

**Dorin N. Uritescu**

**ION CREANGĂ**  
**MAGICIAN AL CUVÂNTULUI**

**Editura Academiei Oamenilor de Știință din România**  
**București, 2023**

## **Caseta CIP**

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**URITESCU, DORIN**

**Ion Creangă magician al cuvântului / Dorin Ioan Uritescu. -**  
București : Editura Academiei Oamenilor de Știință din  
România, 2023

ISBN 978-630-6518-17-3

821.135.1.09

## Cuprins

Cuvânt-înainte .....	5
Critica literară față de opera prozatorului .....	7
Tudor Vianu .....	7
George Călinescu .....	10
Zoe Dumitrescu- Bușulenga .....	14
Vladimir Streinu .....	19
Valeriu Cristea .....	23
Gheorghe Mitrache .....	25
Literatura Română – Manual pentru clasa a X-a, Editura Didactică și Pedagogică, 1997 .....	28
Arta cuvântului în opera prozatorului .....	31
<i>Amintiri din copilărie</i> .....	31
<i>Moș Nichifor Coțcariul</i> .....	57
<i>Popa Duhu</i> .....	64
<i>Soacra cu trei nurori</i> .....	66
<i>Prostia omenească</i> .....	70
<i>Povestea unui om leneș</i> .....	71
<i>Povestea porcului</i> .....	73
<i>Povestea lui Stan Pățitul</i> .....	79
<i>Dănilă Prepeleac</i> .....	84
<i>Ivan Turbincă</i> .....	87
<i>Povestea lui Harap Alb</i> .....	89
O inventivă modalitate stilistică .....	96
Concluzii .....	101
Despre autor .....	103



## CUVÂNT ÎNAINTE

Obiectivul lucrării de față este acela, ca prin analiza operei literare a lui Ion Creangă, să justificăm ceea ce am enunțat, prin titlul ei - anume că prozatorul citat este **un magician al cuvântului**.

Efectele estetice, originale multiple, variate, izvorăsc din iscusita – și nu greșim dacă spunem – **geniala elaborare a formelor verbale organizate în structuri sintactice**, pe cât de **inventive**, pe atât de **captivante**.

Cu alte cuvinte, este vorba de a pătrunde – atât cât este cu putință unei anume judcăți științifice, – în **tainele aceluși miracol creator al inegalabilului nostru prozator**.

Pentru a surprinde acele scânteietoare frumuseți artistice, care, deopotrivă, încântă ochii, urechea, transmițându-i inimii efluviile încântării, am luat drept călăuză, stilul însuși al operei sale.

Despre ce comoară de giuvaeruri ale artei conține opera lui Creangă, veți afla străbătând capitolul anume destinat a vi le înfățișa.

Strâns legat de această descoperire – căci este o **descoperire**, de vreme ce – o spuneam, cu toată obiectivitatea - în critica literară, după cum am dovedit, într-un alt capitol, acela consacrat domeniului respectiv, nu am întâlnit, cum s-ar fi cerut, un tablou al procedurilor stilistice și bineînțeleș, al efectelor lor estetice.

Pare, desigur, curios, dar, din păcate, aceasta este realitatea. O explicație - dar nu și o justificare - a unui fapt atât de regretabil, rezidă, după cât cred, în farmecul care a captivat în așa măsură pe **analisti**, încât s-au limitat zic la formulări de tip general, remarcând chiar geniul scriitorului, fie la unele expuneri didactice, privind conținutul operei – omitând, astfel, ceea ce era, primordial, mai important – adică, exegeza modalităților stilistice, izvorul, de fapt, al aceluși copleșitor farmec, de care aminteam.

Ca atare, țelul lucrării de față este acela de a demonstra justetea opiniei, potrivit căreia **Ion Creangă** – pe care l-am numit **magician al cuvântului** – s-a împus, în creația literară românească, drept **un geniu**.



## CRITICA LITERARĂ FAȚĂ DE OPERA PROZATORULUI

După cum se știe, mulți comentatori s-au referit la opera literară a lui Ion Creangă, caracterizând-o în fel și chip: ba că este creația unui autor „popular” debitoare fondului bogat de valori ale paremiologiei: (autorul) e „*tobă de anecdote, el avea totdeauna câte una disponibilă...*” -, ba că era „*virtual glumeț*” ba că era un „*moldovean de baștină...*”, ba că el „*se ridică numai până la o anume înălțime, până la felul lui pitoresc, cam vulgar*” (!? s.n. D. N. U.); **ba că nu știu cum și ce mai era.**

Toți acești comentatori s-au exprimat în formulări cu caracter general mai mult sau mai puțin – și acelea – îndreptățite, dar, în orice caz, departe de ceea ce constituie trăsătura esențială, prin excelență marcată **de geniul creativității, adică, mânăuirea, cu un profund și original simț artistic, al cuvântului românesc – cel literar și cel divers colorat regional, într-o sinteză a limbii, de o armonie și de o frumusețe inegalabile.**

Câțiva dintre **comentatori** s-au pronunțat și despre stilul prozatorului, dar și ei au făcut-o la modul general, **neintrând în tainele expresivității estetice** a scriitorului. Au recunoscut, după propria lor mărturisire „farmecul” scrierilor lui Creangă, dar **n-au reușit să-i descopere fecundele resurse**, neoprindu-se niciunul dintre ei asupra acelor modalități de expresie menite să-i imprime unei opere literare cuceritoare forme verbale de încântare a percepției cititorului.

Dintre analiștii scrierilor lui Creangă, ne vom opri la aceia care s-au referit mai insistent la opera prozatorului și al căror opinii se aseamănă oarecum, dată fiind limitarea lor la caracterizări – după cum menționam, în cuvântul introductiv – de genul celor generale neconcludente pentru a impune ca justă ideea **genialității prozatorului.**

### TUDOR VIANU

Cunoscutul estetician a consacrat operei lui Ion Creangă nouă pagini în lucrarea sa **Arta prozatorilor români** (Editura Cultura națională, București, 1966).

Analiza este introdusă în capitolul **Prozatorii „Junimii”**, alături de Titu Maiorescu, M. Eminescu, I. Slavici și I.L. Caragiale.

Înainte, însă de a trece la felul în care analistul interpretează proza literară a lui Creangă, cred că nu este lipsit de interes să deschidem o paranteză, ale cărei concluzii pot constitui prefigurări la însăși maniera criticului de a emite opinii

asupra unei creații artistice, în speță, deci și asupra celei care constituie obiectul de față.

Anume, vreau să mă refer la faptul, cel puțin, ciudat, că Vianu introduce în scrierea sa intitulată **Arta prozatorilor români** numele lui Titu Maiorescu. Din capul locului te întrebi: a scris marele critic vreo schiță, vreo nuvelă, vreun roman – acestea fiind speciile caracteristice ale prozei literare? O creație de acest tip prezintă o narațiune mai simplă, ori mai amplă și unele personaje care participă la acțiune. Istoria literaturii noastre nu înregistrează, în întreaga activitate a lui Titu Maiorescu, un semn cât de palid în domeniul propriu-zis al creației epice.

Că Tudor Vianu socotește **maxima și apoftegma** specii ale genului epic, **pe care-l nutrește ficțiunea** și nicidecum judecata sentențioasă – faptul pare uimitor.

A afirma că „**Maiorescu este în proza românească descoperitorul conciziunii lapidare**” – formulare neglijentă, pleonastică - înseamnă a te exprima ambiguu: în care „proză” este Maiorescu „descoperitorul” în cea literară, căci, despre aceasta vorbește analistul în cartea menționată – sau în cea pe care am numit-o eseistică? Despre cea dintâi, nu poate fi vorba, fiindcă ea nu există; atunci, nu rămâne a fi luată în considerație decât cealaltă – dar ce caută ea într-o carte intitulată **Arta prozatorilor români**?

Raționamentul cu care analistul îl introduce pe Maiorescu, într-o atare scriere, este inacceptabil, dată fiind falsitatea lui dacă ținem seama că obiectul cercetării este „**proza literară**”: „*Caracterul sentențios al prozei maioresciene (?) este incontestabil. Expunerea sa se oprește din când în când pentru a lua forma maximei și apoftegmei... Maxima este un fruct al conversației între oamenii spirituali și comunicativi...*”.

Ce legătură au aceste definiții ale unor formule sentențioase, lapidare, cu **proza literară**, guvernată, după cum se știe, de alte legi ale creației artistice? Caracterul superfluu al acestor aserțiuni domină, din păcate, și analiza pe care Vianu o întreprinde asupra operei literare a lui Ion Creangă.

Punctul de vedere, în această privință, se dovedește eronat chiar de la început, căci una dintre esențialele trăsături estetice ale operei prozatorului – aceea de **integrare** creatoare a zicrilor populare în opera lui Creangă – este ignorată sistematic.

Întocmirea unei *suite de ziceri*, scoase din opera prozatorului – așa cum face analistul – nu demonstrează, din punct de vedere artistic, nici o însușire calitativ superioară, o asemenea listă având, pur și simplu, caracterul științific de *glosar*.

Ni se prezintă, adunate din scrierile prozatorului, un număr de ziceri populare, ca: „*înaintat la învățătură până la genunchiul broaștei; s-a dus unde i-a fost scris; tot îs mai aproape dinții decât părinții; îi plin de noroc ca broasca de păr; biserica-i în inima omului* (aceasta nici nu este, propriu-zis, o zicere populară); *ne-am pus bine-rău gura la cale* (nici aceasta n-are un iz popular); *mă lasă cu pielea goală în baltă* (seamănă a zicere populară); *milă mi-e de tine, dar de mine mi se*



*rupe inima; mi-am ținut cuvântul de joi până mai de-apoi* (vorba populară e „de joi până de-apoi” însoțită de un adaos al autorului „mi-am ținut cuvântul”); *ne era a învăța cum nu-i e câinelui a linge sare* (acesta este o observație a autorului); *lucrul ieșea gârlă din mâinile lor* (aici nu e vorba de o zicere populară, ci de o vocabulă expresivă: **gârlă**, cu sens comparativ, **ca o gârlă**)...”. Nu le-am reprodus pe toate.

**Smulse** din context asemenea **expresii**, unele, în adevăr populare, altele aparținând prozatorului își pierd mult din potențialul lor artistic. **Numai implantate în narațiune, fie direct în debitul verbal al autorului, pentru a potența, pitoresc, un fapt, o idee, fie în vorbirea personajelor – și ea, spre a nuanța, sugestiv, o trăsătură caracterologică a personajului care se exprimă, aceste formule estetice, consacrate prin uz, devin surse de plasticitate, de culoare, de pitoresc, ale stilului unei opere literare.**

Cât privește aserțiunea potrivit căreia opera lui Creangă are caracterul oralității („*Toate (acele ziceri populare) decurg din însușirea precumpănitoare a artei sale orale*”) ea **este dezmințită** de însuși acela care o emite, căci, într-un alt pasaj al comentariului său, declară: „*O deosebită atenție acordă Creangă și sfârșitului ritmat al frazelor*” (**clausulelor**).

Când un artist acordă „*o deosebită atenție*” ritmului frazeologic, mai poți afirma că opera lui este, prin excelență, orală?

Dimpotrivă, în afară de unele aspecte verbale, care prin fluenta lor pot sugera însușirea oralității, **opera lui Creangă** este mărturia incontestabilă a unei **trudnice elaborări**, cu evidente și revelatoare semne ale **unei scriituri meticuloasă supravegheată**.

Această trăsătură specifică a creației lui Ion Creangă va fi, cu prisosință ilustrată, în acel capitol al lucrării de față, în care sunt reliefate ingenioasele procedee stilistice, nu numai intuitive, ci și conștient urmărite, pentru a obține frumusețea expresiei.

Apăsând pe ideea oralității operei lui Creangă, analistul n-a mai putut observa acele construcții scriptice în care multiplele *figuri de stil* sunt **rostul unei reflexivități** menite să imprime creației varietate, culoare, într-un cuvânt, **originalitate excepțională**.

O dovadă, în plus, că Tudor Vianu chiar dacă sesizează frumusețea artistică a unui text literar, nu este preocupat să afle și să dezvăluie sursele ei – adică, acele mijloace ale expresiei care o determină, o avem chiar la începutul lucrării sale, atunci când (capitolul se cheamă **Dubla intenție a limbajului și problema stilului**) desprinde acest pasaj din opera sadoveniană: „*Vremea era pe la toacă, dar căldura era în toiu și juca rotiri ca răsfrângerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopotele începură a bate dulce și trist, de la bisericile târgului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultând*”.

**Cum** interpretează analistul acest pasaj, sub raport stilistic? Să-i dăm cuvântul, spre a ne arăta cum:

„Analiza poate distinge destul de limpede în șirul acestor notații, expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de cele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului” și criticul relevă care est acest «reflex»:

„Vremea *era* pe la toacă... căldura *era* în toiu... ulița *ridica*... clopotele *începură a bate*... *fetița se opri*...” sunt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face.

Aproape fiecare din aceste notații sunt însoțite însă de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în structuri mai adânci ale conștiinței celui care ni le transmite... O lectură atentă a pasajului de mai sus ne face din moment în moment să sesizăm cum trecem de la simpla intenție tranzitivă la intenția reflexivă.” Justețea ultimei observații a analistului este incontestabilă, numai că nu ni se arată prin ce factori expresivi se trece la „intenția reflexivă” a prozatorului. O analiză a elementelor reflexive ar fi devenit convingătoare în sensul remarcii analistului. Trebuie precizat că reflexivitatea pasajului *nu se datorează* unui „adaos de comunicări” ale prozatorului, ci naturii figurate a expresiei **metaforei, epitetului**.

Astfel, când autorul pasajului scrie că „vremea era pe la toacă”, expresia se substituie unei forme verbale cu caracter tranzitiv, adică, „seara”, căci atunci se poate auzi „toaca”; de asemenea, în „ulița ridica”, verbul având sens epitetiv, simțim o intenție atribuită naturii, în care ulița „urca” (*se*) *ridica* (asemenea unui om), adverbele – epitete în formularea „clopotele începură a bate, dulce și trist” *sună metaforic*, cu iradiere ale unor senzații omenești; și adjectivele „pusti” și „singuratică”, atribuite unei „ulițe”, sporesc impresia farmecului stârnit de pasajul sadovenian.

O astfel de analiză a procedeelelor stilistice atât de fecundă în iradiții estetice, nu am întâlnit, din păcate, în aprecierile – suspendate la un nivel teoretic general – privind opera lui Ion Creangă.

## GEORGE CĂLINESCU

La fel de lacunară, ca și aceea la care ne-am referit anterior, ne întâmpină analiza pe care o întreprinde G. Călinescu în lucrarea sa *Istoria literaturii române (De la origini până în prezent, anul 1941)* asupra operei lui Ion Creangă.

Abundă aceleași generalități, în caracterizarea scrierilor prozatorului cu largi reproduceri din textele originale, pentru a le reliefa conținutul, fără nicio subliniere a acelor procedee stilistice cu remarcabile efecte estetice.

Chiar și în această perspectivă a limitatului său punct de vedere, criticul crede că este îndreptățit să facă unele aprecieri de tipul acestea: „*Când Creangă povestește, compunerea nu-i extraordinară, când eroii încep să vorbească atunci gesticulația și cuvintele lor ating culmea tipicului. Soacra înfăptuiește în vorbirea ei perfecțiunea malignității sociale (?)*”. Și pentru a demonstra, chipurile, „culmea

**tipicului**”, criticul citează acest pasaj din povestea Soacra cu trei nurori: „*Jată ce am gândit eu, noro, că poți lucra noaptele. Piua-i în camera de alături, fusele în oboroc sub pat, iar furca după horn. Când te-i sătura de strujit pene, vei pisa mălai, și când va veni bărbatu-tău de la drum vom face plachie cu costițe de porc de cele afumate, din pod, și, Doamne, bine vom mânca! Acum deodată până te-i mai odihni, ie furca în brâu și până mâni dimineață să gătești fuioarele acestea, penele de strujit și mălaiul de pisat. Eu mă las puțin, că mi-au trecut ciolan prin ciolan cu nunta voastră. Dar tu să știi că eu dorm iepurește și pe lângă iști doi ochi mai am unul la ceafă, care șade pururea deschis și cu care văd și noaptea și ziua, tot ce se face prin casă. Ai înțeles ce ți-am spus? – Da mămuică. Numai ceva de mâncare. – De mâncare? O ceapă, un usturoi și-o bucată de măvăliță rece din poliță sunt destul pentru o nevestă tânără ca tine. Lapte, brânză, unt și ouă le-am putea scipui să ducem în târg ca să facem ceva parale; căci casa s-a mai îngreuiat cu un mâncău și eu nu vreau să-mi pierd comândul!*”

Ce observă criticul reproducând pasajul respectiv? Anume, că prozatorul – ca și Caragiale – „**caracterizează dialogic**”. Ce sau pe cine și cum „*caracterizează*”, în pasajul citat, Creangă, nu ni se spune.

Cititorul atent n-are nevoie de explicațiile unui critic pentru a observa că în acel dialog se confruntă două profiluri morale: unul al soacrei care caută să-și marcheze răutatea, promițându-i, la un moment dat, nurorii un ospăț cu „*costițe de porc de cele afumate*” și celălalt, al norei, care, presimțind fățarnicia „*mămuicii*”, întreabă „*ceva de mâncare*”, pentru a primi, de astă dată, răspunsul menit să caracterizeze adevăratul caracter al soacrei.

Ni se pare că alternanța celor două ipostaze contradictorii este o construcție stilistică de o plasticitate portretistică rară ale celei care apare, astfel, când darnică, grijulie, omenoasă, când zgârcită, rea. Cele două ipostaze ni se înfățișează în formule expresive adecvate naturii fiecăruia dintre ele. Întâi: „și Doamne, bine vom mai mânca” și apoi: „De mâncare?” fiind numite, în continuare, acele... ispititoare elemente culinare.

Dacă, așadar, vrem cu tot dinadinsul să descoperim tainele unei creații artistice, atunci să nu le căutăm în formele exterioare ale acesteia – ca în cazul menționat, procedeul „*dialogic*”.

Robit procedeului de a recurge la ample rezumate din opera lui Creangă, criticul neglijează tocmai ceea ce este important să releve și, anume, prin ce mijloace expresive prozatorul izbutește de creează ceea ce se înțelege prin estetica epicului literar.

Uneori, nici rezumatul unei povestiri – cum este acela al povestirii Moș Nichifor Coțicariul – după cum vom semnala mai departe – nu corespunde componentelor narațiunii.

Ce observă analistul, după ce reproduce ample citate din amintita povestire? El constată: „*Când căruța merge, feleștiocul și pasteuca fac mereu «tranca, tranca,*

tranca, tranca!»”. Iepelile lui Moș Nichifor sunt „albe ca zăpada, fiindcă schimbându-le, le înlocuiește de același fel”.

Aici, criticului îi scapă – fiindcă el nu urmărește, în principal, modalitățile expresive ale operei prozatorului – explicația pe care însuși personajul principal o formulează și, anume, – comparația de o inventivitate uimitoare – albul iepelilor ca lumina fânarului.

După multe alte citate din povestire, pe care autorul **nu le analizează în perspectiva criteriului estetic**, el încheie comentariul, scriind: „Călătoria se sfârșește și repertoriul lui Nichifor încetează și el”. Încetează e adevărat, dar, nu înainte ca Nichifor să revină asupra învinuirilor aduse soției, când a crezut că soața sa a uitat să-i pună uneltele cu care trebuia să-și repara eventualele accidente, în clipa când le-a găsit. Și apoi „repertoriul” **de care vorbește criticul nu este realizat epic de prozator, în povestirea sa?**

Nu, analistul nu crede așa ceva, el este convins că vorbirea eroilor din povestirile și poveștile sale este autentic țărănească și că prozatorul nu face altceva decât să o transcrie.

Poate nu credeți că așa gândește autorul comentariilor. Spre a vă convinge că așa stau lucrurile, citez următorul pasaj din expunerea sa critică: „*Nicăieri limba nu e a artistului, ci a eroilor lui, chiar când Creangă însuși vorbește. Atunci el vorbește nu ca autor, ci ca povestitor, ca un om care stă pe o laviță și istorisește altora, fiind el însuși erou subiectiv în narațiunea obiectivă.*”

Presupunând că aceasta ar fi realitatea, cititorul se poate întreba: „dar vorbirea respectivă este cea de toate zilele, uneori, rudimentară, fără nici un rafinament artistic merit a-i conferi o valoare stilistică?”

Într-un loc al observațiilor sale, criticul observă, cu deplină justete: „*Este învederat că Creangă aduce în scrierile lui mult vocabular țărănesc, dar mai cu seamă proverbe, zicători care alcătuiesc așa-zisele lui «țărăniile». Însă acestea singure nu pot face o literatură*” (s.n. D.N.U.).

Cu toate acestea criticul nu le judecă în contextele în care ele apar – spre a le sublinia efectul estetic – ci, pe multe dintre ele, le smulge de la locul lor cu adnotări neconcludente în privința artei prozatorului. Iată una dintre ele: „*La tot pasul Creangă are pe limbă (!) vorba ceea: „vorba ceea (cimilitura râmei): apărămă de găini, că de câini nu mă tem”; „vorba ceea: oaia b... și capra trage rușinea”; „vorba ceea: cum și-o face omul, nu i-o face nici dracul”.* Când nu e „vorba ceea” sunt alte culori țărănești (...) (cimiliturile, zicătorile, din operă au fost de bună seamă mai întâi jucate pe ulițele Iașului și la Junimea: „*Lată – peste lată, peste lată îmbujorată și peste gălbeneală – huduleț*” etc.

Ce semnificație, în context, au cele citate, cititorul lor n-are cum ști. Nu afirmase criticul după cum am văzut în alt loc al comentariului său, că: „*acestea (țărăniile) singure nu pot face o literatură?*”

De altfel, Călinescu se pierde tot timpul în fraze de tip erudit, lăsând impresia că vrea să epateze cititorul cu știința sa înaltă. În această manieră se înscriu

și multele divagații (!) „*savante*”, (pe care le consideră digresiuni), care n-au nici o legătură cu arta scriitorului, cu acea artă căreia îi găsește și anumite neîmpliniri, după cum rezultă și din acest pasaj: „*a bojbăi*”; „*a găbui*”; „*a pașli*”; „*zbr*”; „*durdură*” dau cititorului impresia unui argot hermetic, plin de subînțelesuri hilariante și de onomatopee indecente. De la frumosul de erudiție până la râsul obscen e numai un pas „toți rabelaieni (criticul face, în altă parte a cercetării, unele aprecieri cu Rabelais) cad în trivialitate.”

Cusururile atribuite de critic operei lui Creangă „onomatopee indecente” și chiar „trivialități” sunt menționate după un lung citat din povestea Harap Alb și nu le-am putut identifica, deoarece ele nu sunt nici acolo, nici în altă parte.

Pasajul citat se încheie cu aceste vorbe ale lui Ochilă, care stă de vorbă cu Păsărilă: „*Ja mai bine hai la culcuș că se face ziuă acuş*”.

Să notăm că această frază muzicală rimată nu i-a atras criticului atenția!

Sunt și alte curiozități izbitoare în comentariul criticului. Atras mereu, cum spuneam, de zeița teoriei, criticul afirmă, la un moment dat, o părere stupefiantă. Iat-o: „*Romanul este reprezentarea obiectivă a realității și autorul rămâne un factor exterior scrierii*”.

Aceasta ar însemna că și celelalte specii ale genului epic: nuvela, povestirea, schița, se comportă ca romanul, adică, „autorul rămâne un factor exterior scrierii”.

Să căutăm în altă parte exemple care dezmințesc aserțiunea criticului, când unul îl avem chiar în povestea Moș Nichifor Coțcariul, pe care analistul o prezintă în rezumat. Acolo se întâlnesc tot felul de notații ale autorului, prin care acesta este prezent. Una dintre ele sună așa: „*Două iepe albe ca zăpada și iuți ca focul sprijineau mai totdeauna de oiștea căruței, mai totdeauna, dar nu totdeauna, căci moș Nichifor era și geambaș de cai și, când îi venea la socoteală, făcea schimb ori vindea câte o iapă chiar în mijlocul drumului, și atunci rămânea oiștea goală pe de o parte*.”

Cine face această distincție? Nu autorul? Cum poți afirma, atunci, că „autorul rămâne un factor exterior scrierii?” Lasă că atunci când vorbesc personajele ele se exprimă pe baza unor criterii ale autorului, preocupat să le portretizeze și unele caracteristici ale limbajului.

În pasajul pe care l-am citat din Moș Nichifor Coțcariul scapără **două comparații**: „*albe ca zăpada*” și „*iuți ca focul*”, care, cu scânteile lor, dau o culoare luminiscentă imaginii **descrie**. Pe critic îl lasă fără percepție estetică asemenea aspecte stilistice, și, nu numai în acest caz, ci de regulă generală. Pentru el *nu există nici metafora*, *nici comparația*, *nici epitetul* – niciuna dintre acele modalități expresive care conferă frumusețe artistică unei creații literare. Atunci, când o singură dată folosește o figură poetică o **onomatopee**, o stigmatizează cu calificativul „indecentă”.

Cititorul vrea să cunoască, nu numai intuitiv, ci și explicativ, tainele farmecului operei lui Ion Creangă și trebuie să constatăm că, din păcate, G. Călinescu nu i-a dezvăluit prin analiza sa fecundele taine ale miracolului.

Cred, cu toată convingerea că G. Călinescu, ascuțit spirit erudit, a scăpat prilejul de a învedera ceea ce declară categoric în voluminoasa sa lucrare: „*Nu poți fi critic fără percepția istorică, nu poți face istorie literară, fără criteiu estetic, deci fără a fi critic.*”

În ceea ce îl privește pe Ion Creangă, analistul operei sale a respectat numai prima parte.

### ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Tributară aceleiași maniere de a caracteriza în general – când s-a referit la stilul prozatorului – ca și cei doi predecesori ai săi – Zoe Dumitrescu-Bușulenga trece, când citează largi pasaje din opera scriitorului, nemișcată, sensibil și cerebral, pe lângă atâtea și atâtea încântătoare **modalități poetice**. Nu le vede, nu le apreciază și, ca atare, nu le menționează, nici măcar în trecut.

Analista s-a oprit de două ori asupra scrierilor lui Creangă: întâi, în prefața la **Pagini alese**, carte publicată în 1959, în *Colecția Biblioteca pentru toți*, și, apoi, în monografia extinsă **Ion Creangă**, apărută în *Editura pentru literatură*, 1963.

Cum era și firesc, perspectiva în care este privită opera prozatorului, cele două lucrări nu se deosebesc: aceleași lungi rezumate ale scrierilor la care autoarea se oprește și aceleași notații lipsite de sesizarea trăsăturilor specifice limbii, stilului în care se exprimă Creangă.

Să urmărim, mai întâi ce și cum scrie analista în amintita prefață.

Cităm: „*Despre cultura lui Creangă știm astăzi destule lucruri ca să înțelegem că n-a trecut limitele specializării lui.*” Deci a rămas în limitele „*specializării*” sale – aceea, desigur, de monah. Și, totuși, în pagina imediat următoare, autoarea uită ce a scris, căci, iată, ce aflăm: „*De asemenea lucrările primite în școala normală i-au ascuțit puterile raționale, poate c-au stârnit o mai mare curiozitate pentru știința laică, pentru unele ramuri ale filozofiei trebuitoare viitorului pedagog.*”

Și mai departe, veți vedea, o dată cu termenul acesta „lucru” și la plural „lucruri”, mai apar și alte păreri discutabile; bunăoară, ca asupra fondului inițial al scriitorului „*dobândit în anii copilăriei și ai adolescenței... s-a operat înrâuriri, îmbunătățiri, selectări*”, dar că acesta „*e lucru secundar*”.

Mai departe stilul analistei devine figurat, căci ni se vorbește despre „mediul acela în care (Creangă) *trăia ca peștele în apă*” și că, chiar el scriitorul, de mai multe ori „*a mărturisit lucrul acesta*”. De altfel precizează autoarea: „*Lucrul acesta e ușor de înțeles*”, căci, ni se spune: „*Comunitatea humuleșteană a trăit mai mult sau mai puțin liberă*”.

Cu ce impresie rămâne autoarea când citește basmul Ivan Turbincă? S-o lăsăm pe d-sa a răspunde: „*Moartea lui Ivan Turbincă inspiră milă, văzând la bătrânețe copaci de toate soiurile...*”; dar, a reținut că și Ivan Turbincă „*îi bate pe draci și căpetenia lor Scaraoschi, cu nuiava la spate și terorizează iadul, care de altfel capătă un ciudat aspect de cârciumă, prevăzută cu tărași și cu alte lucruri aducătoare-aminte de plăcerile pământului*”.

Autoarea se ține – ca să spunem așa – de capul lui Ivan Turbincă, deoarece vrea cu tot dinadinsul, să ne informeze: „*...moartea e privită cu dușmănie și Ivan Turbincă se mai bucură de un atu în simpatia scriitorului și a grupului său, fiindcă s-a luptat cu ea și a înfrânt-o*”.

Uneori, rezumatul este întrerupt pentru a ni se dezvălui, fie și în termeni pleonastici, câte o observație sentențioasă, cum este, bunăoară, aceasta: „*Ca la toate popoarele, și la noi acei ce ospătează joacă sau se strâng în șezători se delectează cu plăcerea artei*”.

Și, tot așa, cu comentarii și cu observații de tipul celor amintite, se desfășoară până la încheiere respectiva prefață, fără a spune ceva interesant despre **magicianul cuvântului** care se numește **Ion Creangă**.

Poate, veți zice, ni se vorbește despre așa ceva în cuprinsul extins al monografiei publicate de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Poate... Să vedem.

Există în monografia amintită chiar un capitolul intitulat: *Câteva observații pe marginea stilului lui Creangă* și ne putem da seama, în sensul temei, ce crede autoarea: „*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 descriere 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 (iar „acest lucru”). Pentru ei toate obiectele au valoare egală prin frumusețea și utilitatea lor în sine (depinzând cert numai de gradul de valoare de întrebuintare), care vorbește despre mereu reînnoita noutate pe care lumea o are în ochii lor. De aceea, poate, Creangă nu descrie, ci enumeră*”.

Să îl lăsăm pe cititor să dezlege ce vrea să spună autoarea pasajului citat, în care „*enumerările țin loc de descrieri*”, acesta denotând „*plăcerea primitivului de a stăpâni nemijlocit lumea materială prin cunoaștere în scopul utilizării*” – să lăsăm, deci, lectorului să descifreze, dacă va putea – sensul și rostul celor afirmate

în pasajul amintit și să reținem ideea cum că *prozatorul Creangă „nu descrie, ci enumeră”*.

Respectiva afirmație este categoric dezmințită frecvent de opera scriitorului. Iată, luat, la întâmplare, un exemplu din povestirea Moș Nichifor Coțcariul: *„Moș Nichifor era harabagiu. Căruța lui, deși era ferecată cu teie, cu curneie, însă era o căruță bună încăpătoare și îndemânatecă. Un poclit de rogojini oprea și soarele și ploaia de a răzbate în căruța lui Moș Nichivor. De inima căruței păcornița cu feleștocul și posteuca, care se izbeau una de alta când mergea căruța și făceau: tronca! tronca! tronca! tronca! Iară în belciugul de la carâmbul dedesubt, din stânga, era aninată o bărdiță pentru felurite întâmplări”*.

Cum să se cheme aceasta? Simplă enumerare a obiectelor, sau enumerarea acestora în **descrierea căruței**?

Înainte de a trece mai departe la alte observații negative, contestabile ale analistei, este, cred, cazul să ne întrebăm dacă comentatoarea mai poate pretinde că emite opinii juste cu privire la stilul unui creator literar, dacă ea în două pagini ale scrisului său folosește de șase ori termenul „lucru”.

Cum Zoe Dumitrescu-Bușulenga are pasiunea – ca și cei doi predecesori la care ne-am referit mai înainte – de a întocmi liste de cuvinte și de expresii populare smulse din context, spre a le comenta, deci, izolat, lipsite de iradierile lor estetice asupra formulărilor verbale respective, alcătuiește, la un moment dat două șiruri, precedate de aceste observații hazardate: *„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 figurat nu și-ar prea găsi locul.”*

Înterupem aici citatul, spre a atrage atenția **că limbajul popular e bogat în procedeele figurative** și că, deci, ele și-ar găsi „locul” în opera scriitorului. De altfel îi dezmente aserțiunea hazardată chiar urmarea pasajului respectiv, inclusiv după cum vom constata a celor două liste întocmite de d-sa cu „vorbe” vechi ale poporului, mai toate cu caracter figurativ. Reluăm citatul de unde l-am întrerupt: *„Comparațiile sunt puține și, așa cum ni s-a mai arătat, estetic în cea mai mare parte ca efect stilistic din pricina caracterului lor obișnuit care le-a tocit valoarea.”*

Dar, înainte care sunt acele „comparații”, cărora li „s-a tocit valoarea” – lăsând deoparte faptul că nu ni se spune cine se ascunde în formularea „așa cum ni s-a mai arătat” – să subliniem caracteristica evidentă a acelor expresii considerate „șterse” că acestea își revigorează efectul artistic în contextele respective, acestea am putea spune, potențându-le semnificația.

Dar, să vedem care sunt comparațiile „șterse” cum le apreciază autoarea: *„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 pâinea cea bună”, „drag ca ochii din cap”, „se lasă în jos ca o săgeată”, „mai iute decât fulgerul”,*



„lin **ca** vântul”, „moale **ca** mătasea”, „strălucea **ca** un sare”, „apă limpede **cum** e lacrima”. În afară de faptul că valoarea acestor comparații apreciate ca „șterse” își reliefează, pregnant, relieful expresiv, după cum menționam, în raport cu elementele pe care ele le au în vedere, se cuvine a observa că unele dintre ele – nici nu sunt de sorginte populară.

Să parcurgem și acel șir de comparații, care i se par autoarei mai expresive, „dar mai puține la număr” de parc-o linsese pe cap viței”, „gura babei umbla cum umblă melița”, „draci care se zbăteau ca peștii în vârșă”.

Trebuie să observăm că ultimele comparații citate ca fiind de origine populară, nu confirmă afirmația, cele mai multe dintre ele aparținând lui Creangă. Bunăoară, **cine** din lumea satului zice: „clănțănea din măsele ca un cocostârc”?

Autoarea comentariului, de asemenea, crede că „...într-o caracterizare cu doi termeni (din opera lui Creangă), unul poate fi taxat, poate chiar printr-o licență, drept epitet, iar celălalt nu, deși prin topică și funcție îndeplinește exact același rol.”

Și se citează următoarele exemple, în sensul specificat: „un cărpănos ș-un pui de zgârie-brânză (despre moș Vasile), „Un lainic și un pierde-vară” (despre Chiriac al lui Goian), „un văduvoi bătrân ș-un ia-mă, mamă”.

Mai întâi, nu se înțelege despre ce epitet „poate chiar, printr-o licență” este vorba, „mai expresive”, dar „mai puține la număr”: „posomorâți ca vremea cea rea”, „ospăta... cu lăcomie ca un vultan hămesit”, „n-a mai clănțâni din măsele ca un cocostârc din cei bătrâncioși”, „se alinta cum se alintă cioara-n laț”.

Și, apoi, e nevoie să spunem că analistei îi scapă existența acelei figuri poetice numite **«atelaj»**, prin care primuli termen dintr-o expresie i se adaugă altul cu scopul de a o scoate din stereotipie, nemaivorbind de un alt procedeu stilistic, acela **al potențării**, prin înțelesul **sinonimiei** exprimat de termenul adăugat. Aceeași observație e de făcut și cu privire la al doilea dintre exemple. Referitor la cel de-al treilea, el n-are nici o legătură cu observația analistei, căci „văduvoi bătrân” nu are sensul lui „la-mă, mamă”.

Când se referă la apariția **portretului** în opera prozatorului, se declară nemulțumită cum se prezintă ea: „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 are o face Creangă eșuează în ceea ce privește individualizarea personajului (s.n. D.N,U. ). 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 diferența morală nu e sugerată de autor prin vreun epitet din cele care-i sunt caracteristice. Am observat acest lucru (iarăși, mult îndrăgitul „lucru” al analistei) și în tablourile acelorași artiști ale căror nume ne-au venit în repetate rânduri sub condei .”

Tot atâtea erori de interpretare a artei portretului la Creangă câte afirmații conține pasajul citat.

Nu vom insista, spre a dovedi constatarea noastră, fiindcă despre cum sunt trasate portretele în opera scriitorului, vom scrie, pe larg, în capitolul consacrat valorilor estetice din opera prozatorului. Acum – și numai în treacăt – ne vom referi la Moș Nichifor Coțcariul. Câteva dintre trăsăturile portretului interior apar chiar în primele pagini ale povestirii: „*Moș Nichifor nu era dintre aceia care să nu știe. Că nu-i bine să te pui viziteu la cai albi și slugă la femei*”.

Reies câteva excelente însușiri ale personajului din citatul respectiv: prevenitor, iscusit, o oarecare parcimonie. Chiar și încă o mărturie a spiritului. „*Chiriașii (harabagiului) văzându-ne trebuiau să se dea jos și ei (jos din căruță), căci le era lehamite de morocăneala lui moș Nichifor, care îndată trâncănea câte una cam de acestea: „că mai dați-vă și pe jos, căci calul nu-i ca dobitocul, să poată vorbi*”.

Și exemplele în sensul menționat continuă: „*Dacă știi să potrivești din gât pe moș Nichifor, apoi era cât se poate de șăgalnic. De întâlnea vreun om călător pe drum, întreba: „Departa ai lăsat pe vodă voinice?”... De întâlnea pe drum neveste și fete mari, cânta cântece șăgalnice de-alde acestea: Alba-nainte, alba la roate / Oiștea goală pe de o parte /hei! Opt un cal, că nu-s departa Galații, hei!!!*

Și **portretul moral** se constituie, treptat, treptat, deopotrivă, prin caracterul mișcărilor personajului și prin notațiile sugestive ale scriitorului.

Nu le mai menționez aici, căci, după cum am subliniat, ele fac obiectul capitolului anunțat, în care vom expune concluziile exegezei noastre privind valorile estetice ale operei lui Creangă.

Analista cucerită de maniera potrivit căreia rezumă, frecvent, scrierile prozatorului face și unele erori de atribuire a conținutului. Așa, bunăoară, luată de iureșul termenilor tari crede că se ocupă de Moș Ioan Roată și Unirea când – justițiară? – afirmă „*acesta este modul de apărare al grupului social al răzășimii, față de puternicul dușman de secole, boierimea – aceasta fiind, deci, luată în totalitatea ei – ceea ce constituie un punct de vedere mărginaș – și când, de asemenea, declară: „În moș Ioan 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 a țăranului.*”

De fapt, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, când scrie ca mai sus, se înșeală grav, închipuindu-și că acelea se petrec în Moș Ioan Roată și Unirea – vorba fiind de Moș Ioan Roată și Cuza-Vodă!

O idee pe care comentatoarea o marchează, la tot pasul și în prefața amintită, și în cartea cu caracter monografic, este aceea că **Ion Creangă**, născându-se și trăind mulți ani la sat, se exprimă „ca un țăran”, de unde s-ar putea trage concluzia că atâți povestitori geniali are poporul nostru câte milioane de săteni sunt în țară!

Zeci și sute de sublinieri ale ideii menționate împânzesc textul observațiilor autoarei.

Iată numai una dintre aceste sublinieri, remarcabilă – ca să spun așa – și printr-o greșită construcție gramaticală: „În momentele în care are a povesti stări sufletești foarte puternice, Creangă se folosește tot de un procedeu împrumutat limbii vorbite” (în loc de: **împrumutat din limba vorbită**) construcția eliptică:

„Atunci, bucuria cocoșului” zice lapidar (?) scriitorul, accentuând mai puternic mișcarea sufletească a eroului (adică, a cocoșului). 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!** Sub chersin”; „Atunci iepurele sare, și dracul după el”; „Dracul neavând ce-i face, **buștiuluc** în iaz”; „Ursul se trezește și după dâsul Gavrilă”; „**Haț!** de sumnul moșneagului”; „Eu **zvârrr!** Chibritul dn mână, **țuști!** La spatele lui Zaharia”; „iară eu amandea pe ușă”, ca să nu mai pomenim de mult-citata fugărire prin cânepă.

Cititorul a reținut, desigur, preocuparea autoarei de a scoate din context unele expresii uzuale în vorbirea lumii de la țară; și de astă dată, cu citatul de mai sus, se atestă preferința autoarei de a întocmi o listă cu asemenea extrase, care, după cum am mai subliniat nu-și pot dezvălui efectul artistic dacă nu sunt menționate împrejurarea și scopul folosirii lor, dacă, adică, sunt scoase din context, însoțite doar de observația că ele sunt „eliptice”.

În acel capitol al lucrării de față în care sunt înfățișate procedeele artistice menite să consacre prin răstrângerea semnificațiilor lor în complexul formulărilor, se află menționate și alte încercări eșuate ale analistei în planul stabilirii caracteristicilor de ordin stilistic ale operei lui Ion Creangă.

## VLADIMIR STREINU

Între cei care au analizat opera literară a scriitorului de care ne ocupăm și au scris despre ea, **Vladimir Streinu** în studiul publicat sub titlul **Clasicii noștri** (apărut în prima ediție la Editura „Casa Școalelor”, 1943, iar în cea de a doua la Editura Tineretului, 1969) este singurul care a făcut o dublă constatare. Cea dintâi: „Noi nu cunoaștem, în afară de ce s-a scris în Gruber (neinteresant), nu Ibrăileanu (deși de formație sociologică) și N. Iorga, nici o cercetare estetică a operei lui Creangă din perioada estetică a criticii noastre”. Iată și cealaltă constatare: „Cum s-a făcut că mai mult de viața lui decât de operă s-au simțit atrași cercetătorii, credem că s-a putut vedea din cele de mai sus: acordul unanim asupra valorii literare și pitorescul biograf a creat această stare specială. Așadar prezentarea actuală a cercetărilor literare, fază oarecum nouă a criticii noastre, a continuat pe Creangă o adevărată tradiție de istoriografie.”

În fața unei atare realități, te aștepti ca autorul citatelor- aserțiuni, cunoscut – să recunoaștem ca un vestit estetician din linia Maiorescu-Lovinescu – să repare nejusta situație semnalată.

Se vede, însă, că tentaculele zisului „**biografism**” n-au fost mulțumite de cât au supt și l-au prins în strânsoarea lor și pe autorul nedreptăților amintite constatăm, căci în tot cuprinsul celor 54 de pagini nicăieri nu se face vreo cât de slabă referire la acele procedee stilistice (epitetul, metafora, comparația, sinonimia etc.) care conferă unei opere literare coordonata estetică.

Afirm aceasta, mai întâi, că, în studiul specificat autorul uită de obiectivele sale și pierde la începutul cercetării multe pagini cu referiri biografice privindu-l pe Ion Creangă.

Atunci, în ce anume constă demersul critic al lui Vladimir Streinu? Spulberă el – prin citate ilustrative – grava carență privind analiza, sub aspect estetic, a operei lui Creangă?

Să vedem.

Sigur, criticul simte nevoia să se refere la vocabularul scriitorului – el fiind sursa principală a creativității estetice și, ca atare, cu un netăgăduit simț de statistician, el stabilește că, în opera lui Creangă, lexicul este „*așezat*” în „*câteva straturi*”.

Înțelegând bine românește, trebuie să ne lăsăm convinși de „așezarea” lor, unul peste altul, ca într-un dicționar.

De prisos să menționăm că selectarea în structură caracteristică a vocabularului nu înseamnă a face o analiză a operei din punct de vedere estetic. Structurile lexicale în ele înseși n-au nici o semnificație pentru a atinge țelul urmărit de cercetarea operei. Numai fiecare element constitutiv, observat în contextul scrierii te poate ajuta să surprinzi frumuseți artistice dintr-o frază, dintr-o pagină.

Folosește, oare, la altceva decât la întocmirea unor glosare, înșiruirea unor cuvinte, chiar când acestea au aceeași caracteristică a formei?

Dintre referirile la respectivele categorii de cuvinte, să cităm numai una, dacă mai este nevoie, de pildă, spre a vedea în ce măsură elementele de vocabular, desprinse din context, pot avea justificarea citării lor în șirag: „*Exemplele următoare ilustrează fiecare câte o serie în aceeași ordine: lăutar, pârdalnic (prăpădit, biet), a mântui (a termina, a omorî), dohot (oaia neagră și unsuroasă pentru cazane de unde și a răbui, răbuială. Din ultima serie, de lângă pământ, fac parte toate cuvintele din Creangă, pe care nu le găsim în nici un dicționar, cum este **tânt**, probabil o vorbă aspră locală, deosebită de **tont**.*

Și printre elementele citate se află și termenul **tânt** (care este forma populară cuprinsă în dicționarul explicativ) sinonim pentru **tont**; să notăm că autorul ar fi avut prilejul, măcar o dată, să sublinieze unul dintre cele mai fecunde izvoare ale frumuseții operei lui Creangă, anume sinonimia, recurgând la contextele ilustrative, în această privință, care se adaugă atâtor altora ale acestui procedeu stilistic.

În textul *Poveste (Prostia omenească)* noțiunea de „prost” apare în nu mai puțin de cinci forme diferite, pe care, rând pe rând, le desprindem în contextul fiecăreia dintre ele, după cum obligă analiza estetică a unei creații literare: „*Omul după ce le ascultă pe nevasta și pe soacra lui care plâneau de spaima că drobul de sare de pe horn «de s-a sui mâța are să-l trântescă drept în capul copilului», omorându-l, zise cu mirare: – Bre! mulți proști am văzut eu în viața mea, dar ca voi n-am mai văzut. Măăă... duc în toată lumea. Și de-oi găsi mai proști decât voi, m-oi mai întoarce acasă, iară de nu, ba!*”.

În drumul său, omul acela vede într-un loc ceva **deșănțat** (și acest adjectiv aduce ca sens a prostie) ce nu mai văzuse: un om ținea puțin un oboroc deșert cu gura spre soare, apoi răpede-l înfășca și intra cu dânsul într-un bordei, spre a avea lumină. „Ia încă un „**tont**” zise drumețul în sinea lui, și plecă.” Mai departe, el întâlnește un „rotariu” care se străduia să scoată din casă un car, fără, firește, a izbuti, căci „*ușile erau mai strâmte decât carul*”. De aici drumețul nostru, mai numărând un **nătărău**, merge tot înainte până ce ajunge iară la o casă. Acolo ce să vadă? Un om c-un țapoi în mână voia s-arunce niște nuci din tindă în pod. „Din ce în ce dau peste **dobitoci**, zise drumețul în sine. „Drumețul nu zăbovise nici aici mult, ci plecă mai numărând și alt **neghiob**...”.

Dar, după cum relevam, comentatorul parcă nu a auzit de *modalitatea stilistică a sinonimiei*, deși aceasta – pe lângă faptul că învederează varietatea vocabularului cu același sens – mărturie strălucită a bogăției lexicale românești – are o importantă contribuție la valoarea estetică a unei creații literare.

O altă greșală săvârșește criticul, atunci când preia fără discernământ o apreciere a lui G. Ibrăileanu. Acesta scrisese despre Creangă în lucrarea sa **Note și impresii** (1920): „...numai intelectualii adevărați l-au priceput cum trebuie...”.

Pornind de la această aserțiune pe care și-o însușește Vladimir Streinu crede că: „*Țăranii nu răspund la frumusețea **Poveștilor și Amintirilor**, deoarece folclorul, care e culoare de fond la Creangă este pentru ei o modalitate de viață și nu una de artă. Superstițiile, datinile și proverbele, ca linii ferme și străvechi ale existenței, ei și le cunosc prea bine – atât de bine că nu-i va câștiga nimeni vorbindu-le despre ele. Cât privește arta, valoarea autonomă a acesteia, fie extrasă chiar din viața lor nu-i impresionează în nicio măsură. Cu alte cuvinte, deși creatori ai unui stil artistic, țăranii nu sunt luați la un loc sau în parte mari amatori de artă și mai puțin judecători.*”

Citești rândurile pe care le-am citat și nu-ți vine să crezi că ele au ieșit din condeiul unui critic literar, totuși cu incontestabile merite în analiza operelor celor mai mulți clasici ai literaturii române.

Evocarea sa pornește, desigur, de la înțelesul pe care i-l acordă verbului „**a pricepe**” din propoziția lui G. Ibrăileanu, căci **a nu pricepe** nu înseamnă, nici pe departe, a rămâne insensibil la frumusețile artistice.

*A nu pricepe*, trebuie în cazul dat, reținută ideea că țărani, făuritori ai atâtor creații artistice, nu-și explică tainele acestui miracol, nu au cunoștință de acele modalități stilistice pe care știința le-a descoperit, atât cât a fost în stare.

Prins în capcana acelei greșite interpretări a aprecierii lui G. Ibrăileanu, comentatorul împinge propriul său raționament până a afirma că: „*Nici poetul țăranimii* (Coșbuc), *orice s-ar spune, nu se bucură de favoara țăranilor*”. Cum în această privință, nu există nici o statistică din care să rezulte că țărani „nu se bucură” de frumusețea baladelor și idilelor lui Coșbuc, criticul își ia sarcina să motiveze dânsul incredibila stare de lucruri înfățișată, scriind: „*Conformația lui de intelectual* (a lui Coșbuc) *complicația tehnică și, în general, știința prozodică îl separă atât de categoric (pe țăran) de modul simplu popular, încât numai un critic, cu ceața romantismului vremii pe ochi a putut să-l declare „poetul țăranimii”*”.

Constatându-i lipsa de ecou popular, nu ne mirăm. Găsim că este în ordinea firească a lucrurilor ca fanteziile ritmice și savanta lor invenție să se realizeze în afară sau deasupra sensibilității țărănești, obținută cu măsuri instinctive și monorime.

Prin conținutul acestui pasaj se învederează, fără dubiu, că analistul are, și el, o „ceață pe ochi” – aceea a unei grave confuzii: una este să nu stăpânești „*știința prozodică*” și alta să negi, din cauza amintitei lipse, acel instinct al mai fiecărui om gata să se înfioare de frumusețile artistice ale unei creații literare.

Și mai este ceva: fiindcă autorul unei atât de bizare teorii ca aceea expuse de critic, amintește de „*monorime*”, ca și când acestea ar fi tropii fiecărei creații literare populare, să-i atragem atenția că lucrurile nu stau chiar așa, în general, de vreme ce el însuși citează, câteva pagini mai departe, stihurile, de natură folclorică pe care scripcarul din Humulești, umblând tot satul, le cânta și care sunau așa:

„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 cânta și ciripea  
Inima de țî-o rupea.”

Ca în atâtea și atâtea alte produceri literare ale poporului nostru, în versurile citate de Vladimir Streinu și redată de noi, rimele nu numai că nu sunt monotone, dar au și scăpărările unei creații culte.

## VALERIU CRISTEA

Între comentatorii operei lui Creangă figurează și *Valeriu Cristea*, care a crezut de cuviință să scrie două lucrări cu aceeași temă și, anume „*Cruzimile scriitorului*” autorul fiind convins că a descoperit, bunăoară, în creația literară Ivan Turbincă „*analogii*” între „*basmul parodic*” al scriitorului în „*textele evanghelice (canonice și mai ales apocrife)*”.

Trebuie să relevăm, înainte de a trece la „demonstrațiile” comentatorului spre a-și susține părerea privind tema propusă, că nicăieri în cele două texte ale sale, nu se află, măcar în treacăt, vreo mențiune cu citate ilustrative referitoare la măiestria artistică a genialului prozator.

În schimb, sub raport stilistic, când amintește caracterizează unele pasaje ale acțiunii uneia sau alteia dintre episoadele operei, așa-zicând, analizate, folosește forme verbale de o particularitate pe cât de singulară, pe atât de inacceptabilă.

Cu ce „argumente” și în ce mod se străduiește comentatorul să-și susțină criticul, părerea cum că multe dintre creațiile literare ale lui Creangă atestă „cruzimile” acestuia?

Să-l lăsăm pe analist să-și înfățișeze „probele” doveditoare – cică – ale „cruzimii” lui Ion Creangă . Când comentează „*biruința obținută de Ivan în lupta cu moartea, blestemată de erou*”, ni se spune, negru pe alb: „...că din pricina ta s-a prăpădit atâta amar de lume, de la Adam și până astăzi.”

Ivan cunoaște destulă teologie ca să știe că puterea morții a venit prin păcatul adamic și ca să pună în legătură moartea cu diavolul și iadul (în legendele iudaice târzii *satana* fuzionează cu *îngerul morții*... „Tu și cu talpa sânteți potrivită pereche.” Ivan suspendă (s.n. D.N.U.) moartea, „*pusă la opreală*” timp de câteva soroace de câte trei, șase și iarăși șase ani, plus o bucată de vreme cât o fi trecut, în care Vidma e băgată „definitiv” în turbincă „*la pastramă*”, își face „mendrele” cu ea. Intervine însă dă pe Dumnezeu și pune lucrurile la punct (s.n. D.N.U.). Eliberează moartea, îi ia eroului turbincă fermecată și „îl înseamnă Vidmei, ca după trei zile să-i ieie sufletul”. „*De-acum ți-a venit și ție rândul să mori; n-am ce-ți face*” îl condamnă Dumnezeu pe cel la care ținea mai mult decât la fiul său așa cum îl condamnase cândva pe însuși Fiul, a cărui rugăminte: „de este cu puțință treacă de la mine paharul acesta! N-o îndeplinise. *Acum Ivan parcurge și el o criză*” (s.n. D.N.U.), se îndoiește: „*Ia așa pățești dacă te strici cu dracul* (și Iisus ar fi putut să se înțeleagă cu diavolul care îi oferise (s.n. D.N.U.) lumea întreagă cu condiția de a i se supune). Ca și omologul lui evanghelic („*Și a luat cu El pe Petru și pe Iacov și pe Ioan a Se tulbura și a Se mâhni și le-a zis lor: întristat este sufletul meu până la moarte. Rămâneți (...) aici și privegheați*” – eroul lui Creangă are un **moment Ghețimanic**. El face elegia (?) vieții trecătoare...). Finalul **basmului este stereotip, chiar de basm, informându-ne** (s.n. D.N.U.) **că Ivan a trăit „veacuri nenumărate și că poate și acum dac-a n-a fi murit**”. Eroul lui Creangă se desparte de noi în dublu exemplar: alături de „Ivan cel fără de moarte”, de personajul care

face cu ochiul (s.n. D.N.U.) și modelul parodiat (s.n. D.N.U.), avem și un matusalem chefliu, care își combate plictisul (s.n. D.N.U.) cu vechile sale apucături soldățești. Îndoindu-se parcă de propriile analogii între Ivan și Iisus, analistul caută tot felul de „dovezi” în acest sens, deoarece, ceva mai departe, analistul afirmă: „*Că Ivan Turbincă este (și) o parodie orientală*” într-o direcție precisă ne-o arată de asemenea unele citate și aluzii evanghelice. Dumnezeu însuși citează (aproximativ) din scripturi în basmul lui Creangă (să reținem că și Dumnezeu însuși nu respectă exact învățăturile SCRIPTURILOR...) încrezător, desigur că „demonstrația” sa l-a convins pe cititor în ceea ce privește caracterul parodic al basmului greșit pe textele evanghelice – Ivan fiind „analogul” lui Iisus, comentatorul trece și la capitolul „**cruzimilor**” lui Ion Creangă.

Ca atare, el se oprește la scena cu moartea, zicând: „Moartea îl somează (pe Ivan) să se așeze, în ladă (?) – (acum rolurile se inversează: Ivan Turbincă este nevoit să intre în „turbina” de lemn a Vilmei), eroul se preface că nu știe cum, culcându-se când „cu fața în jos”, când „într-o râlă” lăsându-și „picioarele spânzurate afară”, când iar „cu fața în jos”, cu capul bălălău într-o parte și iar cu picioarele afară. Moartea se oferă să-i arate poziția cuviincioasă și – după cum știm – Ivan atunci nu pierde vremea, și face tronc!... capacul deasupra; încuie lacăt, și cu toată rugămintea morții, umflă racla în spate și se duce de-i dă drumul pe-o apă mare, curgătoare, zicând: „– Na! Că ți-am făcut conețul”. Scena nu se termină aici. Intervine și Dumnezeu și „moartea se răzbună”, făcându-l (pe Ivan) să trăiască spre a se convinge „*cât e de nesuferită viața la așa adânci bătrânețe*”. Analistul prezintă scena respectivă cu multe amănunte vrând, firește, să demonstreze una dintre „*cruzimile*” lui Creangă! Dar cea mai gravă dintre acestea i se pare comentatorului a fi aceea în care scriitorul le lasă pe cele trei nurori ale babei s-o „maltrateze” pe aceasta.

Comentând în felul care s-a văzut anumite episoade din opera lui Creangă, analistului Valeriu Cristea îi scapă un fapt pe cât de esențial pe atât de evident – anume acela că situațiile vizate se încadrează, ca firești, în acțiuni desfășurate într-o lume a fabulosului, unde totul este posibil.

Să vedem în cele întâmplate în lumea basmului aspecte și comportări ale lumii reale, trăgând, astfel, concluzii cum nu se poate mai eronate?

În pasajele pe care le-am citat din textul cercetării critice a comentatorului Valeriu Cristea am subliniat unii termeni și unele formulări improprii stilului critic.

Închei rândurile acestea, încredințat că o asemenea analiză literară ca aceea la care ne-am oprit nu contribuie cu nimic la cunoașterea motivată, așa zice, științifică, a frumuseților artistice teaurizate în opera genialului nostru scriitor.



## GHEORGHE MITRACHE

Printre lucrările mai noi, în care se analizează opera scriitorului se află și aceea intitulată **Ion Creangă**, apărută în *editura Recif, 1996* sub semnătura **Gheorghe Mitrache**.

Analiza pe care o întreprinde autorul cărții are – țin să menționez, din capul locului – trei grave curențe: 1. se lasă, covârșitor, influențată de unele opinii nemotivate, deci, neconvingătoare ale unor cercetători anteriori, 2. sunt luate în vedere numai **Amintirile** și **poveștile**, ignorându-se cu desăvârșire, **povestirile** (adevărate **nuvele**) și 3. se apelează, destul de frecvent, la formulări nu numai greșite dacă le raportăm la obiectul cercetării, dar și de o excesiv marcată prețiozitate.

Tema principală a investigațiilor autorului pare a fi aceasta: trebuie considerat Creangă drept un scriitor popular?

Pentru a demonstra care este, în privința aceasta, adevărul despre tot felul de aprecieri ale acelor critici literari care s-au ocupat de opera prozatorului, aprecieri din care nu rezultă un răspuns clar: Creangă este când un scriitor „**popular**”, când unul „**cult**”. Izbitor este faptul că nici culegătorul respectivelor „aprecieri” nu are o părere prea clară în această privință.

Ar fi multe exemple de citat sub acest raport. Ne vom opri numai la câteva. Citând, bunăoară, această opinie discutabilă a lui Tudor Vianu: „*poporul întreg a devenit artist individual în Creangă*”, comentatorul *Gheorghe Mitrache*: „*Într-adevăr, Ion Creangă reprezintă cel mai bine spiritualitatea milenară a poporului român, înțelegând și intuind miracolul existenței românești pentru a deveni exponatul ei. El este povestitorul existenței noastre mitice.*”

Această hazardată aserțiune are nevoie de două rectificări: întâi, că Tudor Vianu altceva a afirmat, el referindu-se la arta cuvântului pe care a stăpânit-o Creangă, și, apoi, că Ion Creangă nu este scriitorul: „*care reprezintă cel mai bine spiritualitatea milenară a poporului român*”, fiindcă, dacă afirmi așa ceva, înseamnă că n-ai auzit de geniul tutelar al spiritualității neamului românesc.

Să ne oprim la încă un pasaj în care, pe lângă interpretările riscate ale autorului, apare numele criticului G. Călinescu: „Ca o consecință a biografismului excesiv (?), s-a urmărit corespondența dintre realitatea operei și cea obiectivă, așa încât o anumită critică literară caută în operă faptul biografic, devenit sursă de inspirație. Deși aceste motive (care „motive”? (s.n. D.N.U.). **Amintiri din copilărie** ar fi o autobiografie, diminuându-se astfel concepția după care (**corect: potrivit căreia**, s.n. D.N.U.) realitatea artistică este o transfigurare a realității, o esențializare a ei (?)”. G. Călinescu zdruncină această idee, susținând că opera lui Creangă, *Amintiri din copilărie*, este un roman în care faptele autobiografice se decantează devenind simboluri ale existenței noastre. Născut oricând și oriunde, având aceleași sentimente față de locul natal și față de copilărie, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită este, într-adevăr, copilul universal”.

Trebuie să spunem că primele idei ale pasajului sunt confuze. Cât privește opinia lui Călinescu, redată indirect, și nu prin citat (cu care nu sunt de acord fiind o extravagantă părere a lui G. Călinescu). Considerăm că scrierea *Amintiri din copilărie* nu poate fi considerată drept „roman”, dacă ținem seama de caracteristicile respectivului gen epic. Apoi, aserțiunea că oricine, „*oricând și oriunde*” s-a născut, *povestindu-și amintirile din fragedă vârstă reprezintă, cum zice, comentatorul*” într-adevăr, **copilul universal** (?!), înseamnă că acesta ar reprezenta particularități generale și nu specifice locului natal al autobiografului.

Gândurile și sentimentele pe care le nutrește acela care își povestește copilăria îi sunt insuflate de trăsăturile proprii ale mediului natal și de specificitatea ascendenței biologice. Ca atare, existența unui **copil universal** anulează această caracterizare. Nici chiar mijloacele de expresie nu pot avea un caracter universal, de vreme ce ele poartă efigia caracteristică a limbii în care este descrisă copilăria, ele fiind, deci, deosebite de la un popor la altul.

Prima dintre cele două trăsături fundamentale ale creației literare pe care le-am amintit o recunoaște instinctiv și o relevă Creangă însuși atunci când se referă la locul său de baștină: „Ș-apoi *Humuleștii, și pe vremea aceea, nu erau numai așa un sat de oameni fără căpătâi, ci sat vechiu răzășesc, întemeiat în toată puterea cuvântului: cu gospodari tot unul și unul, cu flăcăi voinici și cu fete mândre care știu a învăța și hora, dar și suveica, de vuia satul de vatale în toate părțile; cu biserica frumoasă și niște preoți și dascăli și poporenică aceea, de făceau mare cinste satului lor.*”

Și apoi încă o întrebare: năzdrăvăniile – am putea spune – unice, fără pereche, ale lui „Nică” cum poți să le socoți, fără a greși, ca fiind proprii ale oricărui copil de pe planeta noastră, spre a afirma că ele sunt ale „*copilului universal*”?

La fel, nesprijinite pe adevăr sunt și alte multe interpretări privind amintirile. De prisos, să recurgem la alte exemple, oprindu-ne la observația, cu totul uimitoare, că nu mai ni se spune nicio vorbă despre povestirile lui Creangă, un sector esențial, definitoriu prin excelență al **artei prozatorului**.

Nici măcar în capitolul inițial Ion Creangă – creator de tipuri umane nu este de găsit o cât de mică referire la portretul, genial trasat, al lui Moș Nichifor Coțcariul, unic în literatura noastră, prin finețea trăsăturilor sale naturale.

Și analistul este atât de obsedat de ideea „*romanului*” și a „*copilului universal*”, încât n-o slăbește deloc, continuând astfel, fără să-și dea seama că ignoră unele noțiuni elementare: „*Pentru a înțelege dedublarea ființei (?) în actul creator, judecând într-un fel trecerea de la autobiografie la roman (?) este „interesant de urmărit un fragment din operă”: „Nu mi-ar fi ciudă încaltea; când ai fi și tu ceva și de te miri unde, îmi zice cugetul meu; dar așa un boț cu ochi ce te găsești, o bucată de humă însuflețită din sat de la noi și nu te lasă inima să taci, asurzești lumea cu țărâniile tale! Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci și eu sunt un om din doi oameni*”.

Unde este, aici, „dedublarea ființei”? **Ființa** este una și aceeași care-și exprimă gândurile printr-o modalitate indirectă și eul creator fiind neschimbat. Și unde este în pasajul citat, caracterul românesc?

Într-o chestiune atât de serioasă, ne jucăm cu vorbele, numai așa ca să ne aflăm în treabă. Sunt în paginile cărții pe care o avem în vedere și alte zvărlituri din condei numai așa, spre a fi acoperit colbul hârtiei.

Ce să însemne, oare, o părere ca aceasta privind Amintirile: „*Creangă sfârșește opera când se face trecerea de la o vârstă la alta, de la un mod de viață la altul, consfințindu-se astfel ieșirea din sacru și intrarea în profan.*” (s.n. D.N.U.). Ce să înțeleagă cititorul prin această «trecere» a lui Creangă «din sacru în profan»? Și care este cealaltă parte «profană» a creației lui Creangă?

O patentă bizagerie dezvăluie și această formulare: „Scrise la persoana întâi **Amintirile** (dacă) textul cuprinde „amintiri”, la ce altă persoană decât la cea întâi, puteau fi scrise?) *dau impresia unei autobiografii* (dau „impresia”?, nu sunt o biografie?) *evidențiindu-se corespondența dintre nume și locuri, vârste biologice și disponibilități sufletești, dar este de netăgăduit că toate acestea sunt premise pentru reflectarea românească a unui mod de a trăi specific românesc a universului sătesc văzut ca matcă a existenței noastre.*”

Sigur că elementele (reflecții, disponibilități sufletești cu caracter intim, descrieri, portrete etc.) pot constitui surse ale unei scrieri epice („roman”, de pildă), dar ele sunt și rămân – cum zice însuși comentatorul – niște „premise”, dar ele nu-și pierd caracterul autobiografic într-o măsură care să îndreptățească observația că ele „dau impresia” că nu aparțin genului literar respectiv.

De altfel, într-un alt pasaj apropiat celui pe care l-am citat, analistul dezmente el însuși ceea ce afirmase mai întâi, săvârșind, de astă dată, o altă eroare.

Iată acest pasaj: „*Se poate spune că Amintirile se constituie ca o autobiografie* (Amintirile sunt, deci „o biografie”!) *în ordine universală din care se desprind sentimentele unui om dezrădăcinat, închipuindu-și însă că trăiește în universul său original*”.

Așadar, după lansarea ideii că în *Amintiri* realizează chipul „copilului universal” apare încă una și, anume, că, în întregimea ei scrierea se încadrează în „ordinea universală”.

Subliniez încă o dată, că nu se poate vorbi de o trăsătură „universală” a **Amintirilor**, din punctul de vedere al conținutului, deoarece acesta are o specificitate unică – aceea a mediului natal, zugrăvit de autor.

De altfel, într-un alt pasaj din capitolul *Imaginea satului și a copilăriei*, comentatorul dezmente ceea ce afirmase anterior cu privire la „universalitatea” **Amintirilor**, căci el remarcă; de astă dată, caracterul original al elementelor de conținut: „...*Creangă are intenția (?) de la început, să realizeze o monografie a satului moldovenesc ce-și desfășoară viața în a doua parte a secolului al XIX-lea, evidențiindu-se tot ce este permanență în acest univers tradițional...*”

Și acest pasaj are nevoie să fie rectificat în privința afirmației cum că scriitorul a avut „intenția” de a realiza o monografie a satului moldovean.

Exprimând o atare idee, înseamnă că anulezi, dintr-o trăsătură de condei, valoarea artistică excepțională a **scrierii**.

Cât privește cea de a treia carență a lucrării, ea se caracterizează prin folosirea improprie a unor termeni și printr-o marcată prețiozitate a stilului.

Ocupându-se, bunăoară, de „tehnica narațiunii” autorul scrie că „...se simte o literatură a scriitorului care povestește autoanalizându-se, divagând și risipindu-se în ironii”.

Este absolut sigur că analistul face o confuzie gravă între noțiunile **digresiune** și **divagație**, a **divaga**, înțelesul peiorativ al ultimului verb fiind *a rătăci fără noimă, în expunerea ideilor*, pe câtă vreme cel dintâi **exprima o batere voită de la expunerea ideii principale, în scopul îmbogățirii acesteia cu unele nuanțe adecvate subiectului**.

Ni se spune, de asemenea, că: „*În Amintiri umorul este de esență populară, însemnând «a sfichiui», a lua pe cineva peste picior, fără a se urmări agresarea persoanei*”. Ce caută acest termen în contextul dat? Nu știe respectivul autor ce înseamnă **a agresa și agresivitate**? Sigur el a vrut să spună «fără a se urmări jignirea persoanei».

## **LITERATURA ROMÂNĂ – Manual pentru clasa a X-a, Editura Didactică și Pedagogică, 1997**

Deoarece Ion Creangă este unul dintre cei câțiva mari clasici ai literaturii române, am socotit că ne revine, obligatoriu, îndatorirea de a cunoaște cum îi este privită, mai exact, cum îi este interpretată excepționala creație literară într-o carte destinată publicului imens al celor care, în adolescență, adică elevi ai școlii, care iau cunoștință pentru întâia oară de valoarea operei sale.

Cum era și firesc, ne-am adresat manualului didactic pentru clasa a X-a, apărut la Editura Didactică și Pedagogică, 1997, fiindcă acolo sunt publicate pagini de comentarii cu subiectul ce ne interesează, însoțite de unele fragmente desprinse din scrierile marelui autor.

Înainte de a constata cum i se prezintă nemuritorului clasic opera, să transcriem, de pe coperta manualului, numele celor trei care semnează respectiva prezentare: **Nicolae I. Nicolae, Emil Leahu și Constantin Partenie**.

S-a dedus, cred, din aceste puține rânduri introductive că imaginea literară a genialului clasic nu este cea adecvată. Așa este, după cum se va vedea din cele ce urmează.

Nu vom stăruii asupra tuturor imperfecțiunilor de care este încărcată analiza la care ne referim întocmită de cei trei autori, fiindcă ne-ar lua un spațiu mai mare și, mai ales, fiindcă ele trebuie să facă obiectul cercetării de către o comisie instituită de Ministerul tutelar, spre a lua măsurile cuvenite, căci, elevii „învățând” din ceea

ce se scrie despre opera lui Ion Creangă, ar fi, pur și simplu, induși într-o gravă eroare a aprecierii celei corecte.

Respectivul text așa-spunând „analitic” este înțesat de greșeli și ale conținutului, și ale exprimării.

#### *Greșeli de conținut*

Nici chiar atunci când se prezintă, în rezumat, ideile uneia dintre creațiile literare ale scriitorului nu este respectată conformitatea cu originalul.

Bunaoară, cu referire la povestea **Harap Alb**, ni se spune: „În același fel se poartă și Harap Alb. El plânge când îl dojenește părintele său, se mânie și lovește cu frâul în cap...”. Și apoi pe cine lovește cu frâul în cap? Textual Creangă scrie: „Fiul craiului, făcându-se atunci roș cum îi gotca, iese afară în grădină și **începe a plânge în sinea sa...**”, adică, se amărăște. Autorii însă, înțeleg metafora ca pe o manifestare concretă: „plânge”.

Referitor la „arta narațiunii” autorii manualului țin să sublinieze: „Creangă este un povestitor desăvârșit (cum, adică?), impresionând prin modul în care spune: În această privință, el se află între Neculce și Mihail Sadoveanu, toți trei alcătuiind în literatura română o serie (?) ușor de recunoscut prin elementele comune ale artei lor narrative. Creangă povestește cu vervă, neobosit ca un mare actor în fața unei săli (?) fascinate...”

Așa povestește cronicarul Ion Neculce – ca „un mare actor în fața unei... săli fascinate? Și tot așa povestește Mihail Sadoveanu – „cu vervă, neobosit”?

Când se relatează despre personaje, aflăm că „numărul lor este relativ mare, fără ca portretul care li se face să fie adâncit în mod deosebit”. Așa stă scris la pagina 139, dar pe fila imediat următoare dăm peste un portret – acela al Smarandei – cât se poate de „adâncit”. Respectivul portret de tip moral ocupă o jumătate de pagină – foile manualului fiind de mari dimensiuni.

Când i se trasează lui Creangă portretul, aflăm că „Scriitorul râde pentru a stârni hazul”. Formularea este cât se poate de echivocă. Dar, din exprimarea că scriitorul „el însuși apare ca personaj și actor deopotrivă” – ce trebuie să se înțeleagă?

La pagina 149, se poate citi că: „modul de a povesti al lui Creangă se caracterizează prin ritm rapid, rezultat din eliminarea (...) descrierilor...”; din cea de la pagina 140, aflăm de „absența portretului fizic” la Creangă. Ambele aserțiuni sunt dezmințite prin citatele pe care autorii manualului le prezintă la pagina 150, unde, în comentariu figurează chiar termenul **descriere**: „La fel procedează și în descrierea lui Gerilă, „o dihanie de om” cu urechi „clăpăuge” și „buzoai groase și debălăzate”: „Și când sufla cu dânsele, cea de deasupra se răsfrângea în sus peste scăfârliia capului, iar cea de dedesubt atârna în jos, de-i acoperea pântecul”.

Nici unul dintre cei trei autori nu cunosc sensul unor termeni, altfel nu se explică folosirea greșită a acestora. De câteva ori, apare pleonasmul „dramatizarea prin dialog”. Greșit este de asemenea să folosești, și încă de două ori, termenul

interlocutor, în contexte ca acestea: „*Creangă nu povestește rece, indiferent; el se implică, participă sufletește, apreciază, solicită interlocutorii...*”.

Oare nu știu autorii manualului ce înseamnă vocabula pe care am subliniat-o? Dicționarul Explicativ al limbii române notează în dreptul termenului amintit (interlocutor): „*Persoană care vorbește cu alta sau cu alții*”. Dacă ne referim la afirmația pe care am citat-o, înseamnă că lectorii scrierilor lui Creangă vorbesc cu scriitorul!

#### *Cu privire la stilul scriitorului*

Cu totul necorespunzătoare realității este observația pe care cei trei o preiau dintr-un comentariu al lui G. Ibrăileanu, fără să-i controleze veracitatea, cum că: „*Scrisul lui Ion Creangă este lipsit de metafore, scriitorul moldovean fiind (urmează aprecierea criticului amintit) „unicul prozator român al cărui stil are particularitatea asta*”. Exemplele care sunt desprinse din opera lui Ion Creangă, vom vedea, dezminț această aserțiune.