

## Ion Creangă — moment aniversar

CONSTANTIN CIOPRAGA

O sută de ani de la trecerea popularului clasic în eternitate...

Despre foarte tânărul Creangă, cum i-a zis Luigi Salvini („paesannissimo figlio di Humulești”), s-a scris mult, la început în latura biografică, preponderent documentară, interpretările de anvergură ivindu-se destul de tirziu. Practic însă, din cele cu mult peste o mie de referințe bibliografice despre autorul lui *Harap Alb*, cel mult citeva zeci aduc puncte de vedere notabile, idei și perspective realmente utile adincirii fenomenului Creangă. Semnificativ, la doi ani de la prima lui manifestare pur literară (*Soacra cu trei nurori*), Eminescu îl elogia, în *Curierul de Iași* (1877), citindu-l alături de Alecsandri, de Negruzzi și Slavici sau comparându-l cu germanul Fritz Reuter, autorul lui *Ut mine Stromtid*, și cu americanul Francis Bret-Harte. Un amic al lui Hasdeu, Angelo de Gubernatis, menționa — pentru prima dată peste hotare — în al său *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, publicat în 1879, la Florența, numele „Creangă”, omițând, regretabil, pe acela al lui Eminescu. Trei basme de Creangă intrau în 1882 în volumul *Rumänische Märchen* — autoare a versiunii de la Leipzig fiind Mite Kremnitz, fostă cumnată a lui Maiorescu. Cea dintâi semnalare în franceză o făcea în 1894 Jules Brun, în *Sept contes roumains*, cu o amplă „introducere generală”, cu note și glose la fiecare poveste, semnate de Léo Bachelin, care avea să traducă apoi în limba lui Voltaire *România pitorească* de Vlahuță. Din cele șapte povești, două aparțineau lui Creangă: *Stan Pățitul*, „tradus în parte după o versiune manuscrisă, în parte după ediția de la Iași din 1890”, și *Povestea porcului* — ambele însoțite de explicații savante, cu bogate referințe de ordin mitologic, etnografic, istoric, filologic și altele ca acestea. Pentru explicarea cuvintului „Skaraoski”, de pildă, a fost consultat „dl. profesor Hasdeu, eminentul lexicograf român, un Littré al țării sale” —, preciza comentatorul (p. 146). De menționat trimeriteri la Rabelais și alții, iar în planul mitologiei comparate, la fenomenele similare din sfera indo-europeană

„Ar fi deajuns — observa Léo Bachelin — să îndepărtăm din *Stan Pățitul* câteva elemente în care miraculosul a persistat (...) pentru a face o pagină din *Decameron*...” Ca erudiție și problematică, „introducerea generală” la cele șapte povești (între care și *Făl-Frumos din lacrimă* de Eminescu), depășea de departe nivelul cercetărilor de acest gen din epocă, abordând aspecte ca folclorul și literatura, alegorismul și simbolismul, palingeneza miturilor, dezbătând cronologia și filiația basmelor său propunând o clasificare tipologică a personajelor. E de presupus că volumul a avut audiență, deoarece același Jules Brun, care dădea în 1896 o antologie de poezii populare, *Le Romancero roumain*, salutată de Sully Prudhomme într-o scrisoare-prefață, publica alte câteva povești în *Journal des débats* și în *Le Figaro illustré*: la aceeași Maison Firmin-Didot, de la Paris (f.a.) o nouă antologie purtând semnătura Jules Brun, *La Veillée* (*Șezătoarea*), includea „douăsprezece povești traduse din română”, cu o introducere de „M-lle Lucile Kitzo”, care nu era alta decât modesta poetă Lucilia Chițu, de la Craiova. Încă o dată, Creangă era reprezentat cu două povești, *Harap Alb* (*L'Arabe blanc*!) și *Soacra cu trei nurori* —, alte basme, inegale ca valoare, fiind extrase din diverse culegeri (P. Ispirescu, G. Dom. Teodorescu, I. Pop-Roteganul și alții). Utilizând în descrierea structurilor basmelor o informație impresionantă, Lucilia Chițu opunea „ingenioaselor și vanelor teorii ale lui Max Müller și Kuhn”, tezele lui Hasdeu și Șăineanu. Însă, deși comenta-

toarea găsea că traducerea „respectă tot farmecul originalului, locuțiunile metaforice culoarea particulară”, lucrul e greu de crezut. Cu toate că peste ani Creangă avea să fie transpus nu numai în limbi europene, dar și în chineză și japoneză, în hindusă sau în iraniană și arabă, dificultățile apropierei de acest Homer român devin insurmontabile uneori pentru cei cu altă limbă maternă decît româna.

O paranteză devine necesară. Cum ar putea fi transferate în versiuni străine particularitățile regionale, sentențiile și expresiile specifice? Cum s-ar putea traduce jocurile de cuvinte, frazele rimate sau asonanțate? Dar improvizațiile de felul lui : „Tunsul felegunsul / Cîinii după dînsul”; sau : „Chițigaie, gaie, ce ai în tîgaie?...” Iată, de asemenea, o enumerare de mare dificultate, de obiecte compunînd un cadru : „Lăiți și paturi de jurîmprejur; lingă sobă, altul; și toate erau prinse. Iară gazda, robotînd zi și noapte, se proslăvea pe cuptior, între șanuri, calupuri, astrăgaci, bedreag, dichic și alte custuri tăioase, muchea, piedică, hască și clin, acc, clește, pilă, ciocan, ghinț, picle, ață, hirbul cu călcan, clei...” Nenumărate interjecții și formule onomatopoeice ori vocabule rare, în conotații pitorești („*calamandros*”, „*parpalecule*”, „*budihacea*”), fără echivalențe în alte limbi, rămîn fatalmente în zona formulărilor aproximative. Titlul *Harap Alb*, pe care unii traducători îl lasă în forma românească, apare în franceză fie drept *Le Maure blanc* fie ca *L'Arabe blanc*, foarte în dezacord cu personajul din basm. Dar monștrii care însoțesc pe Harap Alb într-un miraculos episod! Ochilă, Setilă, Gorilă, Flămînzilă, Păsări-Lăiți-Lungilă! Pot, oare, aceste nume sugera grotescul, caricaturalul, gigantizarea, aidoma ca în română? Conștient de temeritatea întreprinderii, publicînd în 1947 — în seria *Oeuvres représentatives des littératures étrangères* — antrenamentele *Amintiri din copilărie*, Yves Auger se îndoia în privința comunicării a ceea ce formează „le goût du terroir”. În note marginale, el intervenea, unde era cazul, cu explicații și completări pentru a înlesni contacte mai exacte cu spiritul originalului.

Distanța de la diatribele lui Aron Densușianu pînă la entuziasmul motivat al lui G. Ibrăileanu este în fond, distanța de la opacitatea critică la clarviziune și luciditate. Pöttrivît opiniei universitarului Aron Densușianu — refractar totodată și geniului eminescian — autorul lui *Harap Alb* nu era decît un „cirpaci” oarecare, lipsit de har : ... „a luat povestea populară drept o canava pe care și-a împletit ideile sale, frazele și proverbele culese de ici de colea, înșit ne-a dat un fel de cirpături cărturărești cu pretenții de povești sau narațiuni populare...” Decapitare bruscă, după ce Maioreșcu elogiase franc „novelele” și *Amintirile din copilărie*, de neprețuitul Creangă”, înainte ca N. Iorga, foarte tînăr, să declare că „în plămîinii munteantului era destul suflu pentru a împinge anecdota pînă la o epopee rurală...” Pe ideea de epopee va apăsa și G. Ibrăileanu în excelentul comentariu din 1910 (în *Viața românească*), preocupat să fixeze în formule sintetice arta *Povestirilor lui Creangă* : „Lipsa de metafore în Creangă, unicul prozator român al cărui stil are particularitatea asta — este caracteristică acestui scriitor prin excelență popular și prin excelență epic. Opera lui Creangă este epopeea poporului român...” Elocvent e modul în care criticul de la Iași aplica ceea ce astăzi se numește metoda *mediilor*, rezumînd într-o formulă memorabilă specificitatea originalului prozator în raport cu diversele dimensiuni ale spiritului național. Iată-l, așadar, pe aedul de la Humulești, din ce în ce mai conturat, în centrul unei serii de cercuri concentrice : „Creangă este un reprezentant perfect al sufletului românesc între popoare; al sufletului moldovenesc între români; al sufletului țărănesc între moldoveni; al sufletului omului de munte între țărani moldoveni...”

## I

La nouăsprezece ani, N. Iorga observa la Creangă prioritatea covîrșitoare a *faptelor*, scriitorul evitînd sistematic „limba rece a generalităților” (cu care nu era „deprins”) pentru a vorbi „în parabole și în pilde”. Viziune eminentemente concretă, plastică, „protutindoni carne

vie, lucruri pipăite”, Creangă fiind „la noi tipul perfect al scriitorului senzațional”! Firește „senzațional” trebuie înlocuit aici cu *senzorial*, — dominat adică de senzații. Aspirînd să ofere *Încercări de critică științifică*, prea tînărul Iorga, colaborator al *Convorbirilor literare* din iunie 1890, dar și admirator, atunci, al lui Gherea, apela, ca și Ibrăileanu în același timp, la limbajul psihologiei experimentale, care, tocmai, își căuta un contur. Naturaliștii, și nu numai ei, dădeau senzațiilor un rol de excepție, fără de care realismul nu era de conceput. Două decenii mai tîrziu, atent la instrumentația rostirii lui Creangă, Ibrăileanu se exprima mult mai nuanțat. Dacă prin autorul poveștilor „vorbea poporul român”, dacă în aparență el pare o voce *impersonală* a comunității naționale, această voce realizează o perfectă legătură între cuvînt și act. Era o voce îndelung dedată cu formele de mare efect, căci dacă în *Povești* și *Amintiri* anecdota e, relativ, impersonală —, dicțiunea plină de nerv îi conferă o seducție aproape magică: „Expresie fidelă a ideilor populare (notează Ibrăileanu), opera lui Creangă e originală prin *sensibilitate*, prin ton, prin *turnura stilului*, care sînt ale sale...” Din această perspectivă, simțim mai pregnant ca la Perrault ori la frații Grimm — care păstrează oarecare distanță de personaje —, individualitatea naratorului, bătăile inimii lui. Un examen succint probează că, în problema Creangă, Ibrăileanu a schițat observații fundamentale, reluate în moduri felurite și dezvoltate ulterior de alții. Iată citeva: 1 — „Creangă *explică* ceea ce zugrăvește prin pro- verbe”, — de unde aparența „lipsei de individualism...” 2 — „Creangă are pe de-a-ntregul concepția de viață a poporului” 3 — „Basmul, povestea, valorează cît valorează talentul celui care povestește” 4 — Ca narator, Creangă e „atît de realist, încît unele din poveștile lui sînt aproape lipsite de miraculos”; pe de altă parte, personajelor „pur fantastice” el le imprimă „o viață curat omenească, și anume țărănească”. Punînd în loc de capră” un nume femeiesc, în loc de iezi — copii, și în loc de lup — un țaran hain” —, va rezulta „o nuvelă din viața țărănească” (argument reluat de Mihail Sadoveanu, de G. Călinescu și alții). 5 — Ca una care reflectă o comunitate țărănească temeinic stabilizată, opera în cauză era pentru Eminescu „un refugiu, o consolare de prezont”. În paginile în care se abate de la „țărâniile” lui, Creangă „nu mai este acel scriitor de o incomparabilă finețe” —, de unde, ca în *Popa Duhu*, „o nuanță de mahalagism”, schița respectivă avînd „un caracter dublu”: „la ea a colaborat și țaranul și mahalagiul din Creangă”. 6 — Introducerea unor „forme muntenizate”, ori hibride, în unele ediții ale operei lui Creangă este o eroare. 7 — Altă remarcă de reținut: „Numai intelectualii adevărați l-au priceput cum trebuie pe Creangă...”.

## II

Este sigur astăzi că observațiile lui Ibrăileanu din 1910 cînd celebrul romanist Gustav Weigand tipărea la Leipzig, în versiune germană, *Ion Creangă's Harap Alb*, cărora li se alătură studiul lui Jean Boutière publicat două decenii mai tîrziu și biografia semnată de G. Călinescu în 1938, reprezintă, în evoluția subiectului Creangă, momente de referință. A trebuit un prim *écart*, ulterior au fost necesare alte *distanțe* față de *punctul fix Creangă* — prin „punct fix” înțelegînd, ca într-un sistem astral, un centru de gravitație caracteristic. Izbitorae sînt la el, în textele lui, permanențele, trăsăturile traducînd *durata* noastră, însemnele spirituale românești determinate de factori multipli, motiv pentru care — în ciuda aluziilor persiflante despre sine, devenite aproape ticuri — jovialul „Homer” român impresionează ca exponent al unei totalități. „Nimic individual” în *Amintiri* (conchidea G. Călinescu), „nimic cu caracter de confesiune ori de jurnal, care să configureze o complexitate sufletească nouă”; Creangă „nu vede nimic nou și nu adîncește, ci numai *zice*, cu un farmec misterios ca și muzica unor poeți...” (*Op. cit.*, p. 293). Dacă înainte de Eminescu, unele aspecte ale fondului nostru de adîncime nu apăreau prinse în încheieturi, dacă lucrurile erau văzute mai degrabă ca realități disperate și nu ca părți ale unor întreguri, odată cu el se declanșa o vie aspirație spre sinteză pleđînd pentru punerea în valoare a structurilor și ansamblurilor elocvente. Captivat de faptele de repetiție, Creangă — iubitorul de ziceri și sentenții — avea în vedere

relațiile dintre oameni și lucruri în formele lor cotidiene, definind ordinea pămîntească; observator genial al devenirii lumii și al ritmurilor cosmice, reflexivul Eminescu pune în explorarea fenomenului românesc o tensiune vizionară, aspirînd să-l înscrie pe o orbită universală. Diferite ca metodă, tehnicile celor doi mari contemporani se întregesc pe o spirală a timpului, Creangă fiind, ca și Poetul, un revelator al schemelor primordiale, un reflex al autohtoniei noastre, făcînd ca scenariile lui să dobindească — grație virtuților restructurante ale limbajului — o prospețime perpetuă. La „Junimea”, primit cu simpatie de cei mai mulți, „e foarte îndoielnic” că obișnuiții grupării își vor fi dat seama „numai decît de natura talentului” lui Creangă; pe ei, adăuga G. Călinescu, „ii încintau corozivele și hazul oral al povestitorului” (op. cit., p. 293). În consonanță cu alții, biograful din 1938 reactualiza, în lumina unei jumătăți de secol de la dispariția perechii Eminescu—Creangă, motivul apropiorii lor intrate în legendă: „Eminescu văzu în Creangă numai decît geniul poporului român și fostul diacon deveni intruparea sociologiei lui naturaliste...” (op. cit., p. 186).

La „Junimea”, și George Panu, și alții înclinau să vadă în Creangă un scriitor popular, însă, în acest caz, „popular” era sinonim cu *naiu*, ori cu *neevoluat*. Deși lectura poveștilor în cadrul faimoasei societăți a fost — după expresia lui Panu însuși — „o adevărată sărbătoare”, meritul respectivelor pagini s-ar fi redus la o „sinceritate primitivă”. În alți termeni, scriitorul ar fi colportat ingenios folurile „cunoștinți foarte naive și reduse ale țaranului” —, motiv pentru care laudele în „jurul numelui lui” constituiau o „exagerație”. Originalitatea, cită este, scria Panu, se vede exclusiv în *amintiri*, în timp ce meritul „culegătorului de povești”, discutabil, se limita la „a fi reprodus aproape textual poveștile populare...” Dar a crede că basmele lui Creangă, „povestitor fermecător”, reproduceau „cuvînt cu cuvînt” diverse modele populare, cum susține la modul asertiv, simplist, Panu, înseamnă a reduce rolul scriitorului la zero. Poveștile în discuție atestă clar, nu numai sub aspectul compoziției, al dialogului și fanteziei, un proces lucid de *destructurare* a prototipurilor folclorice și de *restructurare* integrală, de neconfundat, o refacere în spirit artistic. Metamorfozele nu aparțin nici pe departe *primitivului* Creangă („talent primitiv și necioplît” — cum îl caracteriza Iacob Negruzzi), ci unui creator „original și unic...” Aprecierea ultimă poartă girul lui Mihail Sadoveanu, dar ea putea fi întilnită anterior la Ibrăileanu (1910), chiar în momentul în care Panu scotea de sub tipar, la „Adevărul”, al doilea volum de *Amintiri de la „Junimea” din Iași*. Riposta criticului, la modul general, introdusă printr-un „s-a zis că Creangă este un colecător — talentat — de basme”, se înscria în fals împotriva opiniilor lui Panu și ale altora. Nefiind vorba de o „formă cristalizată, ca poezia populară”, destinul unui basm povestit de cineva ține de *harul* naratorului. Cum nu există basme orale în forme fixe, Creangă n-a putut înregistra „cuvînt cu cuvînt” versiunile vehiculate de alții. „Soacra și nurorile ei, Stan Pățitul, Badea Ipate etc., sînt oameni vii, țărani din Humulești, țărani din plasa Muntele din județul Neamț. Și vestiții năzdrăvani: Ochilă, Flămînzilă și Păsări-Lăți-Lungilă, și Gerilă și Setilă sînt flăcăi sugubeți și ai dracului, ca dascălii Mogorogea, Trăsnoa și ceilalți, din *Amintiri*, — numai cît tratați *epic*...”, cu o forță de reprezentare plastică „extraordinară”.

Ca autor de povești, Creangă se sustrage, nu o dată, timpului transistoric, mitic, pentru a se întoarce în unul istoric, în propriul lui timp. Paralel cu valorificarea formelor consacrate, rituale, intervine jocul *trecut—prezent*: se ajunge la o pasageră dezagregare, a sacralului și miraculosului, fără ca ieșirea dintr-un timp și intrarea în altul să clatine unitatea de ton a viziunii. Nici o notă falsă! În *Harap-Alb*, bunăoară, ritmul întâmplărilor se reface după fiecare *intermezzo* —; naratorul se întoarce deci în *poveste*, asigurîndu-și lectorii că: *înainte mult mai este* ... Identică e funcția formulei *vorba ceea*, care anunță o paranteză, o instalare în clipă, însă acesteia îi urmează, imediat, indeterminismul temporal, tipic basmelor. Cîteva comentarii purtînd semnătura lui Mihail Sadoveanu și reproducînd, aproape în litera lor, ideile lui Ibrăileanu, fac distincții nete între Creangă pe de o parte și Anton Pann sau Petre Ispirescu pe de alta. Cu toate că „a utilizat limba populară și un material de viață al poporului”,

Creangă „n-a făcut folclor”, opera lui reprezentind o „cventesență artistică” —, în vreme ce un „scriitor popular” se menține la forme curente, „într-o limbă redusă la cele mai simple elemente, dacă se poate la subiect și predicat...” (*Adevărul literar și artistic*, 1932, nr. 625). Și G. Călinescu, văzind în Creangă „un humanist al științei sătești”, nu „un modest scriitor popular”, considera, la rindul său, că povestirea „glumeată” *Moș Nichifor Coțcariul* nu are „popular” dect „mediul...”

Manifestându-și sensibilitatea romantică în maniera lui Emil Codrescu (naratorul din *Adela* particularizându-se prin reverie, deschidere spre natură, melancolie), G. Ibrăileanu își explica puținele „note cu caracter romantic” la Creangă prin „nostalgia dezrădăcinatului și prin influența cărturărească...” un remarcabil studiu din 1932 al lui Luigi Salvini — *Ion Creangă — Una pagina di storia della letteratura romana* — ducea la concluzii similare. În orice autobiografie, constata criticul italian, există o perioadă pe care „am putea-o numi magică” —, o epocă atașantă „grație legăturilor sentimentale” cu tinerețea revolută. Instalat în acel timp „magic”, cel ce povestește se simte oarecum despovărat de „durerile vieții, aproape dedublat și departe de toate problemele pe care timpul și cultura, și întâmplările i le-a pus în față”. Legăturile „intelectuale” se estompează miraculos. Motivarea psihologică formulată de Salvini merită mențiune. Cineva care se întoarce în trecut — mai exact în propriul său trecut —, „cu un suflet purificat”, liber de orice „complicație”, observă că „deasupra vechilor evenimente prezidează amintirea care poleiește, care înfrumusețează, dar mai ales revivifică...” În același timp „cealaltă jumătate, rămasă încercată cu toate experiențele și complicațiile psihologice ale omului deja matur și încercat, veghează și supraveghează ca o atare întoarcere în trecut să nu cadă, literar vorbind, în capcana unei tardive romantizări și să nu eșueze în vreo retorică anostă...” Ideea despre un Creangă dedublat coincide la Luigi Salvini cu cea a criticului de la Iași, care argumentase astfel: „Nostalgia după copilărie și după Humulești scotea pe țaran la iveală din sanctuarul sufletului său. Și aceasta nu numai când scria *Amintirile*, ci și poveștile. El povestea tot din nostalgie după Humuleștii trecutului său. Apoi când se-ntorcea în țirg, apărea mahalagiul și scria *Olteneii în Iași*...”

Comparația fiind o modalitate a demonstrației, cu cine n-a fost asemănat Creangă?... N. Iorga îl compara cu Emile Zola și Turgheniev, cu britanicii Dickens și Addison; unele situații din *Ivan Turbincă* trimiteau la spaniola Cabalero. Principalii termeni de comparație la Jean Boutière erau Charles Perrault și frații Grimm. Lui A. L. Lloyd (traducător al *Amintirilor* în engleză), stilul naratorului îi amintea de acela „al povestirilor lui *Huckleberry Finn* de M. Twain” (Prefață la *Recollections from Childhood*, 1956). Swift, Sterne, Molière, Goldoni, Cohov sînt citați de Vladimir Streinu. Ce rămîne însă din astfel de alăturări? Dar Boccaccio, Cervantes, Luigi Pulci, Robert Burns, Swift, Gogol, Marc Twain —, ce au ei comun cu părintele lui *Harap Alb*, care nu se știe dacă măcar va fi auzit de unii dintre aceștia? Cea dintîi trimitere la Rabelais o făcea în 1894 francezul Léo Bachelin, în menționatul comentariu la *Sept contes roumains* (traduși par Jules Brun); de un „Rabelais roumain” vorbea N. Iorga în 1933, recomandînd volumul *Contes populaires de Roumanie*: Rabelais este „scriitorul străin asemănător mai mult cu Ion Creangă”, afirma mai tirziu Tudor Vianu iar G. Călinescu, găsind comparația întemeiată, o relua, amplificînd-o nu în sensul jovialității rabelaisienă, ci în acela al inteligenței treze. Sub raportul artei, între Rabelais și Creangă, unul de formație livrescă, celălalt exponent al fondului oral, Vladimir Streinu descoperea mai mult diferențe. „Numai intelectualii adevărați l-au priceput cum trebuie pe Creangă — spusese G. Ibrăileanu. Și cel care l-a priceput mai bine, pînă la îndrăgostire, a fost Eminescu...” Aceeași idee revine la Sadoveanu, apoi la G. Călinescu. „O sintaxă complicată” (remarca Sadoveanu într-un medalion Creangă, datat 1932) nu e pe măsura lectorilor cu pregătire elementară. Cînd „abia ieșit din liceu”, Sadoveanu a împrumutat unor tineri țărani, nu departe de Humulești, operele lui Creangă, ei i-au înapoiat cartea fără nici un entuziasm. Experimentul

demonstra că pentru acei tineri textul tipărit „rămînea un lucru greoi și amorf”, pe cînd lectura făcută de Sadoveanu în prezența lor, din același text, însemna altceva. Motivarea : „Eu descurcam și interpretam fraza incurcată a lui Creangă și le transmiteam limba lor proprie vivificată. . .” (*Adevărul literar și artistic*, 1932, nr. 625).

Pe aceeași direcție G. Călinescu vine cu observații complementare : „Omul de țară vrea epicul gol, fără observație, și e doritor de irealitate. Este în poveștile lui Creangă atîta jovialitate, atîta humor al contrastelor, încît compunerile sînt menite să nu fie gustate cum trebuie decît de intelectuali. Și de fapt, oricît de paradoxal s-ar părea la întîia vedere, Creangă este un autor cărturăresc, ca Rabelais. El are plăcerea cuvintelor și a zicerilor și mai ales aceea voluptate de a le experimenta, punîndu-le în gura altora. În cîmpul lui mărginit, Creangă este un crud, un estét al filologiei” (*op. cit.*, p. 313). Și atunci cînd definește *jovialitatea lui Creangă* (într-un concis capitol final), G. Călinescu insistă asupra *rafinamentului erudit*. „Creangă folosește un procedeu tipic autorilor cărturărești ca Rabelais, și în linia lui, ca Sterne și Anatole France, și anume paralela continuă, dusă pînă la beție, între actualitate și experiența acumulată”. Izbitoare, la Anton Pann și la Creangă, e abundența de citate, de unde concluzia că „antonpanismul cit și humuleștenismul sînt varietăți de rabelaisianism, adică de savoare a erudiției joviale. . .” Ibrăileanu accepta în principiu analogia Creangă—Gogol, propusă de alții, dar găsea „mai multe asemănări” cu La Fontaine în latura unui *epicureism liniștit*, în gestul sceptic ireverent și „față de autorități”, față de „măriri”, de „ierarhii”. Lucru știut, fabulistul atribuia personajelor convenționale trăsături ale contemporanilor săi, procedeu de altmînteri tradițional, căruia Creangă îi dă întrebuintare în felul său, punînd în povești „lumea reală pe care a cunoscut-o”, încît, de pildă, „capra și iezi nu-s decît megieși ai feciorului lui Ștefan a Petrei, o biată văduvă necăjită cu trei copii. . .” Sadoveanu va argumenta identic, în mai multe împrejurări, unele basme de Creangă dovedindu-se, de fapt, „cele mai minunate și mai personale nuvele care s-au scris în literatura noastră. . .” (*Opere XX*, p. 251). Ce crede, în acest context, G. Călinescu? La analiză, în *Capra cu trei iezi* descoperim „procedeele lui La Fontaine”, animalele fiind văzute „omenește”, cu o diminuare sistematică a fantasticului; fenomenul se repetă în mai toate poveștile, „tot ce în genere e transcendent” fiind „readus pe pămînt și micșorat. . .” Pe scurt, poveștile lui Creangă sînt : „aci adevărate nuvele de tip vechi, aci narațiuni fabuloase” (*op. cit.*, pp. 292—293, 298). Lipsa miraculosului fusese constatată întîi de Ibrăileanu.

### III

Că basmelor, oriunde ar fi, se bazează pe scheme și mișcări stereotipe, e fapt demult demonstrat. Cu textele lui Creangă în față Jean Boutière observa că „transformarea poveștilor populare în opere de artă, nu este un fenomen des întîlnit în literaturile lumii” (*op. cit.*, p. 179), de aceea cu atît mai tentant. I-am cercat proa mult unui exeget străin să explice miracolul, atunci cînd și un excelent analist de la noi, Ibrăileanu, are reticențe, Creangă apărîndu-i „prea fin”, de „o infinită finețe”, care-l face „greu accesibil majorității cetitorilor. . .” Aceleași ezitări la G. Călinescu. De unde vine farmecul vorbirii? — se întreba el. Și ce impresionează în ceremonia spunerii, cînd, se vede, toate procedeele naratorului sînt vechi? „În cele din urmă farmecul lui Creangă se dovedește inanalizabil, ca și farmecul poeziei eminesciene, unde nici ideea în sine, nici muzica în sine nu explică nimic. Singura metodă de convingere a criticului rămîne izolarea locurilor mai caracteristice și citarea lor și cel mult explicarea, adică desfășurarea mai conștientă a elementelor” (*op. cit.*, p. 326). Scriînd că prin Creangă „vorbește poporul român”, Ibrăileanu avea în vedere un limbaj-sumă, un fond consacrat aparținînd comunității și relevînd mecanisme interioare ale acesteia. O astfel de identificare a naratorului cu totalitatea lumii evocate de el determindă pe R. M. Albères

să vadă în „românul Ion Creangă, un creator, înainte de Jules Romains, al satului unanimist. . .” — afirmația din *L'Aventure intellectuelle du XX-e siècle* constituindu-se într-un elogiu. Creangă era raportat la autorul celebrului ciclu *Les Hommes de bonne volonté*, apărut între anii 1932 și 1947. Acest „unanimitism” se cade a fi privit cu grijă. Sintaxa, înțelesurile, materia narațiunii crengiste sînt impersonale în măsura în care ele emană din rostirea populară, din ceea ce aceasta are canonic; pe verticală, văzută în timp, această rostire seamănă cu modelele mai vechi, urmînd aceleași norme ca în secolul sau secolele dinainte. Nici o ruptură majoră nu s-a produs. Pe orizontală însă, privind semnificațiile, proporțiile, ritmurile, într-un cuvînt sistemul de conotații, limbajul lui Creangă e al unui narator cu trăsături de unicat.

„Înainte de orice”, autorul lui *Harap Alb* e „un artist” ca Charles Perrault, deosebindu-se însă de acesta „printr-un realism uneori cam subliniat — preciza Jean Boutière — și, mai ales, prin bogata colecție de expresii, de dictoane și de proverbe populare, pe care o oferă, cititorilor, colecție al cărei echivalent nu există, după a noastră știință, la nici un alt povestitor european. . .” La doi ani după exegetul francez, Luigi Salvini aducea completări despre prozatorul „nici vorbă personal”, de un realism cu „o funcțiune de prim rang”, despre o operă care, privită ca „rezultat al unei reelaborări artistice, păstrează adevărul și prezența persoanelor și lucrurilor văzute”. Veritabil „bijutier”, știind să despartă „metalul prețios de zgură” pentru ca prin „măiestria artei” să se vadă „splendoarea naturală”, Creangă e un creator care „observă, transformă, concretizează observația într-o realitate a sa, personală (. . .) și, ceea ce trebuie spus, povestește bine. . .” Dar dacă putem fi de acord cu Luigi Salvini că lui Creangă îi lipsește „fantezia inventivă în sensul adevărat al cuvîntului” (basmelor mergînd pe scheme date), ideea că el e „mai ales un observator și nu un povestitor” nu convinge (Ion Creangă — *Una pagina di storia della letteratura romana*). În ce privește arta narativă, și Yves Auger, traducător al *amintirilor* în franceză, era impresionat de „invenția verbală”, de „gustul infailibil”. Calități ca acestea făceau ca „și personajele episodice” să aibă „relief”, dovadă că „avem de a face cu un creator. . .” În *amintiri*, bunăoară, „tot ce e mai indiscutabil viu aparține monologului”, scria G. Călinescu (*op. cit.*, p. 327). Nu în pitorescul vorbirii excelează Creangă, ci în organizarea discursului, mai exact în captarea valorilor esențiale, în relevarea la timp a reacției optime. „Nu Creangă scrie bine, oricît de necontestabilă ar fi bogăția vorbirii lui, ci Moș Nechifor este cu multă culoare, autentic. . .” (p. 316). Eduard Gruber, raporta (în 1888) sintaxa lui Creangă la „talentatul cronicar Ion Neculce”. Creangă, va continua G. Călinescu, e un șiret patriarhal ca și Neculce, care și acela vorbește de „firea lui cea proastă”, deși „o crede deșteaptă” (*op. cit.*, p. 250).

A repeta că în paginile lui Creangă, practici străvechi, mituri și formule gata făcute reprezintă o lume așezată, cu puternice rădăcini în memorie, înseamnă a recunoaște (ca Anatole France) că „toată imaginația noastră este făcută din amintiri. . .”. Ca efect al îndelungatei lor întrebuițări, normele au devenit automatisme. Proverbele, adagiile și zicerile trimit neîncetat, obligatoriu, aproape ritual, la apriorisme strămoșești —, existența desfășurîndu-se circular, tipic. Asemenea vechilor povestitori orientali, autorul de povești Creangă pare că nu scrie; el își amintește, spune, repetă — fără vreun orgoliu de creator — ceva de mult știut. Lui Eminescu, Creangă îi apărea ca o imagine senină a naturii umane, motiv pentru care, într-o năvălă, îl lua ca model de „înțelepciune și isteție firească”. Moralist elegiac, Sadoveanu coboară frecvent în trecut, de la Creangă la *Creanga de aur*, adică pe un drum lung către obirșii. La Caragiale primează, potrivit cadrului citadin contemporan, metamorfozele, schimbările repezi. La Sadoveanu, care-și zice discipol al lui Creangă, tonul îl dă timpul-eternitate, la Caragiale timpul-actualitate. La autorul de amintiri Creangă, mecanismele limbajului au similitudini cu cele caragieliene, acestea ale unui observator al prezentului. Scriitorii cu geniul risului, îi apropie voluptatea spunerii, de unde limbajul oral, jocul actoricesc, abundența elementelor auditive. „Cine nu se lasă înșelat de deosebirea de medii (notează G. Călinescu), nu poate să nu observe

înrudirea artei lui Creangă cu aceea a lui Caragiale. Amândoi caracterizează dialogic și au un humor verbal pe care-l comunică personajelor. Amândoi pun în gura eroilor vocabulare originale, unul țărănesc, altul orășenesc semidoct (...). Ca și Caragiale, Creangă alternează dialogul cu părți ale sale, care nu sînt simple comunicări de fapte, ci un monolog al autorului, bazîndu-se pe același humor al cuvîntului tipic. Această parte, lipsită de obiectivitate, în care autorul-actor comentează dialogul, trebuie nu cîtită ci reprezentată scenic...” Sub acest ultim aspect, Creangă, e precum Caragiale, „un mare histrion...”; cu un limbaj îmbibat de „automatismes verbale” și prin aceasta de o incontestabilă autenticitate (*op. cit.*, pp. 296, 299, 321). O demonstrație privind procedeele similare la cei doi scriitori va întreprinde, surprinzător de exact, Anna Colombo în 1955, într-o introducere la versiunea italiană a poveștilor lui Creangă (*Novelle*). Paralela între *Harap Alb* și *Calul Dracului* este admirabilă.

De la scurta prefață a lui A. D. Xenopol, cu care se deschide în 1890 primul volum al *Scrierilor lui Ioan Creangă* pînă la ediția critică din 1970 (de departe cea mai bună), cu amplul studiu introductiv al lui Iorgu Iordan, sute de comentatori au fost tentați de opera clasicului. Evident, multe observații mai vechi, diseminat prin articole și medalioane, au devenit locuri comune, circulînd, uneori, sub anonim. Să menționăm în latura observațiilor utile contribuțiile de ordin documentar provenind de la Iacob Negruzzi și George Panu sau de la cercetători ai culturii populare, între care Artur Gorovei, D. Furtună, G. T. Kirileanu și ceilalți — consultați de Jean Boutière. Peste douăzeci de intervenții, cîteva dintre ele de reală pătrundere, alcătuiesc un atrăgător capitol: Sadoveanu despre Creangă. Citabili sînt și alții, din diferite unghiuri, în măsura în care discuțiile se ridică deasupra publicisticii ocazionale. Cantitatea nu e totul. Cele peste patruzeci de notițe publicate de Ieca Morariu nu adaugă mai nimic la interpretarea scriitorului, ținînd mai degrabă de arhivistica mărunță. N-au întrunit condiții minime pentru a îndreptăți atenția nici anumite lucrări mai ample, studii monografice chiar. Cu ce folos ar mai apela astăzi cineva, la volume semnate de Cora Valescu-Hurmuz (1938) sau P. A. Caraion (1955), cînd există o bibliografie de referință și alte contribuții solide? Un *Ion Creangă* interpretat de Zoe Dumitrescu-Bușulenga (1963), cu sugestive trimiteri la literatura universală, o micromonografie de Vladimir Streinu (1971) propunînd în locul termenului de *umor echivalentul* „voie bună” — mai în spiritul lui Creangă —, iată pagini destinate să adîncească, să nuanțeze. Autorul *amintirilor* nu e satiric, cum s-a afirmat, crede Vladimir Streinu. Și iată explicația: „Satiricii sînt totdeauna exteriori lumii pe care o satirizează, în timp ce Creangă face parte cu trup și suflet din *comunitatea* eroilor săi. El este poetul umoristic prin definiție și puritatea formulei sale strălucește chiar lîngă un Rabelais față de care deosebirile sînt artistic mai semnificative decît asemănările...” Despre tipologia basmelor lui Creangă în perspectivă folclorică și comparatistă, de menționat studiile semnate de Ovidiu Birlea, Al. Dima și alții. Substanțialelor observații mai vechi ale lui Tudor Vianu despre arta prozatorului li se asociază, în ultimele decenii, puncte de vedere care, prin comentatori de prestigiu, din generații diverse, duc la aprofundarea unui Creangă polivalent, neconținut proaspăt. În felul său, un artist e *un erou național*, cum îl numea Romain Rolland pe Charles de Coster, povestitorul isprăvilor lui Ulenspiegel. Caracterizarea convine întru totul lui Creangă. În peisajul valorilor naționale românești există o *cotă Creangă*, — una dintre cele mai înalte...

## R É S U M É

Artiste du mot, Ion Creangă est entré définitivement dans le trésor culturel du monde entier. Bien qu'il ait été excellent représentant de l'âme du peuple roumain, Creangă a attiré les lecteurs de tous les méridiens par la gaieté, l'humour des contrastes, l'optimisme de son œuvre.

Comparé à Rabelais par l'érudition joviale, à La Fontaine par l'épicurisme tranquille, Creangă reste l'écrivain original qui filtre d'une manière sensible et harmonise progressivement la voix impersonnelle du peuple roumain.

L'art de Creangă s'apparente à l'art de Caragiale, la seule distinction de milieux sociaux des héros de leurs œuvres étant d'une importance secondaire.

Contemporains d'une époque tumultueuse, nous admirons sans réserve l'art de celui qui nous présente l'image sereine de la nature humaine.



## P R E C I S

As a master of words Ion Creangă entered the world cultural treasure for ever.

Although he was a perfect representative of the Romanian folk sensitivity, Creangă attracted readers from all over the world by his joy, the humour resulting out of contrasts and the optimism of his work.

Compared to Rabelais due to his jovial erudition, to La Fontaine due to his vilent, he remains an original writer who full of sensitivity understands and structures progressively the impersonal voice of the Romanian people. Creangă's art is very much linked to that of Caragiale. The only difference the environment of the heroes of their works is nat of very much importance.

As contemporaries of a tumultous epoch we can do nothing but admire the art of a writer who gives a serene image of human nature.

## Activitatea diplomatică a lui Duiliu Zamfirescu reflectată în fondul Comisia Europeană a Dunării

CEZAR BEJAN  
ALEXANDRU DUȚĂ

Duiliu Zamfirescu a fost, alături de Ion Ghica, scriitorul român care a avut, concomitent cu activitatea literară, o îndelungată carieră diplomatică.<sup>1</sup> Personalitate multilaterală — prozator, dramaturg, poet, critic literar, ziarist, diplomat, jurist, și în ultimii ani de viață, om politic, Duiliu Zamfirescu, s-a bucurat de atenția posterității exclusiv din punct de vedere literar,<sup>2</sup> mai ales ca prozator.

În cele ce urmează vom căuta să argumentăm, pe baza unor documente inedite aflate în păstrarea Filialei Arhivelor Statului Galați, activitatea desfășurată de Duiliu Zamfirescu în anii 1909—1918 în calitate de delegat al României la Comisia Europeană a Dunării, evidențiind o etapă importantă din cariera diplomatică a lui Duiliu Zamfirescu, activitatea sa în acest domeniu situându-l în rindul diplomaților valoroși din istoria României moderne.

În contextul istoric general, determinat de înfruntarea tot mai aspră dintre cele două alianțe politico-militare opuse — Antanta și Tripla Alianță — a încordării crescînde pe plan regional, care face din Peninsula Balcanică „butoiul cu pulbere al Europei” și apoi al primei conflagrații mondiale, al cărui principal teatru de operațiuni l-a constituit continentul european, activitatea Comisiei Europene a Dunării și, în general, „problema Dunării”, ocupă din nou un loc de frunte în ierarhia politicii europene a marilor puteri și, cu atât mai mult, a României.

Instituție internațională creată și imputernicită de Tratatul de la Paris din 1856 cu atribuții și durată limitate, Comisia Europeană a Dunării își cvasipermanentează existența (are în perioada de care ne ocupăm 50 de ani de existență) și își vede, printr-un șir succesiv de tratate internaționale, sporite, puterea și competențele. În cadrul ei sînt reprezentate cele șapte mari puteri ale Europei anului 1856 (Marea Britanie, Franța, Rusia, Germania, Austria, Imperiul otoman și Regatul Sardiniei), grupate acum în cele două blocuri militaropolitice adverse la care se adaugă din 1878, România, în calitate de putere teritorială.

<sup>1</sup> Duiliu Zamfirescu a intrat în diplomație la 4 iulie 1885, cînd a fost numit atașat delegație clasa I; între 1888 și 1892 activează la legația de la Roma, apoi la Atena (1892—1894), din nou la Roma, (1894—1906); între 1906—1909 deține postul de secretar general al Ministerului Afacerilor Străine, iar între anii 1909—1918 de delegat al României la Comisia Europeană a Dunării. Cariera sa diplomatică culminează în postul de ministru de Externe în guvernul Averescu (13 martie — 13 iunie 1920). Vezi C. G. Nicolaescu, *Duiliu Zamfirescu*, Edit. Eminescu, București, 1980, p. 391—403.

<sup>2</sup> A se vedea în acest sens bibliografia despre Duiliu Zamfirescu publicată în C. G. Nicolaescu, *op. cit.*, p. 407—454.