răsturnare a sistemului prestabilit de valori și în care masele își luau revanșa asupra unei orânduirii evident oprimate, a continuat în Evul Mediu. În „piața carnavalului, după formularea lui Bahtin, se celebra „eliberarea temporară a omului de sub puterea adevărilor dominante..., suspendarea tuturor privilegiilor, normelor și interdicțiilor ierarhice”. Sărbătoare a schimbărilor și înnoirilor, ostilă oricărei autorități, carnavalul și uriașii săi, oameni pe dos, altfel decât ceilalți, purtau în sine germenul unui viitor deschis. Și în numeroase secole de durată a carnavalului medieval s-a cristalizat o întregă mentalitate populară laică, desacralizantă, într-un limbaj de forme și simboluri legate de ritualuri comice foarte vechi, „pătruns de patosul schimbărilor și al înnoirilor, de conștiința veselei relativități a adevărilor și autorităților”. Dar acest limbaj s-a caracterizat în punctele culminante printr-o logică a „inversului”, de un tip cu totul particular, ducând la edificarea unei lumi „pe dos”, adevărată a doua lume, parodie a celei reale.

Apropiindu-ne de al doilea registru al operei lui Creangă, îl putem proiecta cu folos în această ordine a lumii carnavalești medievale, deoarece se pot distinge înăuntru său *topoi* caracteristici pentru sistemul imagistic al râsului popular.

Gigantismul personagiilor, de care am pomenit, și ale căror portrete sunt realizate în grupul celor cinci prieteni ai lui Harap Alb, ca și în

grupul catiheșilor din Fălticeni, capătă acum, în această perspectivă, valențele simbolic-utopice (ca și la Rabelais și la ceilalți) ale puterii fizice și ale libertății absolute. Timpul în care giganții veseli, fie în povești, fie în *Amintiri*, își desfășoară viața năzdrăvană, e unul de neîntreruptă petrecere, băutură, cântec și joc, e timpul neîntreruptelor „chiolhanuri”. Iar spațiul de predilecție devine, firește, acela al crâșmei, unde se petrece în lege, dar unde se iscă și gâlcevi teribile, și acestea cuprinse în *topoi* caracteristici (ca gâlceava din casa de aramă, în basm, și cea din casa lui Pavăl Ciobotariu, în *Amintiri*).

De altfel, și operația cea mai tipică pentru lumea carnavalescă, a desacralizării lucrurilor înfricoșătoare ale existenței, menită să exalte puterile inteligenței omenеști, se regăsește din belșug ilustrată în poveștile lui Creangă, unde Moartea și dracii sunt batjocoriți și umiliți, spre marea veselie a privitorilor și auditorilor țărani („Iară oamenii ce priveau, și mai ales băieții leșinau de răs”). Și mai puțin observata coborâre la iad a lui Ivan Turbincă (în felul său, analoagă cu aceea a lui Epistemon din *Gargantua și Pantagruel*) transformă înspăimântătorul lăcaș în veselă crâșmă cu băutură, lăutari și jocuri („luând și pe draci și pe drăcoalice la joc cu nepus în masă; și în vârtejul acela, răsturna tărăbi și toate cele în toate părțile, de-ți venea să te strici de răs de iznoavele lui Ivan”). Ba același Ivan Turbincă ajunge să se substituie voinței înseși a lui Dumnezeu, poruncind Morții și punând el ordinea lui proprie în locul ordinei divine.

Că suntem, într-adevăr, în fața unui tip de gândire înrudit cu cel care a prezidat la alcătuirea culturii populare străvechi a răsului, ne-o dovedesc câteva exemple de remarcabil efect artistic din opera lui Creangă, înfățișând o lume pe dos.

Mai întâi, fabuloasa viziune a lui Ochilă, din *Harap Alb*, personaj el însuși ciudat de anapoda și tare hâtru, uimește prin caracterul „în dodii” al spuselor sale, ambiguitatea acestora dând relatării un aer destul de modern și apropiat de absurd. „Ciclopul” vede „văzutele și nevăzutele”, „iarba cum crește din pământ”, „cum se răstogolește soarele după deal, luna și stelele cufundate în mare, copacii cu vârful în jos, vitele cu picioarele în sus...” etc.

Această frântură de viziune a lumii pe dos la propriu, dă cheia, parcă, a universului de ficțiune din opera lui Creangă și ne întregeste

cu imaginea unui om anapoda în diverse ipostaze, vrednic, în valențele sale deschise, de rudenia cu Păcălă, Till sau Nastratin. Firește că toate personagiile registrului „hâtru”, comic-satiric, au în felul lor personal ceva de oameni pe dos, trăind (în mare măsură ca și autorul lor) în răspăr cu lumea și legile ei. Astfel, Mirăuță din Grumăzești, care își petrece timpul căutând pe la tărâbi lucruri ce nu există (teacă de cosor, căpestre de pureci, cuie de la corabia lui Noe etc.), dar mai ales Nică a lui Ștefan a Petrei, eroul *Amintirilor*, constituie argumentele peremptorii ale logicii inverse pe care se sprijină veselul univers. Autoportretul lui Creangă (proiectat asupra eroului, autonom după părerea noastră, al *Amintirilor*), realizat în cascadă de paradoxe, este un unicat estetic și poate nu numai în literatura noastră.

Și, de altfel, logica inversă operează nu numai la nivelul imaginilor, în general, ci se extinde până la nivelul stilului *stricto sensu*, operând, de la desacralizarea limbii oficiului liturgic folosită în cele mai profane situații (și aici analogiile cu Rabelais sunt multiple), până la jocurile de logică, prilej de poticnire pentru ceilalți, și chiar până la deformările pline de haz de la nivelul fonomatic. Astfel unitatea acestui univers de mare originalitate a fost realizată de un prozator strălucit care a adus, în plină epocă modernă, într-o operă construită cu o conștiință artistică superioară, o viziune foarte veche asupra lumii, provenită din cele mai bătrâne straturi ale unui subconștient colectiv, legat nu numai de satul românesc de munte, ci de întreg orizontul european. Iar Ion Creangă, om al timpului și locului său, se descoperă, prin arheologia operei, a veni de mult mai departe și a privi mult mai departe de lumea strictă a satului de care a fost pătimaș legat, deoarece scânteia geniului pune, în cel mai autentic reprezentant al specificului național, sămânța rară a universalității.

VII. CÂTEVA OBSERVAȚII PE MARGINEA STILULUI LUI CREANGĂ

Fie că dezvoltă creator în opera de artă cultă temele folclorice, fie că povestește episoade cu puternică intenție satirică, sau de critică socială, fie că evocă clipele trecutei lui copilării petrecute în mijlocul satului, Creangă se mișcă în același univers propriu. Țărani și țărance, flăcăi și copii, preoți, învățători, moșnegi șugubeți, babe hapsâne, boieri meschini populează acest univers, căpătând contur, dar mai ales mișcându-se și vorbind. Universul acesta al operei reproduce lumea în care scriitorul și-a desfășurat existența, lumea satului, pe care a iubit-o și a cunoscut-o în adâncime. De lumea aceasta a fost legat Creangă prin bucuria tuturor simțurilor, care străbate cea mai bună parte a operei sale. Obiectele lumii înconjurătoare sunt resimțite aproape tactil, ca în tablourile olandezilor și germanilor de la sfârșitul Evului Mediu. Enumerările care țin loc de descrieri denotă plăcerea primitivului de a stăpâni nemijlocit lumea materială prin cunoaștere, în scopul utilizării. Descrierea presupune planuri de perspectivă, relații între obiecte, în care unele neapărat trebuie să treacă în umbră, ca numai asupra câtorva să se concentreze atenția contemplatorului. Or, artiștii pentru care lumea e nouă ca după prima zi a creației nu pot face acest lucru. Pentru ei toate obiectele au valoare egală prin utilitatea și frumusețea lor în sine (depinzând cert numai de gradul de valoare de întrebuițare), care vorbește despre mereu reînnoita noutate pe care lumea o are în ochii lor. De aceea, poate, Creangă nu descrie, ci enumeră. El cunoaște, mai întâi, limbajul tehnic al tuturor activităților exercitate în satul lui în vremea în care trăiește: culinare, meșteșugărești, de industrie casnică,

de neguțatorie. Știe numele bucatelor de post și de praznic și tehnica pregătirii lor, de la „bob fiert, găluște și turtă cu julfă și vârzare”, mâncate în ajunul Bobotezii, până la mâncările de la ospețe și praznice: „sarmale... plachie... alivenci... papă cu smântână și cu ouă” (*Capra cu trei iezi*), sau „un cuptior de plăcinte, câțiva pui părpăliți în frigare și prăjiți în unt, o străchinoaie cu brânză cu smântână și mămliguță” și preparatele din porcul tăiat la Crăciun: „costițe de porc afumate, chiște și bufi umplut, trandafiri usturoiați și slănină din cea subțire, făcute de casă, tăiate la un loc, fripte bine și cu mămliguță caldă...” (*Amintiri*). Și toate sunt spuse cu o mare poftă de mâncare, care se comunică.

Apoi obiceiurile sunt și ele cunoscute și descompuse lexical, îmbogățind astfel universul obiectelor. Iată prefigurată de nurorile cu gură rea desfășurarea în obiecte a ceremoniei morții babei: „începură a scoate din lada babei valuri de pânză, a-și da ghiont una alteia și a vorbi despre *stârlici, toiag, năsălie, poduri, paraua din mâna mortului, despre găinile ori oaia de dat* peste groapă, despre strigoii și câte alte năzdrăvăni înfiorătoare”.

Răzeșul are religia gospodăriei așezate și știe care sunt lucrurile indispensabile și acareturile bune și care indicile belșugului. Dănilă Prepeleac, ca un nesocotit ce se află, e lipsit până și de cele imediat trebuincioase: „Dar *plug, grapă, teleagă, sanie, car, tânjală, cărcee, coasă, breapcă, țăpoi, greblă* și câte alte lucruri ce trebuie omului gospodar nici că se aflau la casa acestui om”.

Stan Pățitul însă, destoinic și ajutat și de năzdrăvanul băietănaș, și-a durat gospodărie în lege: „Ce garduri streșinite cu spini... Ce șuri și ocoale pentru boi și vaci, perdea pentru oi, poieți pentru paseri, cotețe pentru porci, sâsâiac pentru păpușoi, hambare pentru grâu, și câte alte lucruri de gospodărie...”, înșiră plin de admirație cunoscătoare autorul. La fel, belșugul se arată și în cârciuma din Folticeni: „într-un colț al odăii, câteva merțe de fasole, în altul sămânță de cânepă; în al treilea, o mojiță de mere domnești și pere de Rădășeni, care trăiesc până pe după Paști; în al patrulea, mazăre și bob, despărțite prin o scândură lată, iar alături niște bostani turcești; într-o puțină, pere uscate și dulci ca smochinele; mai încolo, un teanc de chite de cânepă și in; pe o grindă, călepe de tort și linuri boite fel de fel pentru scoarțe și lăicere; apoi câlți, buci și alte lucruri zăhăite prin cele poliți și colțare...” Curiozitatea și

plăcerea cu care enumeră Creangă dau totuși forță evocatoare fiecărui obiect în parte și se creează aproape o natură moartă, mai ales prin nerăsufletărea alăturare a tuturor componentelor, vădită în lipsa verbului. De obicei, Creangă se lipsește de verb în momentele mișcării celei mai violente, aci l-a aruncat, fiindcă îl stingherea în acumularea detaliilor.

Și în fragmentul citat – mai puțin – și în altele, se simte nevoia autorului de a spune ce bine cunoaște el toate lucrurile lumii lui în lumina utilității lor, aceasta fiind rațiunea de bază a existenței obiectelor, ca și a oamenilor, așa cum am arătat vorbind despre etica marelui moldovean. Până și în unele momente cu oarecare intenție de culoare lirică, precum acela când în *Amintiri* readuce imaginea colindărilor pe câmpii în zile de sărbătoare în tovărășia preaplăcută a fetelor, detaliul utilitarist nu-l părăsește pe povestitor; ei umblau „după cules răchițică de făcut gălbenele, șovârv de umplut flori, dumbravnic și sulcină de pus printre straie”. Nici culesul florilor, acțiunea cea mai gratuită cu puțință, nu e lipsită de intenția practică, care dacă nu e imediat determinată, stăruie, totuși, undeva prin subconștient, fixată acolo de viața grea și munca aprigă a cine știe câte generații succesive.

De multe ori obiectul apare legat de ocupațiile consătenilor și-și are locul într-un context foarte precis. În acest sens, apropierea de Homer, care s-a mai făcut, apare oarecum mai ades prin aplecarea asupra meșteșugurilor omenești. Creangă știa tot ce se făcea în satul lui, de la munca câmpului și operațiile industriei casnice, până la moșit și medicamentele aplicate de medicii empirici ai satului. Tot cu plăcerea cunoașterii exacte a obiectelor necesare meșteșugului îl pune pe Dănilă să umble prin pădure după copacii trebuitori pentru duratul unei mănăstiri și să-i aleagă pronunțând termenii tehnici respectivi cu vădită satisfacție, care le dă, prin valorile afective exprimate, o înfățișare pitorească: „ista-i bun de *amânare*, cea de *tâlpi*, ista de *grinzi*, ista de *tumuruși*, cea de *costoroabe*, ista de *toacă*”.

Iar Ivan, după un vechi obicei din Moldova de nord, își face singur racla, ca și moș Nechifor Căliman, cu cele de trebuință: „unelte de teslărie, două lătunai groase, patru balamale, câteva piroane, două belciuge și un lăcătoi zdravăn”. Pavăl Holteiul, în citatul repetat de nenumărate ori de toți criticii care au trecut peste textul lui Creangă, se proslăvea între „șanuri, calupuri, astrăgaci, bedreag, dichicin și alte custuri tăioase;

mușchea, piedică, bască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, glinț, piele, ață, hârbul cu călăcan, clei și tot ce trebuie unui ciubotar”.

Iar jupânul Ștrul din Târgul Neamțului, socrul Malcăi, era „negustor de băcan, iruri, ghileală, sulimineață, boia de păr, chiclazuri, piatră-vânăță, piatra sulimanului sau piatra bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri” (*Moș Nichifor Coțcariul*).

Poate că va fi intrat și o ușoară intenție didactică în aceste enumerări, așa cum dă impresia o bucată întregă construită pe tehnica înșirării uneltelor și acțiunilor desfășurate în prelucrarea inului – *Inul și cămeșa*, dar nu e mai puțin adevărat că enumerările acestea la Creangă se colorează de explozia afectivă care le însoțește. Iar cunoașterea tuturor termenilor tehnici și tuturor activităților din viața satului dă o impresie de mare bogăție a vocabularului, întărind impresia răsfrângerii cât mai complete a vieții în operă.

Nu numai obiectele lumii înconjurătoare solicită atenția autorului, ci și oamenii. Și în viziunea asupra oamenilor se descoperă ascunsă tot concepția despre viață. Omul e valoros în măsura în care e util și e util, numai dacă depune un efort oarecare creator. De aceea, cei mai mulți dintre oamenii universului lui Creangă sunt prinși în mișcare neîntreruptă; atenția lui nu se oprește în mod deosebit asupra unuia, fiindcă el îi vede în acțiune și rămâne cu imaginea unui gest, a unei atitudini, pe care o reproduce fugar, dar nu mai puțin sugestiv.

Nu numai mișcările individuale sunt înregistrate cu mare exactitate, dar și cele ale grupului, dând o dinamică specială anumitor scene. Așa dracii aduși de Chirică muncesc cu spor pe un câmp întins: „Unii secerau, alții legau snopi, alții făceau clăi și suflau cu nările să se usuce, alții cărau, alții durau girezi, – mă rog, claca dracului era, ce să spun mai mult?” Diversitatea acțiunilor însuflețește toată suprafața imensă, ca în zilele secerișurilor grabnice. În *Harap Alb*, dimineața, poznașii sunt scoși din casa de aramă: „Atunci vine și împăratul cu o mulțime de oameni, cu cazmale ascuțite și cu cazane pline cu uncrop, și unii tăiau gheața cu cazmalele, alții aruncau uncrop pe la țâțânele ușii și în borta cheii, și după multă trudă, cu mare ce hălăduiesc de deschid ușa și scot pe oaspeți afară”.

E de remarcat în fragmentele citate și în general la Creangă, acolo unde se narează strâns acțiunile eroilor, construcția dominantă a frazelor prin coordonarea a numeroase propozițiuni principale.

Și animalele sunt văzute tot în mișcare. Porcul din *Povestea porcului* „începe a zburda prin bordei, dă un ropot pe sub lăiți, mai răstoarnă câteva oale cu râțul”, sau merge în urma moșului „grohăind și mușuluind pe jos, cum e treaba porcului”.

Desigur că, fiind atras și interesat mai cu seamă de mișcare, scriitorul se va opri foarte arareori asupra fizicului personajelor sale, și numai atunci când o diformitate sau o anomalie le va diferenția de celelalte.

Aceste trăsături deosebitoare fac personajele respective grotești ca apariție. Singura încercare de portret clasic pe care o face Creangă eșuează în ceea ce privește individualizarea personajului. La sfârșitul portretului lui Dăvidică din *Fărcașa* îl vedem tot atât de puțin cât îl știam și înainte: zugrăvirea, făcută în termeni prea generali, nu-l fixează. De altfel, cei mai mulți dintre oamenii universului lui Creangă au figuri neutre, când diformația morală nu e sugerată de autor prin vreun epitet din cele care-i sunt caracteristice. Am observat acest lucru și în tablourile acelorași artiști ale căror nume ne-au venit în repetate rânduri sub condei. Și Breughel și Hieronymus Bosch, toți zugrăvitori de viață populară, țărănească, fac toate figurile la fel. La munca câmpului, la îndeletnicirile legate de anotimpuri, în scenele de cârciumă sau în chermesele uriașe, unde oamenii petrec după pofta inimii, în viermuiala de figuri, nu distingî propriu-zis nici una: ele sunt neutre și neexpresive. În schimb gestul, mișcarea individualizează și acolo.

Ca un ultim detaliu în legătură cu valorile vizuale ale stilului lui Creangă trebuie să subliniem lipsa totală a oricărui element de culoare.

Valorile auditive ale stilului său ne vorbesc despre capacitatea de înregistrare a limbii vorbite, care este într-adevăr excepțională. Dar acest lucru nu poate uimi, deoarece ucenicia îndelungată la școala povestitorului popular a ajutat foarte mult sau a dezvoltat acuitatea auditivă a învățăcelului de geniu. Tehnica propriu-zisă a povestirii, adresarea către un auditoriu cunoscut, care e presupus a avea aceleași cunoștințe de înțelepciune populară ca și povestitorul (așa încât, uneori, acesta, în cursul narațiunii, simțind nevoia unor puncte de sprijin împrumutate înțelepciunii înaintașilor, nu mai citează în întregime povestea sau snoava, ci se mărginește să facă doar o simplă trimitere, fiindcă toți ceilalți sunt presupuși a cunoaște izvorul: „ca Rusului din gura gărliciului” (*Soacra cu trei nurori*), „ca fata vătămanului” (*Amintiri*),

„ca tăunul cu paiul în c...” (*Ivan Turbincă*), debitarea cu oarecare tradițională solemnitate, mimarea tuturor rolurilor, comentariul la acțiune, toate acestea sunt învățate la școala de care am vorbit. Tot spre regalarea auditorului se recurge la formulele inițiale, mediane și finale în debitarea poveștilor și basmelor (vezi *Povestea porcului*, *Harap Alb* etc.), se presară opera cu fragmente de cântece populare. În *Stan Pățitul*, deplângând singurătatea holteiului, povestitorul citează versuri dintr-un fel de doină a urâtului:

„De urât mă duc de-acasă,
Și urâtul nu mă lasă.
De urât să fug în lume,
Urâtul fuge cu mine”.

Sau evocând petrecerile din Humulești, reproduce un cântec cunoscut de dor:

„Frunză verde de cicoare,
Astă noapte pe răcoare,
Cânta o privighetoare
Cu viersul de fată mare.
Și cânta cu glas duios,
De picau frunzele jos.
Și cânta cu glas subțire
Pentru-a noastră despărțire.
Și ofta și ciripea inima de țî-o rupea.”

Iar nora cea tânără cântă un cântec în pofida soacrei:

„Soacră, soacră, poamă acră!
De te-ai coace cât te-ai coace
Dulce tot nu te-i mai face...”

Strigăturile, care și ele gratulează inima unui auditoriu priceput, sunt de asemenea în cinste: „Vai săracu omu' prost, bun odor la casa fost”; „Când e minte nu-i ce vinde; când e brânză, nu-i bărbânță”; „Tunsul felegunsul, câinii după dânsul”; „Drele și podele și bureți pe pereți, câte pene pe cucoși, atâția copii burduhoși” etc., etc.

Cimiliturile își au și ele loc în antologia de folclor care e opera lui Creangă. Tot în stilul general al povestitorului popular se înscriu și clausulele, rimele necesare ritmării anumitor pasaje din poveste. Asonanțele acestea sunt foarte numeroase, și găsim belșug de exemple

de asonanțe scurte și lungi. Iată câteva mai simple: „Când ar ști omul ce-ar păți, dinainte s-ar păzi”; „Nici acasă n-am ce coasă”; „Ori chersinul a crăpat, ori cumătrul a strănutat” (*Capra cu trei iezi*), „Cucoș de făcut borș” (*Punguța cu doi bani*); „La vale cu propele și la deal cu opintele; „Lișițele au zburat, toporul s-a cufundat”, (*Dănilă Prepeleac*) etc., etc. Din cele mai ample, Jean Boutière a citat pe cele mai multe pe care nu le mai repetăm. Iată alte câteva: „dar Harap Alb ca de foc se ferea și urmându-și calea înainte la stăpănu-său le ducea”; „Iaca așa, tot omul are un dar și un amar, și unde prisosește darul, nu se mai bagă în samă amarul”; „Harap Alb și ceilalți, nemaiavând ce zice, pleacă capul rușinați, mulțămind lui Păsărilă și vestitului Ochilă, căci le-au fost ca niște frați”; „Hai fiecare pe la casa cui ne are, că mai bine-i pare” etc. Creangă utilizează, de asemenea, mare parte din mijloacele limbii vorbite, fapt care intensifică impresia de oralitate. Mai ales sunt frecvente în povestirea lui interjecțiile, exclamațiile, onomatopeele, menite să precizeze acțiuni sau stări sufletești și mai ales să sugereze ritmuri și mișcări. Ca și povestitorul popular, Creangă, aflându-se mereu pe scenă, simte nevoia de a comunica auditoriului său ceea ce știe despre personajele înfățișate sau despre acțiuni, făcând astfel participarea la povestire mai activă. Astfel: Ia! Hai! Ei! Măi! Ei las! Na! Aha! Haiti! Dă! Of! Helbet! marchează pe rând îndemnul, amenințarea, îndoiala, satisfacția, mirarea, suferința sau fâgăduiala, punctând narațiunea și sugerând reacțiile eroilor. Simțul auditiv al lui Creangă îi sugerează exact cuvântul pentru ilustrarea zgomotului. Căderea scurtă, grea e cuprinsă în *buf!* sau *zup!* (lupul în groapă sau Nică în cânepă), închiderea bruscă în *tranc!* (capacul) sau *tronc!* (ușa), săritura repede e marcată prin *piști!* (Nică la spatele lui Zaharia), în apă are rezonanțe mai pline: *hustiuluc!* (în iaz sau în știoalnă), carul stricat de prea mult umblet face *hodorog! încolo, hodorog! pe dincolo*, carul care nu vrea să se miște face *hârți! încolo, scârți încolo!* etc. Dar mai sugestive ni se par câteva scandări ritmice, alese cu o pricepere rară. Dănilă Prepeleac se duce din nou la frate-său să-l mai vestească de o pozna și, bineînțeles, nu se grăbește; pasul lent și șovăitor îi e indicat de povestitor: „Apoi o ia la papuc și *hai, hai! hai, hai!* ajunge în sat la frate-său”. Ciocârlanul șchiop din *Povestea porcului* pășește într-un ritm sincopat: „*șovâlc, șovâlc, șovâlc!*”. Hora se desfășoară susținut și egal, dar nu prea rapid: „*tropăi, tropăi, ropăi, ropăi!*”. Iar mersul unui grup e

inegal în ceea ce privește ritmul; de aceea povestitorul reproduce mersul lui Harap Alb și al prietenilor săi cu „*teleap, teleap, teleap*.” Dozările acestea sunt făcute de-o ureche foarte pricepută în acordarea mișcării cu zgomotul produs și încep să indice contribuția personală la dezvoltarea mijloacelor generale ale povestitorului popular.

În progresul narațiunii în basme și povești, cele mai frecvente și mai izbitoare procedee sunt împrumutate tot povestitorului popular. De pildă, continuitatea acțiunii este subliniată prin repetarea lui *și*, care de foarte multe ori introduce chiar propozițiunea. Iată, bunăoară, procedeul ilustrat în *Capra cu trei iezi*: „*Și* auzind caprele din vecinătate de una ca asta, tare le-a mai părut bine. *Și* s-au adunat cu toatele la priveghiu, *și* unde nu s-au așternut pe mâncate și pe băute, veselindu-se împreună. *Și* eram și eu acolo de față, *și*-ndată după aceea am încălecat iute pe-o șea *și*-am venit de v-am spus povestea așa; *și*-am mai încălecat pe-o roata *și* v-am spus jitica toată; *și* unde n-am mai încălecat *și* pe-o căpșună, *și* v-am spus, oameni buni, o mare și gogonată minciună”. Sau în *Povestea porcului*, paragrafe întregi au frazele introduse numai de *și*. Iată unul: „*Și* drumeața pornind, a mers iar un an de zile”; „*Și* aici i s-a întâmplat ca și la sfânta Miercuri...”; „*și*-a îndrep-tat-o și ea...”; „*Și* de-acolea drumeața pornind chiar în acea zi a mers iarăși un an de zile...”; . „*Și* fiind însărcinată în al treilea an..”; „*Și* Sfânta Duminică a primit-o...”; „*Și* făcându-i-se milă...”; „*Și* atunci ea l-a întrebat...”; „*Și* toate au răspuns...” Funcția de legătură între episoade a lui *și* este evidentă, ca și rolul de propulsor în desfășurarea narațiiei. Procedeul e foarte cunoscut și foarte vechi în literatura populară. În *Alexandria* abundă; iată numai un exemplu: „*Și* mersă însuli iscodă la tătari și-i văzu risipiți și neîntocmniți și fără streji. *Și* mersă la machidoneni și le spusă cum văzu. *Și* mersă noaptea și făcură focuri multe... și-i loviră noaptea de trei părți; și deteră-în trâmbiți și în tâmpene”⁹⁵. La fel în *Esopia*. În aceste cărți populare, *și* alternează în funcțiile sale cu *iară*, probabil pentru înlăturarea efectului monoton. Și la Creangă găsim alternanța aceasta: „*Iară* purcelul atunci s-a suit binișor pe laiță... *Și* podul cu toate cele poruncite era acum gata. *Iară* bordeiul moșneagului se prefăcuse într-un palat... *Și* deodată, baba și moșneagul se trezesc îmbrăcați în profiră

⁹⁵ *Alexandria*, E.S.P.L.A., 1956, p. 62–63.

împăratească și toate bunătățile de pe lume erau acum în palaturile lor. *Iară* purcelul zburda...”, însă la Creangă, alternanța se îmbogățește și cu *atunci*, *apoi* și mai puțin *amu* (în *Harap Alb*); totuși registrul pe care se mișcă e destul de sărac fiindcă se menține în limitele obișnuite ale limbii vorbite. În *Amintiri*, meșteșugul va depăși însă posibilitățile epuizate în povești și basme. Într-un citat de mai sus a apărut de două ori o formă foarte specifică limbii lui Creangă: „Și unde nu”. Împreună cu formele: „Și numai ce iată”, „și atunci numai iaca”, „numai iaca ce”, aceste locuțiuni, foarte des întâlnite în povești și introducând de cele mai dese ori propozițiuni principale, dau o întorsătură specifică stilului lui Creangă, de departe recunoscută, deși ele sunt tot de origine populară. Ca valori stilistice ele exprimă noutatea, surpriza unei apariții, a unei întorsături neașteptate în curgerea narațiunii. Când vorbesc personajele, alcătuirile sintactice sunt și mai vii. Imitând vorbirea țăranilor, povestitorul introduce propozițiunile principale cu *d-apoi*, *și acum iaca*, *să nu*, *că*, *de cum* etc. Iată câteva exemple edificatoare: „*D-apoi* este, apoi așa nădăjduim”; „Și-acum *iaca* în ce chichion am intrat”; „Că n-am adus eu ostașii, ci ei pe mine”; „Să nu cumva să te-mpingă păcatul”; „*Da cum* să nu știi” etc. Iluzia oralității este foarte puternică. Tot așa simplitatea alcătuirii frazelor după câteva modele fundamentale e menită să reproducă firescul limbii vorbite. Atunci când un personaj îndeplinește o serie de acțiuni, acestea se înlănțuiesc în fraze compuse din propozițiuni scurte, de cele mai multe ori principale: „Atunci dracul se crăcește c-un picior la asfințit și cu unul la răsărit; s-apucă zdravăn cu mâinile de torțile cerului, căscă o gură cât o șură și, când chiuie o dată, se cutremură pământul, văile răsună, mărele clocotesc și peștii din ele se sperie; dracii ies afară din iaz câtă iarbă”. Aci o singură propozițiune secundară *stă* stingheră între opt principale. Tot propozițiunile principale predomină și în fraza următoare: „Amu, într-una din zile, flăcăul se scoală de noapte, face mămăligă îmbrânzită și ce-o mai dat Dumnezeu, pune mâncarea în traistă, înjugă boii la car, zice Doamne-ajută și se duce la pădure să-și aducă un car de lemne”.

Foarte frecventă este utilizarea participialelor și a circumstanțialelor înaintea principalelor sau, despicând principala, între subiect și predicat. Aceasta, fără îndoială, nu numai din dorința subordonării la regulile oralității, dar și din necesități de conținut, pentru explicarea desfășurării

mai departe a acțiunii. Iată aici câteva exemple din prima categorie: „Și trecând pe lângă un negustor, dă gânsacul pe o pungă”; „Așa-zicând, pornește și mergând prin pădure s-a rătăcit”; „Și temându-se împăratul să nu i se întâmple ceva rău, a făcut sfat”; „Și cum ajunge în târg, se duce la palat”; „Cum a sfârșit de zis aceasta, s-a stârnit un vânt năprasnic”.

Din cealaltă categorie, cea mai numeroasă, cităm: „Prepeleac, văzând atâta putere din partea dracului, nu-i prea veni la socoteală”; „Toate paserile, văzând voinicia cucoșului, s-au luat după dânsul”; „Cucoșul, cum vede și astă mare nedreptate, începe a vărsa la apă”; „Și împăratul Verde, citind cartea, arde de bucurie că i-a venit nepotul”; „Fetele împăratului, întâmplându-se de față când a lovit Spânul pe Harap Alb, li s-au făcut milă de dânsul”; „Harap Alb, mulțumind Sfintei Duminici pentru binele ce i-a făcut, îi sărută mâna” etc., etc. În momentele în care are a povesti episoade pline de mișcare sau a sugera stări sufletești foarte puternice, Creangă se folosește tot de un procedeu împrumutat limbii vorbite: construcția eliptică. „Atunci, bucuria cucoșului”, zice lapidar scriitorul, accentuând mai puternic mișcarea sufletească a eroului. Sau: „Ipate, auzind aceasta, părerea lui de bine!”. De cele mai multe ori, însă, e sugerată în felul acesta mișcarea repede: „Asemenea cel mijlociu, țuști! iute sub chersin”; „Atunci iepurele sare, și dracul după el”; „Dracul, neavând ce-i face, buștiuluc în iaz”; „Ursul se trezește și după dânsul Gavrilă”; „Haț! de sumanul moșneagului”; „... Eu zvârrr! chibriturile din mână, țuști! la spatele lui Zaharia”; „iară eu amandea pe ușă afară”, ca să nu mai pomenim de mult-citata fugărire prin cânepă, unde arta lui Creangă în mânuirea construcțiilor eliptice ajunge pe culmi de sugerare ritmică. Și e interesant de observat cum procedează povestitorul pentru a indica o mișcare gradată. Repeziciunea e mai întâi realizată prin acumularea unor verbe numeroase, ca în prima urmărire a lui Nică de către doi colegi de școală: „doi hojmalăi se și luase după mine; și unde nu încep a fugi, de-mi scăpărau picioarele; și trec pe lângă casa noastră și nu intru în casă, ci cotigesc în stânga și intru în ograda unui megieș al nostru”. Și ajungând la punctul culminant al urmăririi, scriitorul părăsește verbul și începe construcția eliptică: „și din ogradă în ocol, și din ocol în grădină cu păpușoiu... și băieții după mine!”

La fel procedează Creangă și în episodul cu cireșele, unde pentru variație alternează construcțiile eliptice cu cele în care verbul își păstrează

valoarea de mișcare. Am văzut mai înainte că și în descriere uneori Creangă folosea construcția eliptică, obținând efectul unui *racourci* în operele plastice.

În ceea ce privește tropii, figurile de stil, s-a semnalat de foarte multe ori lipsa lor în opera povestitorului moldovean. Desigur, într-o operă ale cărei mijloace sunt împrumutate în majoritate covârșitoare din limba vorbită, elementele limbajului figurativ nu și-ar prea găsi locul.

Comparațiile sunt puține și, așa cum ni s-a mai arătat, șterse în cea mai mare parte ca efect stilistic, din pricina caracterului lor obișnuit care le-a tocit valoarea: „nalți ca niște brazi”, „încep a tremura ca varga” (care se repetă de câteva ori), „tace ca peștele”, „tace ca pământul”, „rece ca gheața”, „mare, mare cât un munte”, „iute ca gândul”, „iute ca scânteia”, „un stăpân ca pânea cea bună”, „drag ca ochii din cap”, „se lasă în jos ca o săgeată”, „mai iute decât fulgerul”, „lin ca vântul”, „moale ca mătasea”, „strălucește ca un soare”, „apă limpede cum îi lacrima”, „pere galbene ca ceara”, „dulci ca mierea” etc. Sunt și altele, mult mai expresive, dar mai puține la număr: „posomorâți ca vremea cea rea”, „ospăta... cu lăcomie ca un vultan hămesit”, „n-a mai clănțăni din măsele ca un cocostârc din cei bătrânicioși”, „se alinta cum s-alintă cioara-n laț”, „netezită pe cap de parc-o linsese viței”, „gura babei umbla cum umblă melița”, „draci care se zbăteau ca peștii în vârșă”. Aceste comparații apar mai cu seamă în operele mai târzii și în special în cele unde Creangă se mișcă pe registrul jovial, satiric. De altfel, elementele cele mai caracteristice ale stilului lui Creangă se înmulțesc vădit, pe măsură ce el capătă siguranță și stăpânire a meșteșugului. Și expresiile populare cu caracter metaforic sporesc în plasticitate și originalitate treptat. De unde la început, în primele povestiri, întâlnim lucruri obișnuite, mult spuse, după *Dănilă Prepeleac* expresivitatea prinde a crește. De la „se culca o dată cu găinile”, „se scula cu noaptea-n cap”, „s-a dat la brazdă”, „lucrul ieșea gărlă”, „să-i facă pe obraz”, „să vă faceți moarte-n păpușoiu”, „dau prin băț”, „de-i merg peticile”, „ți-oi da de cheltuială”, se trece la „pestriță la mațe”, „îi mâncau câinii din traistă”, „l-am potcovit”, „l-au boit”, „înălbise pe dracul”, „se prinsese și el cu mâinile de vatră”, „dă-le colb”, „vorbești în dodii”, „sameni a avea la rărunchi”, „că doar nu era din butuci”, „vă veți găsi mantaua cu mine”, „să-i faci chica topor, spinarea dobă și pântecel cobză”, „îl umpleau de bogdaprosti”, „dă chiară peste dânsul”, „am

umblat teleleu Tănasă” etc., etc. Sau într-o caracterizare cu doi termeni, unul poate fi taxat, poate chiar printr-o licență, drept epitet, iar celălalt nu, deși prin topică și funcție îndeplinește exact același rol. Iată câteva mostre de acest fel: „un cărpănos și-un pui de zgârie brânză” (despre moș Vasile), „un lăinic și un pierde-vară” (despre Chiriac al lui Goian), „un văduvoi bătrân și-un «iă-mă, mamă»”. Sau altă poziție a epitetului, care duce la o serie de consecințe foarte dificile de etichetat stilistic: „*stropșitul* de Ion”, „*hapsâna* de nevasta lui Vasile-Aniței”. Acestea sunt ilustrări firești, dar ajungem la „*moglanule* de Oșlobene”, la „*postoronca* de dascăl Simian” sau la „*pepelea* de moș Bodrângă”, când un nume propriu ajunge să îndeplinească funcție de epitet.

Am văzut în cele spuse mai sus că virtuozitatea stilistică a lui Creangă ajunsese până la substituirea unei expresii populare în locul unui epitet, sau, mai exact, până la asimilarea expresiei populare epitetului. Am atins, astfel, o altă problemă a stilului lui Creangă, aceea a utilizării expresiei populare, a vorbei de duh, a zicalei. S-a repetat de nenumărate ori valoarea de antologie paremiologică a operei humuleșteanului, s-au alcătuit repertorii de zicale din această operă, s-a arătat ce datorește Creangă înțelepciunii populare. S-a vorbit mai puțin, însă, despre locul și rostul folosirii vorbelor de duh, despre subordonarea lor necesităților de expresie ale autorului poveștilor și amintirilor.

Pentru simpla considerație a întrebuirii zicalei ca atare nu l-am putea face pe Creangă să treacă drept un geniu popular. Același lucru a fost săvârșit și de Anton Pann și nu i-a dăruit geniu. Și Hasdeu a încercat, e drept, în mult mai mică măsură, să folosească într-o piesă procedeul lui Creangă, *avant la lettre*.

Vorbele de duh, care devin o componentă a stilului lui Creangă prin frecvența lor, împlinesc mai întotdeauna o imagine, și nu au un rol gratuit. Ele sintetizează sau subliniază un caracter ori o situație, cuprind o aluzie sau o ironie neajunătoare pentru cel cărui îi e adresată, din pricina ermetismului sau a polivalenței zicerii.

Critica anticlericală este întărită, în *Amintiri*, prin imaginea de animal fabulos creată de înțelepciunea populară despre fețele bisericesti: „Vorba ceea: picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarță și pânțec de iapă se cer unui popă”. Zicala produce un efect puternic prin raritatea ei, prin multiplele implicații temperamentale și caracterologice și, mai

ales, prin felul în care se integrează contextului plin de exagerare, de îngroșare a trăsăturilor care constituie personajele negative. La fel sau poate mai strălucit ni se înfățișează faimosul autoportret de la sfârșitul capitolului al doilea din *Amintiri*, unde, din înșiruirea unor paradexe populare, culminând cu sinteticul proverb: „Un nebun arunc-o piatră în baltă și zece cumiți n-o pot scoate”, se construiește caracterul de Nastratin al eroului. Tendința de îngroșare puternică este evidentă și aci. Exprimarea adeseori ocolită a proverbului i-a slujit în mare măsură lui Creangă, care afecta mai întotdeauna o vorbire în dodii (vezi spusele lui Slavici în *Amintirile sale*), pentru a evita să spună o seamă de lucruri de-a dreptul. Aceasta se leagă și de atitudinea lui de falsă umilință, de spășeală, care convine autorului ce debitează judecăți aspre, învăluite în aparențe neofensive, la adresa celor din jur. Vorbirea aluzivă în toate sensurile, uneori chiar echivocă a lui Creangă, e slujită, astfel, de zicală. De aceea, dialogul ce se desfășoară între Chirică și Stan este un adevărat concurs de vorbire în dodii, unde cei doi interlocutori își ascund cât pot gândirea în dosul expresiilor generale, sintetice și, la sfârșit, ajung să se prețuiască și să se înțeleagă, tocmai fiindcă s-au dovedit egali în puterea disimulării la adăpostul proverbului. Ne aflăm aci parcă față cu un Sfinx și un Oedip, țărani hâtri, care vor să-și măsoare înțelepciunea într-o competiție din care nici unul nu iese înfrânt.

Situații bine caracterizate prin vorbe de duh ni se par unele din *Amintiri*. Nică, silit de foame, se arată gol înaintea mamei sale: „Golătatea înconjură, iară foamea dă de-a dreptul”. Sau la o horă, dintr-o vorbă a lui Gâtlan, înțelegem starea de spirit și poate și cea materială a catiheșilor în gazdă la Pavel. Se pune la cale o șotie lui Mogorogea, iar Gâtlan explică: „Vorba ceea: Dacă s-a da baba jos din căruță, de-abia i-a fi mai ușor iepei”. Ermetismul zicalei îngăduie doar minților foarte ascuțite corelarea intenției poznașe cu conținutul zicalei. „Sărace! Sărace! Nu ești nici de zama ouălor”, deplânge tot pe departe Nică prostia lui Trăsnea. Setilă îndeamnă indirect pe Ochilă să-l bată pe Gerilă: „Ia să-i faci chica topor, spinarea dobă și pânțelele cobză”, iar împăratul îl amenință pe Harap Alb cu moartea: „Iară de nu, ce-i păți, cu mine nu-i împărți...” Aci depărtarea de sensurile proprii împrumută vorbirii un oarecare caracter metaforic. Alteori *zicala*, proverbul sau idiomul (fiindcă toate merg laolaltă în folosirea lor de către Creangă, așa cum

a arătat acad. Iorgu Iordan⁹⁶), concretizează o abstracție într-o imagine foarte plastică. Calul lui Harap Alb își consolează stăpânul, încercând să-i explice cum e cu păcatul strămoșesc: „Vorba ceea: Părinții mănâncă aguridă și fiilor li se strepezez dinții”. Sfânta Duminică îi arată și ea natura ascultării, a supunerii, tot cu o imagine concretă: „Vorba ceea: leagă calul unde zice stăpânul”. Și chiar în comentariul autorului asupra purtării Spânului intervine o precizare în același sens: „Vorba ceea: găsisse un sat fără câini și se plimba fără băț”. Și bogăția vorbelor de duh și rolurile lor variate, dar mai ales modul debitării, explozia afectivă care le însoțește îi aparțin lui Creangă, făcând din aceste cristalizări străvechi de înțelepciune colectivă elemente ale unui stil individual.

În caracterul general oral al povestirii, comun tuturor rapsozilor populari, Creangă mai aduce unele contribuții ale darului său personal. E vorba de înregistrarea subtilă a nuanțelor psihologice care transpar din dialoguri și din inflexiunile comentariului făcut de povestitor pe marginea narațiunii.

Aflându-se și el pe scenă, povestitorul nu poate să nu intervină din când în când în desfășurarea acțiunii, spunând câte ceva despre starea sufletească a personajelor, comentând situația, intercalând vreo reflecție pe marginea narației. Tipul cel mai frecvent de comentariu în opera lui Creangă e cel scurt, interogativ. Când dracii sunt foarte încurcați de intenția lui Dănilă de-a dura o mănăstire, povestitorul întreabă: „Ce să facă dracii?”

Soția porcului, nenorocită și horopsită, „ce să facă și încotro s-apuce?” Harap Alb n-are încotro și primește condițiile puse de Spân, și autorul încearcă să-l justifice într-un comentariu tot interogativ: „Fiul craiului ce era să facă? Îi spune toate cu de-amănuntul, căci dă, care om nu ține la viață înainte de toate?” Acest gen de comentariu vorbește mai ales despre participarea cu interes a povestitorului la episoadele prin care trece personajul. Altele tind, dimpotrivă, să sublinieze detașarea lui de acțiune, ca cel din *Harap Alb*: „Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea și vă rog s-ascuțați”.

Uneori explică sau prevestește atitudini și fapte. Despre sorții de izbândă ai lui Harap Alb și ai însoțitorilor săi spune: „Și gândesc eu că

⁹⁶Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*.

din cinci nespălați câți merg cu Harap Alb, i-a veni el vreunul de hac; ș-o mai da împăratul Roș și peste oameni, nu tot peste butuci ca până atunci. Dar iar mă întorc și zic: mai știi cum vine vremea?” Sau: „Cu asta a voit spânul să-și arate arama și să facă pe Harap Alb ca să-i iee și mai mult frica” sau: „Nu știa sărmanul Harap Alb ce-l aștepta acasă, căci nu s-ar mai fi gândit la de-alde acestea”. Aci comentarul e plat și lipsit de vibrația specifică pe care o întâlnim într-alte locuri. De pilda în *Dănilă Prepeleac*: „Săracul Prepeleac! Se vede că i-a fost scris tot el să răspâtlească și păcatele iepei frăține-său, ale caprei, ale gânsacului logodit și ale boilor uciși în pădure. Pesemne blăstămul găștelor văduvite l-au ajuns, sărmanul! Doamne, multe mai are de pătimit un pustnic adevărat, când se depărtează de poftele lumești și se gândește la fapte bune!...”

Cu păcatele iepei, ale caprei și ale gânsacului intrăm într-adevăr pe tărâmul stilului fațetios, atât de caracteristic lui Creangă, și nota de căință fățarnică din finalul citatului se păstrează în aceeași tonalitate. La fel sună și comentariile din pagina referitoare la burlăcia lui Stan, unde povestitorul amestecă, viclean și aluziv, păreri sale despre căsătorie și femei, cu gândurile eroului: „Unii zic așa, că femeia-i sac fără fund – ce-a mai fi și asta? Alții, – că să te ferească Dumnezeu de femeia leneșă, mârșavă și risipitoare. Alții – alte năstrușnicii, încât nu știi ce să crezi și ce să nu crezi?”

Mirările și nedumeririle sunt mimate cu aceeași artă de mare comedian de către povestitorul care se află pe scenă și-și dă părerea nestingherit, afirmându-și direct prezența: „Numai nu-i vorbă, că am văzut și eu și destui bărbați mult mai ticăiți și mai chitcăiți decât cea mai bicisnică femeie”.

Alteori, comentariul ia aspect de paranteză, comunicând sentimentele povestitorului față de unele personaje. Despre Gerilă zice: „năzdrăvan cum era el”, admirativ; despre Harap Alb, cu oarecare compasiune și cu condescendență, o dată: „fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aiestea...”, iar altădată, cu satisfacție: „că doar nu era din butuci”, iar despre babe, cu o ciudă nedisimulată: „cātu-s ele de-a dracului, de prefăcute și iscoditoare”.

S-a putut vedea din exemplele alese mai sus că Creangă este cel mai egal cu sine ca creator de literatură superioară, în momentele în care stilul este încărcat de valori subiective, în momentele în care afectivitatea

specifică autorului țăran se manifestă. Care sunt stările afective cele mai caracteristice și producătoare de efecte stilistice de înaltă tensiune, corespunzând viziunii satirice a scriitorului asupra lumii? În rândul întâi jovialitatea, izvorâtă din intenția facețioasă și ludică a țăranului bătrân. Jovialitatea însuflețește scenele grotești cu personaje neobișnuite, susține verva povestirii, dă naștere jocurilor de cuvinte. Spășenia, ipocrizia afectată susțin mirările cu ochii la cer, învăluie ușor echivocurile. Iar ciuda generează cuvântul gras, invectiva tare.

Stările de ușoară melancolie, colorate de lirism, întoarcerile spre trecut îi sunt și ele obișnuite povestitorului, dar sub stăpânirea lor el nu creează valori stilistice superioare. De aceea, Creangă oscilează între un stil cuminte, dominat de solemnități naive și întorsături clasice de carte bisericească, a cărui expresie culminantă e binecunoscuta perioadă, amplă, bine potențată, și un stil de mari îndrăzneli, violent colorat de cuvântul familiar, cu pastă groasă, expresivă, cu efect izbitor.

Și cuvântul familiar, și cuvântul deformat, și invectiva sunt menite a realiza o întărire, o îngroșare, care să echivaleze în valori auditive exagerările, caricarea de pe planul valorilor vizuale. Astfel, barocul vorbirii reproduce barocul dimensiunilor, al mișcărilor. Așa cum arăta acad. G. Călinescu, cuvântul familiar are rezonanțe anumite, onomatopice, foarte sugestive. „Dă o bleandă”, „mangosiților și farfasiților”, „ticăiți și chitcăiți”, „dupuros”, „parpalecule”, „dândănae”, „chirfosală”, „pâșină”, „ghioagă”, „șolină”, „hartoiește”, „fojgăiau”, „halește”, „înșomoltăcim”, „cinătinim”, „bindiseau”, „stinchești”, „mătăhăind”, „umblu bādădăind”, „n-am vânjolit”, „se răcăduiește”, „sborșit”, „cu capul bătălău”, „chilos”, „coblizan”, „ceapcân”, „moglan”, „zamparagii dugliși”, „helbet”, „amandea” etc., etc. sunt numai palide mostre din arsenalul de rarități lingvistice utilizat de Creangă. Credem că scriitorul resimțea necesitatea folosirii unor astfel de cuvinte pentru întregirea imaginilor cerute de conținutul operei, fiindcă pe unele le bănuim a fi, dacă nu chiar create de el, măcar adaptate, chiar cu neglijarea sensului real, la nevoile imediate de expresie. Spunând acest lucru ne întemeiem pe lista publicată de G.T. Kirileanu⁹⁷ și care cuprindea cuvinte explicate de Creangă pentru lămurirea Liviei Măiorescu. Creangă mărturisește

⁹⁷ *Șezătoarea*, Fălticeni, 1904, t. VIII.

a nu cunoaște unele din cuvintele pe care le-a utilizat, ca, de pildă, „tâmosiri”, „scrombăit”, „sfârloage”, iar pe altele le explică greșit, în orice caz față de sensul pe care li l-a acordat în opera sa. Așa, de pildă, explică „chirfosală” prin „somniale”, „piroteală”..., când în contextul din *Amintiri* „și se face o *chirfosală* și-un răs în școală” cuvântul înseamnă *balamuc, hărmălaie*; la fel cu „dondănea” lămurit prin „fredonau”; or și în basme și în *Amintiri* sensul foarte clar e acela de „a da din gură”.

Tot pentru intenția lui Creangă de a utiliza cuvântul cel mai expresiv și mai neobișnuit în scopul obținerii corespondenței celei mai bune dintre conținut și formă, pledează și cuvântul ușor deformat de autor, dar bineînțeles tot în sensul limbii. Astfel „bodrogănină” capătă parcă prin adăugirea *r*-ului o valoare onomatopeică mai mare decât obișnuitul „bodogănină”; „smârțogul” e mai expresiv decât „mârțoaga”; „bojbăi” sună mai nou decât „bâjbâi”; „într-o râlă” înseamnă evident „într-o rână”; „givorniță” este „viforniță”, dar cu niște deformări fonetice dialectale care nu se pot produce în speța de față; la verbul care dă o nuanță de mai multă îngroșare cunoscutului „a se chercheli” sau „a se chirchili”, și anume „a se chiurchiului”, Creangă adaugă sau scoate o silabă după voie: oaspeții împăratului Verde începuse „a se chiurchiului” câte oleacă, dar moș Bodrângă vine „chiurluit”. În felul acesta ne putem întreba dacă nu cumva „cetărați” vine, tot printr-o schimbare fonetică, de la „certați”. Adeseori plăcerea de a schimba cuvântul merge până la adevărate jocuri de cuvinte sau calambururi (ne-am ocupat de acestea pe larg într-altă parte). Menționăm doar în treacăt apelativul pe care moș Chiorpec Ciubotarul îl adresa lui Nică, și anume „nepurcele” în loc de „nepoțele”, prin introducerea hazlie a numelui de animal, tehnica întâlnită și în expresia „Dumnezeu să-l iepure”, în loc de *să-l apere* sau *să-l ierte*. În acest joc de cuvinte (așa cum chiar Creangă îl denuște în lista mai înainte pomenită), valențele expresive sunt chiar mai bogate, căci intervine o altă componentă caracteristică stilului lui Creangă, deformarea stilului profesiei.

Imprecația, invectiva întăresc și expresivitatea stilului și impresia de oralitate. Violențele cele mai mari nu au nimic repulsiv, ci sporesc hazul. Ocările, drăcuielele, chiar „sângele-n baligă” nu au nici o urmă de vulgaritate. Chiar în poveștile „corozive”, termenii incriminați se topesc în contextul mării jovialități revărsate.

Omul acesta cu simțuri vii, dezlănțuite în fața abstracțiilor imediate oferite de obiecte, lacom pe toate laturile, dar cu totul lipsit de josnicie și patimă, cu râsul gras, hohotitor, cu vorba revărsată bogat, fără altă opreliște decât aceea a gustului superior, este un primitiv în sensul cel mai bun și mai înalt al cuvântului, primitivul care trăiește bucuria lumii, a obiectelor ei cu o intensitate rară și o zugrăvește cu exactitate și mare plăcere, nu pentru ea, nu în sine, ci pentru ce reprezintă ea în viața obligatoriu activă a omului. El nu zăbovește asupra vieții interioare a țărânului, căci pe acesta nu-l cunoaște decât din acțiuni și vorbe. Realismul lui Creangă constă în crearea unui univers artistic care reproduce întocmai mișcarea vieții obiective într-un grup social dat, în speță satul. Și în această operă care nu vehiculează idei, ci reproduce pe planul ficțiunii veridice viața satului românesc de la mijlocul secolului al XIX-lea cu acțiunile, vorbirea și caracterologia lui, Creangă a turnat, printr-un adaos genial la procedeele cristalizate de înțelepciunea colectivă din veac, tipare stilistice unice și inimitabile.

VIII. LOCUL LUI CREANGĂ ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Din toate cele spuse până aci, nădăjduim că a reieșit câte ceva despre profilul creator specific al scriitorului, că aserțiunea originalității și a unicității operei lui Creangă s-a putut susține. Ceea ce am dorit a fost să îndepărtăm pentru totdeauna din mintea criticilor și istoricilor literari, cât și a marelui public de cititori, ideea unui Creangă culegător de folclor, simplu povestitor popular, chiar dacă mai talentat și mai plin de umor decât alții.

Creangă nu este un simplu povestitor popular, ci un creator de artă originală. Personalitatea lui artistică a fost, în primul rând, atât de puternică, încât a dat naștere unui stil cu o pecete neîndoielnică a originalității și unicității. Niciodată n-o să putem vorbi, cu toată bunăvoința, despre stilul lui Petre Ispirescu, de pildă, deși acesta a fost unul din cei mai talentați povestitori români de folclor. Dar stilul lui Creangă este unic, izbitor, particular, alcătuind un univers întreg, închis, inimitabil al operei scriitorului, ca stilul (luat în sensul de totalitatea mijloacelor artei) lui Eminescu și Caragiale.

Nu numai prin lexic, topică și specificități morfologice și sintactice se afirmă stilul acesta (și asta uită toți scriitorii care încearcă să-i adopte maniera, crezând că e vorba doar de o manieră). Un timbru stilistic nou, neobișnuit, nerepetabil dă într-adevăr măsura apariției unui mare scriitor, dar acest timbru nu se datorește numai stilului gramatical așa-zicând, nu se realizează numai la nivelul elementelor de limbă. Această eroare, formalistă în temeiurile ei, se comite uneori de cercetători care nu fac o legătură organică între elementele fondului și ale formei,

între concepție, viziune, atitudine oglindite în idei și stările afective care colorează faptele, pe de o parte, și expresia verbală a acestora, pe de alta, constituind o unitate indestructibilă, forma nefăcând altceva decât să comunice, într-un mod particular, individual fondul.

Cum am arătat în capitolul despre *Etosul popular*, Creangă, răzeș moldovean, s-a născut și s-a format într-o lume din care a luat rezultatele unei experiențe de gândire și simțire milenare. De aci clasicitatea concentrată, folclorică a conținutului operei sale, care exprimă, de cele mai multe ori, datele unei viziuni despre lume coincizând cu aceea populară și în care viața, faptele, împrejurările, personajele, structura lor morală sunt nude, ca cele din folclor, din basmul popular mai ales. Dar topirea acestora într-un amestec nou, răstrângerea lor pe planul *literar* și învăluirea lor în ficțiune și exagerare conștientă, într-o tonalitate majoră specifică artei satirice dă naștere unei opere noi și viguroase, al cărei realism rămâne mereu proaspăt, ca acela al unor opere din Renaștere. Prima trăsătură constitutivă a realismului lui Creangă stă în înrudirea viziunii despre lume a scriitorului cu cea populară, care afirmă cu putere existența materială a lumii și crede în ea cum crede în marea forță vitală și în bucuriile simțurilor care o exteriorizează.

O altă componentă a realismului său este aceea satirică. Talent satiric prin excelență, Creangă vede cusururile acestei lumi în care trăiește, cusururi ale societății și ale oamenilor, și le proiectează pe fundalul operei sale, cu dimensiuni mărite, delectându-se în exagerarea conștientă, învățată la școala povestitorului popular, obișnuit să se încadreze cu ușurință în mitic și fabulos.

Calitatea răsului lui Creangă dă tonalitatea operei sale, deschisă, jovială, plină de un spirit jucăuș, nu amară ca aceea a lui Swift sau Juvenal. Scriitorul nostru e un hâtru și un vorbăreț neobosit, cel dintâi, al operei sale. De aceea formula lui artistică e atât de subiectivă, de aceea el e prezent pretutindeni în povestire. Oralitatea stilului învățată de la povestitorul popular i se potrivește din această pricină ca o mânășă. Creatorul acesta de formație populară are însă o conștiință artistică excepțională, în care lucrează geniul său individual. Neinformați cum e cu privire la arta cultă, dar plin de resursele infinite ale folclorului, Creangă aduce un stil puternic, făcut, în sensul unificării lui, prin subordonarea varietății mijloacelor de expresie, câtorva dominante. Astfel, realismul

său se împlinește prin integrarea viziunii critic satirice în formele cele mai caracteristice ale artei comice, satirice. Personajele comice, hâtre sau groțești sunt individualizate remarcabil prin gesturi, acțiuni, detalii fizice sau fizionomice îngroșate. Împrejurările sunt narate cu mare forță comică, sunt definite prin referirea la antecedente, prin structura gradată a desfășurării lor, prin aluzii la nenumărate fapte colaterale care le leagă și le încadrează în contextul operei. Interioare, obiecte sugerate prin enumerări sau descrieri foarte concise completează ambianța acestui univers în care se reeditează lumea satului românesc, univers atât de convingător, încât până și personajele fabulei și ale mitului își găsesc locul în el, într-o perfectă unitate de înfățișare. Operei i se dă astfel o fizionomie cât mai veridică, mai verosimilă, ficțiunea devenind, prin selectare și organizare, la fel de bogată ca viața pe care o reproduce în planul artei.

Și auditiv, stilul oral, realist al lui Creangă fixează, reproduce lumea lui, a satului moldovenesc, cu inflexiunile multiple ale mirării, oțărării, glumei, echivocului, ambiguității, certurilor, a vorbei multe și hazlii, totul realizat cu păstrarea particularităților lexicale și fonetice ale regiunii, dar numai în aparență, fiindcă transcrierea exactă a graiului moldovenesc, fără geniul selectării realiste în slujba necesităților ideii centrale, ar fi dus la o simplă copie de limbaj, naturalistă. Intenția primă satirică a operei dusă până la capăt, până la comicul fonetic, face să se întregească imaginea artistică, să se desăvârșească fuziunea fondului operei cu forma ei rară, unică.

De aceea, niciodată un text oarecare de literatură populară, povestit chiar de cel mai înzestrat narator, nu va cunoaște strălucirea și perfecțiunea tratării realiste a unui fragment din Opera lui Creangă, nu va sugera cu atâta plenitudine viața.

Iată, de pildă, pentru edificarea oricui, o comparație fără de care nu putem sfârși expunerea noastră. Un basm popular, *Drăgan Cenușă*, e înrudit cu *Harap Alb* printr-o serie întregă de motive, prin nevrednicia fraților mai mari și prin vitejia celui mai mic, care săvârșește o serie întregă de fapte pozitive, vrednice. Printre altele, aflăm motivul întâlnirii și asocierii eroului cu personaje năzdrăvane, investite cu atribute miraculoase și chiar unele dintele purtând numele personajelor lui Creangă: Ochilă, Vântu, Pușcă-țanțar (care e o replică a

lui Păsări-Lăți-Lungilă), Strâmbă-Lemne, Setilă, Foametea și Moșneagul învârtit de douăsprezece ori pe lingă foc (care are rolul lui Gerilă). Nu putem da fragmentul de basm *in extenso*, dar iată bunăoară pe Ochilă, căruia Drăgan i se adresează:

„– Măi omule, și faș tu aiși? Ț-o pui urekea la pământ și iar o iei?

– Ha! Ia ascult cum crește ovăsu.

– Da tu și ni iești?

– Io – zâci – sunt Okilă!

– Și tu auz cum crește ovăsu?

– Aud!

– Da bini – zâci – ci faci cu uok'iu ista d'napoi?

– Hă! Cu doi uoki dorm, și cu unu mă uit! Și io văd și pi lumea asta, și pi celantă lumi.

– Și ce vezi tu?

– Ci văd? Văd tăt ci vrai pi lumea asta. Văd duminica cum mără oamenii – zâci – la biserica, cum iesă diavolu înaint'ea lor, și li-ndeamnă să să bage-n crâșmă, și beu, ș-apăi d'e-acolo să-mbată, să prind la bățaii, să taii cu cuțitili, să omoară” ... etc.

Ochilă, ne amintim, personaj hâtru la Creangă, ciclop uriaș cu un singur ochi în frunte, care-i dădea o înfățișare mitică verosimilă, are aci, în mod inutil, trei ochi, doi în față și unul la spate. Ni se va spune că Creangă însuși a dat trei ochi unui personaj al său, soacrei; dar în ce împrejurări nimerite, în care își aveau funcțional justificarea, și cu câte implicații echivoce!

Iar formidabila viziune a lui Ochilă, a lumii întoarse pe dos, motiv foarte răspândit în literatura Evului Mediu, amestec încântător de realitate și farsă, a dispărut. În locul ei în basmul popular găsim o palidă imagine a ceea ce vede personajul investit cu atotvederea, scenă cu intenție accentuat moralizatoare, dar literar slabă. La fel a dispărut înfățișarea de gânğanie fabuloasă a lui Păsări-Lăți-Lungilă, devenit Pușcă-țânțar, ca și grotesca, impresionanta arătare a lui Gerilă, devenit moșneagul învârtit de douăsprezece ori pe lângă foc.

Scena din casa de aramă e în basmul popular redusă la un minimum de elemente. Cearta personajelor fabuloase, pasaj satiric, fațios, de o mare forță comică la Creangă, lipsește, desigur, cum nu putea fi nici scena încântătoare, petrecută în jurul casei înghețate pe care se străduia

să o dezghețe o mulțime de oameni, cu cazmale ascuțite, și cu cazane pline cu uncrop. Detaliul semnificativ, unul din elementele constitutive ale realismului, acela care delimitează și întregeste personajul sau împrejurarea, nu are nici pe departe în basmul popular rolul pe care-l joacă în opera lui Creangă.

Dialogul e viu și firesc în mostra populară, fără îndoială, basmul fiind debitat în întregime după canoanele oralității. Dar e convențional, cu cuvintele alăturate întâmplător sau uneori chiar stereotip. Fluxul acela excepțional al narației lui Creangă, bogăția și strălucirea rară a lexicului, siguranța structurilor sintactice sunt marca creației originale, în care selectarea și organizarea materialului de limbă, ca și a aceluia de imagini fac să prindă viață ficțiunea, să se alcătuiască un univers, o lume care să reproducă pe planul acesta al ficțiunii bogăția vieții. Într-adevăr, lectura atentă, neprevenită a textului popular te duce la concluzia unei remarcabile abundențe a fanteziei plastice creatoare și a unei deosebit de sugestive folosiri a ficțiunilor la Creangă. Observația se poate susține prin citarea altor exemple de basme, de prototipuri populare. Un basm intitulat *Cu Cătană* reeditează pe *Ivan Turbincă* în liniile generale de povestiri. Eroul nu e aproape de loc individualizat, iar materialul narației e expus fără gradație, fără grija compunerii, care vădește pe artist.

Iată scena când eroul, „bătrânu”, scoate dracii din traistă în fața împăratului:

„No, amu zice:

– Măi! Să vă mai scarpan o leacă! – zice. S-apucă bătrânu:

– No, dârje, mai dârjești-o leacă! – ice.

Iar s-o apuca dârja și i-o dârjit pe draci, cu bota ace i-o bătut. No, i bine!

– Hai, dârje-napoi!

O luat straița și i-o scuturat, ș-o ieșit drăcii și s-o dus.”

Farmecul povestirii stă în concizia ei, în umorul subiacent, în repetițiile acelea naive. Dar acum iată fragmentul din *Ivan Turbincă* cu desfășurarea scenei echivalente: „În vorbele aceste, numai iaca ce se înfățișează și Ivan înaintea boierului, cu turbinca plină de draci, care se zbăteau ca peștii în vârșă.

– Iaca, gospiodin, cu cine m-am vânjolit toată noaptea... dar încaltea ț-am curățit și eu casa de draci și vi-i aduc poclon des-dimineață.

Poroncește să-mi aducă niște palce, că am să-i bat la stroi, să pomenească ei cât or trăi că au dat peste Ivan, robul lui Dumnezeu...

În sfârșit, nu trece mult la mijloc, iaca se pomenește Ivan cu un car plin de palce cum îi plăcea lui. Le ia el și le leagă la un loc, tot câte două-trei, după cum își știa meșteșugul. Dar până la vremea asta, se adunase împrejurul lui Ivan tot satul, ca să vadă de patima dracilor. Căci lucru de mirare era acesta, nu șagă!

Atunci Ivan dezleagă turbinca în fața tuturor, numai cât poate să încapă mâna, și luând câte pe un drăcușor de cornițe mi ți-l ardea cu palcele de-i crăpa pielea. Și după ce-l răfua bine, îi da drumul cu tocmală să nu mai vie pe acolo altă dată.

– N-oi mai veni, Ivane, câte zălișoare oi avea eu, zicea Ucigă-l crucea, cuprins de usturime, și se tot ducea împușcat.

Iară oamenii ce priveau, și mai ales băieții leșinau de râs.

Dar mai la urma urmelor, Ivan scoate de barbă și pe Scaraoschi și-i trage un frecuș de cele moschicești, de-i frigea sufletul.

– Pofțim! După bucluc umbli, peste bucluc ai dat, măi jupâne Scaraoschi. Să te înveți tu de altă dată a mai bântui oamenii, Sarsailă spurcat ce ești! Și apoi, dându-i drumul, na! fuge și Scaraoschi după ceilalți ca tăunul cu paiul în c..."

Ceea ce în mostra populară se schița abia ca o acțiune nediferențiată, la Creangă capătă o alură de episod. Compunerea devine spectaculoasă, e întinsă meșteșugit și complicată cu numeroase trepte de gradație. Jocularitatea fundamentală a scriitorului e prezentă aci pe tot întinsul scenei în desfășurarea pedepsirii dracilor. Detaliul semnificativ, individualizator e nelipsit ca de obicei, indicând o dată, printr-o comparație, mișcarea neliniștită a dracilor în turbincă sau felul fugii lui Scaraoschi, altă dată mărimea deschiderii turbincii sau locul de unde-i apuca Ivan pe draci. Imaginea hâtră, poznașă a pedepsirii dracilor, care-i face atât de groțești, e completată, mucalită, cu remonstranțele adresate de erou lui Scaraoschi, întunecatul împărat al dracilor. Intenția satirică în înfățișarea personajelor acestora supranaturale se conturează cu claritate în transformarea lor în nagodii groțești, trase de coame sau barbă și bătute la spate cu nuiiele.

Ideea superiorității eroului popular față de forțele întunericului e pusă în valoare de Creangă printr-o scenă construită magistral ca o mică

comedie. Marele scriitor realizează structuri estetice stăpânite și unificate de geniul lui artistic, pentru a explicita și rotunji funcțional, în cadrul ideii generale a operei, personajele și împrejurările.

Nu mai e nevoie de alte exemple, credem, ca să dovedim cum a slujit acest scriitor progresul realismului în literatura noastră printr-o ipostază deosebită, originală, născută din îmbinarea unui fond de cultură milenară, tradițională secționat la nivelul unui moment istoric dat din viața satului românesc (de la mijlocul secolului al XIX-lea) de către o conștiință artistică individuală, genială. Acesta este „miracolul geniului popular”, de care pomeneam la începutul lucrării de față și cu care ținem să încheiem, în semn de omagiu adus nesecatei creativități a poporului nostru, izvorâtă din străvechile mituri și simboluri care, așa cum arăta Mircea Eliade, sunt încă vii în spiritualitatea românească.

Văratec, august 2000

BIBLIOGRAFIA LUCRĂRII

- Bergson Henri, *Le rire*, Paris, Alean.
- Borew Jurij, *Über das Komische*, Berlin, Aufbau, 1960.
- Boutière Jean, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, Gamber, 1930.
- Călinescu George, *Viața lui Ion Creangă*, Fundația pentru literatură și artă, 1938.
- Cocchiara Giuseppe, *Storia del folklore in Europa*, Torino, 1954 (sec. ed.).
- Cogni Giulio, *Cose romene: Creanga e Petresco (estratto del Convivium)*, f.a.
- Colombo Arma, *Introduzione (Novelle – Ion Creangă)*, Torino, 1953.
- Dima Al., *Studii de istorie a teoriei literare românești*, E.P.L., 1962.
- Gaster M., *Literatura populară română*, București, Heimann, 1883.
- Graur Al., *Limba lui Creangă, Cuvântul liber*, nr. 15–16, II, 1935.
- Ibrăileanu G., *Note și impresii*, Iași, Viața Românească, 1920.
- Ibrăileanu G., *Scriitori români și străini*, Iași, Viața Românească, 1926.
- Iordan I., *Limba lui Creangă, Contribuții la istoria limbii literare în secolul al XIX-lea*, Ed. Academiei R.P.R., 1956.
- Iorga N., *Istoria literaturii românești*, București, 1929.
- Iorga N., *Istoria literaturii românești contemporane*, București, 1934.
- Iorga N., *Preface (Contes populaire de Roumanie)*, Paris, 1931.
- Jackson W.T.H., *The literature of the Middle Ages*, New York, 1960.
- Maiorescu T., *Critice*, București, Minerva, 1915, vol. III, ed. II.
- Negruzzi I., *Amintiri din Junimea*, București, Viața Românească, f.a.
- Payró R., *Dracul în Belgia*, E.S.P.L.A., Meridiane, 1956.
- Piru Al., *Arta lui Creangă, Viața Românească*, nr. 8, 1956.
- Piru Al., *Prefață, Ion Creangă*, Biblioteca pentru toți, E.P.L., 1960.

- Richter Jean-Paul, *Poétique ou Introduction à l'Esthétique*, vol. I, 1862.
- Salvini Luigi, *Ion Creangă, Una pagina di storia della letteratura romena*, Roma, 1932.
- Scorpan Gr., *Limba lui Creangă*, în *Buletinul Institutului de Filologie romanică*, Al. Philippide, vol. I, 1930.
- Streinu Vl., *Recitind pe clasicii noștri: Ion Creangă*, *Rev. Fundațiilor*, an V, 1938, nr. 9, 10, 11, apoi în volumul *Clasicii noștri*, Casa școalelor.
- Șăineanu Lazăr, *Basmele române*, București, 1895.
- Thompson Stith, *The Folktale*, New York, 1951 (sec. pr.).
- Todoran Eugen, *Umorul lui Creangă*, *Revista Fundațiilor*, an XIV, nr. 7, 1947.
- Tylor B. Edward, *Primitive culture*, London, 1891, 2 vol. (III, d. pr.).
- Ungureanu Gh., *Din viața lui Ion Creangă*, București, 1940.
- Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, f.a.
- Van Gennep A., *La formation des légendes*, Paris, 1910.
- Weigand G., *Vorwort (Ion Creangă's Harap Alb)*, Leipzig, 1910.

CUPRINS

Introducere / Iulian Costache	7
Prefața autoarei la ediția a doua, revăzută și adăugită	33
I. Receptarea operei lui Creangă	35
II. Etos și umanism popular	49
III. Basmele și poveștile	67
IV. Povestirile	111
V. Amintirile	121
VI. Izvoarele răsului în opera lui Creangă	154
Personajele comice	154
Specificul narațiunii	167
Universalitatea expresiei artistice	189
VII. Câteva observații pe marginea stilului lui Creangă	194
VIII. Locul lui Creangă în literatura română	212
Bibliografia lucrării	219

