

MODELUL NARATIV CREANGĂ

DOI: 10.5281/zenodo.3842771

CZU: 821.135.1.09

Doctorandă **Iraida COSTIN**

E-mail: iraidabaicean@gmail.com

Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

CREANGA'S NARRATIVE MODEL

Summary. Creanga's narrative model is an important subject in the investigation of some fundamental aspects of the prosaic phenomenon in the Dniester and Prut area. At different periods of the evolution of Bessarabian prose, Creanga is a standard of artistic transfigurations. Critics have tried to prove that namely the orality, the paramiological erudition, the brilliant instinctive sense of language and folk ethos, the pleasure of storytelling are sure marks of an indubitable narrative model - Creanga.

Creanga's narrative model has a decisive impact in Bessarabian prose in affirming a dialogue of texts.

Keywords: Creanga's model, catalytic model, childhood of the universal child, bivocal word, the art of saying.

Rezumat. Modelul narativ al lui Ion Creangă este un subiect important în investigarea unor aspecte fundamentale ale fenomenului prozastic din spațiul Nistru și Prut. La diferite etape ale evoluției prozei basarabene Creangă este un etalon al transfigurărilor artistice. Critica a încercat să demonstreze că tocmai oralitatea, erudiția paramiologică, simțul genial instinctiv al limbii și al etosului popular, plăcerea de a povesti constituie repere sigure ale unui model narativ inconfundabil – Creangă.

Modelul Ion Creangă are în proza basarabească un impact decisiv în afirmarea unui dialog al textelor.

Cuvinte-cheie: modelul Creangă, model catalitic, copilăria copilului universal, cuvânt bivoc, arta spunerii.

Modelul Creangă (felul povestitorului de a gândi lumea și ființa) în literatura noastră, fie ea modernistă sau postmodernistă, a contribuit din plin la remodelarea gândirii și simțirii prozatorului român, la remodelarea modelelor și a modelor pe parcursul a mai bine de un secol. Creangă, aidoma lui Eminescu, a fost un model catalitic și stimulator în cele mai importante metamorfoze și „bătălii canonice”. Harold Bloom, reflectând asupra canonului occidental, afirmă că numai receptarea forței estetice „ne ajută să învățăm să stăm de vorbă cu noi înșine și să ne suportăm pe noi înșine (...) Adevăratul folos adus de Shakespeare, Cervantes, Homer, Dante, Chaucer sau Rabelais este accentuarea dezvoltării sinelui propriu (...). Tot ce ne poate oferi canonul este o bună folosire a propriei solitudini, acea solitudine a cărei formă finală este confruntarea individului cu propria moralitate” [1, p. 56]. Forța estetică ne ajută să comunicăm cu noi înșine, cu lumea din jur.

Este dificil de imaginat, de exemplu, cum ar fi evoluat, în afara spațiului românesc, Liviu Rebreanu (care, de altfel, a debutat cu piese în limba maghiară și a însușit româna după opera lui Creangă. Din mărturisirile prozatorului, primul capitol al romanului *Ion*, redactat într-o singură noapte, ar fi o literaturizare a amintirilor sale din copilărie), Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu I. Caragiale, Camil Petrescu, George Călinescu, Anton Holban sau

Max L. Blecher fără să fi citit pe marele povestitor, fără să fi asimilat creator estetica limbajului crengian.

Fără a intra în detalii, trebuie specificat că relațiile dintre opera lui Creangă și poetica inconfundabilă a capodoperei romanului românesc *Craii de Curtea-Vechi* de Mateiu I. Caragiale sau cu proustianismul lui Anton Holban, al lui Max Blecher nu țin, înainte de toate, de aspecte formale, pur tematice (cum e cazul cu, de exemplu, romanul *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu); modelul Creangă e, *nota bene*, un adevărat *pattern* al romanului românesc modern și postmodern.

Concludent în acest sens e fragmentul din debutul romanului *Întâmplări* în irealitatea imediată de Max Blecher: „Când privesc mult timp un punct fix pe perețe mi se întâmplă câteodată să nu mai știu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personaj abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale. În clipa următoare identitatea mea se regăsește, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare și numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau deodată iluzia reliefului. Odaia îmi apare atunci de o prospețime ce n-a avut-o înainte”.

Reflectând asupra *Întâmplărilor*, „una din marile cărți ciudate ale secolului XX românesc”, Nicolae Ma-

nolescu e de părere că M. Blecher are afinități izbitoare cu Creangă, constatând: „E curios că nu s-a remarcat faptul că *Întâmplările* sunt *Amintirile din copilărie* mutate în secolul următor și rescrise într-o cheie care nu mai este aceea general-umană și realistă de la Creangă («copilăria copilului universal», cum spunea Călinescu), ci una strict individuală, atipică și schizoidă, amestecând realul cu visul și imaginația” [2, p. 748].

Elementul esențial al modelului narativ crengian este limba, atitudinea prozatorului față de cuvânt. G. Călinescu făcea distincția între **limbajul vorbit** și **limbajul scris**, anticipând definirea conceptului de **discurs**, care „este opusul a ceea ce lingviștii numesc sistem sau cod lingvistic”: „Dacă semnul (fonologic sau lexical) este unitatea de bază a limbajului, fraza este unitatea de bază a discursului. Tocmai de aceea lingvistica frazei servește drept suport teoriei discursului ca eveniment” [3, p. 155]. După cum se știe, a înțelege un text nu înseamnă a te identifica cu autorul ei. Una poate fi intenția subiectivă a autorului și alta poate fi semnificația obiectivă a textului.

În studiul *Modelul textului: acțiunea intenționată considerată ca text* Paul Ricœur reține patru trăsături ale acestei lingvistice a frazei care îl ajută să elaboreze „hermeneutica evenimentului și a discursului”: „Prima trăsătură: discursul este totdeauna realizat, în timp ce sistemul limbii este virtual și străin de timp. Émile Benveniste îl numește «instanță de discurs».

A doua trăsătură: în timp ce limba nu cere niciun subiect – în sensul că întrebarea «cine vorbește» nu se aplică la orice nivel –, discursul trimite la locutorul său grație unui ansamblu complex de ambreiori cum sunt pronumele personale. Vom spune că «instanța de discurs» este autoreferențială.

A treia trăsătură: în timp ce semnele limbii trimit numai la alte semne în interiorul aceleiași sistem și în timp ce limba se lipsește de lume, așa cum se lipsește de temporalitate și de subiectivitate, discursul este totdeauna cu privire la ceva. El trimite la o lume pe care pretinde că o descrie, o exprimă, o reprezintă. În discurs este actualizată funcția simbolică a limbajului.

A patra trăsătură: în timp ce limba este doar o condiție a comunicării pentru care oferă coduri, toate mesajele sunt schimbate în discurs. În acest sens, singur discursul comportă nu numai o lume, dar și un altul, un interlocutor căruia i se adresează” [3, p. 155]. Aceste patru trăsături luate împreună fac din discurs un eveniment care trebuie fixat, autonomizat, iar „o acțiune cu sens este o acțiune a cărei *importanță* depășește *pertinența* în ce privește situația sa inițială” [3, p. 165]. Cu alte cuvinte, „semnificația unui eveniment important excede, depășește, transcende condițiile sociale ale producerii sale și poate fi re-efec-

tuată în contexte sociale noi. Importanța sa constă în pertinența sa durabilă și, în unele cazuri, în pertinența sa omnitemporală” [3, p. 166]. Paul Ricœur se întreabă: „Nu este oare o trăsătură fundamentală a marilor opere de cultură faptul că ele depășesc condițiile producerii lor sociale, la fel cum un text dezvoltă noi referințe și constituie «lumi» noi?” [3, p. 166].

Așadar, *Amintirile din copilărie*, *Moș Nichifor Coțcarul*, *Povestea lui Stan Pățitul*, *Povestea lui Harap-Alb*, *Dănilă Prepeleac*, *Ivan Turbincă* se adresează unei serii indefinite de „lectori” posibili. Altfel spus, „acțiunea umană este, asemenea unui text, o operă deschisă, a cărei semnificație este «în suspensie»” [3, p. 166-167]. Simplificând mult, modelul textului în viziunea hermeneutică este determinat de *limbaj*, elementul esențial al comprehensiunii, iar „corelația dintre explicație și comprehensiune, și *viceversa*, constituie «cercul hermeneutic»” [3, p. 180].

Modelul narativ crengian este unul evident, în mod exemplar, în capodoperele prozatorului, care după unii critici s-ar limita la trei-patru texte. Opera lui Creangă, deși redusă ca volum (circa 300 de pagini), e diversă sub aspectul modelului epic și cel al finalității ei estetice. O clasificare a „modelelor epice” propune Eugen Simion, care, în funcție de destinatar și de relația dintre elementul real și miraculos, distinge clar câteva categorii: „1) povestiri didactice; 2) povestiri cu caracter preponderent moral, scene din viața țărănească, anecdote; 3) poveștile propriu-zise care, la rândul lor, se împart în trei subdiviziuni în funcție de preponderența elementului miraculos sau a celui realistic: a) acelea în care miraculosul acoperă toată suprafața narațiunii (*Punguța cu doi bani*, *Povestea porcului*, *Povestea lui Harap-Alb*, *Fata babei și fata moșneagului*), b) narațiunile care amestecă elementele existenței țărănești cu elemente specifice basmului (*Dănilă Prepeleac*, *Povestea lui Stan Pățitul*) și c) parabole țărănești în care cruzimea realistă bate în fantastic, fără a depăși, totuși, sfera vieții curente (*Soacra cu trei nurori*); 4) povestirile «corozive» (*Povestea poveștilor*, *Povestea lui Ionică cel prost*), istorii licențioase, fără a fi pornografice (cum observă corect Al. Piru) cu un destinatar limitat, programat: intelectualii rasați din cercul «Junimii», amatori (cu excepția, se pare, a lui Maiorescu) de asemenea narațiuni măscăroase; 5) narațiunea *Moș Nichifor Coțcarul*, o nuvelă în adevăratul sens al cuvântului, capodoperă de ambiguitate, construită pe ideea seducției erotice și a șireteniei; ea se adresează cititorului cultivat, căci numai el poate înțelege și gusta finețurile acestei istorii care, la prima vedere, pare a fi o imensă trâncăneală a unui harabagiu lăudăros și impudic; în fine, 6) narațiunea confesivă *Amintiri din copilărie* care, ca și poveștile

propriu-zise, se adresează tuturor categoriilor de cititori și ascultători; operă de maturitate, complexă, aceea în care Creangă își dă măsura talentului...” [4, p. 34-35].

Desigur, această clasificare, cum recunoaște și autorul, este discutabilă ca orice alta, e insuficientă, imperfectă. Chiar dacă aceasta este efectuată de o somitate în materie, totuși planurile se confundă și elementele narațiunii se amestecă în fel și chip. Cu toate acestea, observațiile pertinente și clasificarea dată elucidează câteva dimensiuni coordonate ale problemei, conducându-ne către ideea că definirea conceptului de model narativ crengian necesită o abordare în parte pentru fiecare clasă de model epic. De altfel, tentative de acest gen, după '90 încoace, se întreprind în analize foarte tehnice, ilustrându-se în lucrări de proporții modelul epic al unei sau altei povești, povestiri (de exemplu, Ioan Holban semnează o monografie *Ion Creangă. Spațiul memoriei* centrată pe *Amintiri din copilărie*; Constantin Trandafir redactează un studiu monografic consacrat *Poveștii lui Harap-Alb*).

Unele articole și studii (puține la număr și nerelevante) pornesc de la sugestiile formalistilor ruși (Vladimir Iakovlevitch Propp care a caracterizat cele 31 de funcții ale basmului), ale lui Claude Bremond (despre logica narațiunii, rolurile subdivizate în cele jucate de „pacienți” și, respectiv, de „agenți”, „beneficiari” sau „victime”), Gerard Genett, Tzvetan Todorov (care identifică două nivele ale organizării povestirii, unul primar, ținând de semnificat, și altul superior, legat de structurarea artistică a semnificativului – nivelul narațiunii, cu alte cuvinte, se distinge „istoria” sau „diegeza” de „narațiune”), Roland Barthes, Algirdas Julius Greimas (cu funcțiile „actantului”) ș.a. Paradoxal, dar rezultatele nu pun în evidență tocmai caracterul unic, original, irepetabil al operei. Nu e o descoperire, cercetările acestea au abandonat treptat ideea inefabilului, a unicatului și au relevat, dimpotrivă, trăsăturile comune clasificabile.

În accepția noastră, modelul narativ Creangă e relevant și reprezentativ prin capodoperele *Amintiri din copilărie*, *Moș Nichifor Coțcarul* și *Povestea lui Stan Pățitul*. Unele aspecte ale modelului sunt mai evidente în poveștile centrate pe elementul miraculos, ca, de exemplu, *Povestea lui Harap-Alb*. Dar modelul nu e reducibil doar la tematica *amintirilor din copilărie*, la „copilăria copilului universal”, la o sumă de componente (folclorism, oralitate, cultul povestitorului, carnavalesc, fabulos, umor, jovialitate, cruzime etc.), nu e redus nici la specificări tipologice ale personajelor, a compoziției, a figurilor narative ș. a., el se distinge, înainte de toate, prin atitudinea scriitorului față de cuvânt, prin modul special de manifestare a acestora în opera lui Creangă.

Odată cu desfășurarea spectacolului receptării critice, capătă amploare, noi adâncimi, nuanțări hermeneutice și conceptul de model Creangă. Pe parcursul a mai bine de o sută de ani modelul e adeseori ideologizat, rescris, răstălmăcit, refăcut prin revizuirii din perspectiva imperativelor estetice ale unei sau altei generații, ale unei sau altei doctrine literare, dar componentele acestuia rămânând în fond aceleași.

Primele definiții ale modelului Creangă îi aparțin lui Nicolae Iorga, pe care ulterior le-a preluat Garabet Ibrăileanu și le-a sintetizat George Călinescu. În viziunea lui Călinescu, Creangă este „un estetic al filologiei” [5, p. 270], o idee fundamentală ilustrată în cel mai consistent capitol (*Creangă „scriitor popular”*) în care desființează mai multe stereotipuri ale exegezei crengiene. Definirea modelului Creangă este decisivă în efortul stabilirii particularităților distinctive, a mărcilor care îl diferențiază și îl individualizează în modul de a crea un nou limbaj artistic.

Înainte de toate, Creangă este un creator de limbaj. Limba ce o vorbesc eroii săi, „pornește, negreșit, de la modele literare, dar în esență este creația lui, ca și la Sadoveanu” [5, p. 37]. El își făcuse „o estetică fonetică în virtutea căreia trecea prin sită toate cuvintele și ciocănea toate sunetele” [5, p. 248]. *Poveștile* și *Amintirile* sunt „părți narate dintr-o întocmire dramatică cu un singur actor, monologică” [5, p. 250]. Nuvela e un spectacol, ea „nu e ascultată pentru observația ei, ci pentru modalitatea spunerii” [5, p. 251]. Creangă e „un mare histrion” [5, p. 259], e un „jovial”, un „Rabelais moldav care ciocănește vocalele și consoanele și ascultă cu atenție rezonanța lor înainte de a introduce cuvântul în frază” [5, p. 270].

Ceea ce fascinează la Creangă este nu numai „copilăria copilului universal” (G. Călinescu), dar, înainte de toate „arta spunerii”, observată felurit de mai toți criticii, „un fel de pozne stilistice de la cuvântul-calambur până la fraza sau perioada care, desfășurându-se normal până la un punct, se întoarce pe neașteptate în contra sensului firesc sau, dacă spune același lucru, îi dă mișcarea formală de a spune contrariul” [6, p. 163].

Iată câteva dintre exemplele mai complexe ale acestei „bifurcări pe bază de șiretenie sintactică”: „Și să nu credeți că nu m-am ținut cuvântului de joi până mai de-apoi, pentru că așa am fost eu, răbdător și statornic la vorbă în felul meu; și nu că mă laud, căci lauda-i în față: prin somn nu ceream de mâncare; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi deie alții; și când era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe acasă. Și-apoi mai aveam și alte lucruri: când mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine; când mă lua cu binisorul, nici atâta”. Sau: „În sfârșit, ce mai atâta vor-

bă pentru nimic toată!? Ia, am fost și eu în lumea asta un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită, din Humulești, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cuminte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt, niciodată n-am fost”. E în fraza lui Creangă un joc gratuit al cuvintelor: „Sunt jocuri de cuvinte care comunică un fel de zburdălnicie a dicționarului însuși, cuprins pe neașteptate și el de voia bună a autorului; un chef lexical, sau cam așa ceva, aruncă vorbele în sus, plesnind în miez ca boabele de porumb la foc” [6, p. 167]. Sau: „sunt fraze întregi, care, cu aerul desfășurării normale, se întorc în contra sensului așteptat de cetitori sau spun același lucru; dar cu mari pregătiri formale de a spune altceva” [6, p. 168].

Vl. Streinu a intuit o anume estetică a cuvântului, pe care încearcă să o definească totuși confuz: „Scriitor și actor totodată, fraza lui e bineînțeles scrisă, dar este mai ales jucată vocal pe un registru de intonații, în cuprinsul căruia cuvintele pot căpăta chiar sensuri contrare. Ca în limbile extrem-orientale unde cuvintele au atâtea înțelesuri câți moduli de intonație li se aplică, glasul povestașului moldovan e plin de asemenea «semanteme» (cum le spun lingviștii) nescriptice, și ele singure îi susțin identitatea” [6, p. 177]. Corelația dintre vorbirea autorului și vorbirea personajului este observată de Tudor Vianu mai întâi în sintaxa și muzicalitatea frazei.

Cu privire la muzicalitatea frazei lui Creangă s-au lansat de la B. Fundoianu încoace mai multe opinii dintre cele mai neașteptate. T. Vianu, după o examinare a stratului sonor al lexicului, și o ilustrare detaliată a ritmicității frazei, ține să sublinieze: „O deosebită atenție acordă Creangă și sfârșitului ritmat al frazelor (clauzulelor)” [6, p. 16]. Altfel spus, stratul sonor-intonațional-ritmic al textului e unul marcat de asonanțe, de un accentuat simbolism fonetic lăsat „în voia unor adevărate orgii de cuvinte” [6, p. 14]. Stilizarea limbii orale este la Creangă foarte individualizată, dar limbajul personajelor lui e omogen, mai exact, e unul și același limbaj în gura lui moș Nichifor Coțcaru, în gura altor personaje și a naratorului. Individualizarea personajelor se face prin acțiuni, nu prin limbaj. E o observație prețioasă, dar care nu a fost dezvoltată, nuanțată și aprofundată.

Abordările în cheie existențialistă au pus accentul pe raportul eului-povestitor cu universul, pe limbajul specific de exprimare a acestei relații. Limbajul *Amințirilor...*, opinează M. Cimpoi, este un limbaj al «experienței subiective» care nu poate fi «reală». Nu poate fi reprezentational, și nici strict referențial. Este doar muzical, acustic și apare ca un «cântec» (al amintirii),

care se vrea cathartic, mântuitor, securizant. *Amintirea* se asociază, însă, melancoliei cu substratul ei indiscutabil existențial, în ciuda faptului că intenția e de a scăpa de urâcioasa întristare» [7, p. 33]. M. Cimpoi e de părere că hermeneutica mai nouă (care legitimează limbajul ca element esențial al comprehensiunii) ne ajută să-l înțelegem mai bine pe Creangă, modelul lui de a gândi lumea și ființa: „Universalitatea rațiunii este asemănătoare universalității limbajului, însăși rațiunea nu poate fi gândită fără limbaj. Hans-Georg Gadamer spune decis: limbajul este lumina ființei însăși; obiectul comprehensiunii este el însuși un fapt de limbaj. «Ființa care poate fi înțeleasă este limbajul» [7, p. 48].

Pornind de la ecuația „Lumea = Limbaj”, exegetul subliniază naturalitatea și particularitățile limbajului marelui povestitor: „Prin limbaj ființa crengiană decurge din lume, el fiind eminentamente chiar limbajul acesteia. Lumina ființei, întruchipată de limbaj, este, la Creangă, intensă, orbitoare: ea ni se aruncă direct în ochi, ca albul zăpezii. *Decurgerea* e una spontană, nemijlocită, e lucrare organică, neîmpiedicată de forme, convenții, viziuni. Lumea vorbește prin însuși limbajul ei, singura preocupare «formală» a prozatorului e de a o (a-l) așeza în reflecții melancolice și proverbe. Limbajul crengian se deschide în chip flax atât spre exterior, cât și spre interior” [7, p. 49]. Orice act de limbaj este „realizarea unei «voințe de a spune» a locutorului, care, pentru a fi înțeleasă, trebuie să fie recunoscută ca atare de receptor” [8, p. 136]. Aplicând această teorie intenționalistă a limbajului, criticul depistează la Creangă „o intenționalitate nativă, o «voință de a spune» spontană, naturală, nedesprișă încă de oralitatea primară, rapsodică, epopeică” [7, p. 49].

Intuițiile lui T. Vianu și Vl. Streinu cu privire la varietatea de frazare a textului e nuanțată prin identificarea structurii antifrastrice: „discursul narativ crengian se structurează *antifrastric*”, cu alte cuvinte, acesta se realizează „în temeiul unei procesuale devieri de la sensul adevărat. E vorba de o insinuare glisantă a *contrariului* de o diversiune semantică bine orchestrată, care să impună efectul comic/ironic. Nu e atât un contrapunct care să păstreze planurile paralele independente, ci un contrainterpoint cu planuri intersectante interdependente” [7, p. 38]. Anume în acest mod, observă criticul, sunt (auto)povestite coțcăriile lui Moș Nichifor, care trebuie înțelese prin contrariul lor factual și verbal. „Creangă, observă M. Cimpoi, e un constructor de piramide verbale antifrastrice în care sensurile contrare se așează unele peste altele, mai exact unele *din* altele, pentru a atinge vârful ascuțit” [7, p. 43].

Un exemplu de piramidă verbală antifrastică se atestă în portretul hiperbolizat al lui Gerilă: „mai merge el cât merge și, când la poalele unui codru, numai iaca ce vede o dihanie de om, care se pârâlea pe lângă un foc de douăzeci și patru de stâneni de lemne și tot atunci striga, cât îl lua ura, că moare de frig. Și-apoi, afară de aceasta, omul acela era ceva de speriat; avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate. Și când sufla cu dânsele, cea deasupra se răsfrângea în sus peste scăfârliia capului, iar cea dedesubt atârna în jos, de-i acoperea pânțele. Și, ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroacă mai groasă de-o palmă. Nu era chip să te apropii de dânsul, că așa tremura de tare, de parcă-l zghihuia dracul”.

„*Antifrasismul*, opinează criticul, atrage magnetic un alt agent structurant pe care l-am putea denumi *holofrasism*. Este fenomenul retractilității stilului într-un *singur cuvânt* care prin puterea sa plastică extraordinară figurează o întreagă situație, sugerează esența caracterologică a unui personaj, creează o anume atmosferă (senină, melancolică, comică; lirică, epică, dramatică, psihologică)” [7, p. 49-50]. Holofrasismul generează așa-zisele „cuvinte-nucleu”, care „adună într-un punct generator întreaga forță epică a unui episod și care orientează perspectiva spre esența narării, spre actul decurgerii ființei din lume (prin limbaj)” [7, p. 50].

În *Amintiri* astfel de cuvinte sunt *veselia* și întristarea („urâcioasa întristare”), *omul* (în calitate de „narator” identificat cu „un boț cu ochi”) și *lumea*, structurate contrapunctic. Cuvintele-nucleu apar focalizate în momentele de schimbare a perspectivei narative: „Hai mai bine despre copilărie să vorbim...” (o strategie narativă de organizare a discursului). „Narațiunea (urzeala) respectă principiul suveran al auctorialității; naratorul-scriptor se scrie/se rostește existențial pe el însuși. Nu-l putem înțelege neținând cont de această spunere/rostire teleologică de-sine și pentru-sine... și fără plăcerea de a spune/roști, plăcere care presupune și catharsis, căci naratorul se eliberează prin povestirea însuflețită, jovială, rabelaisiană... de limitele tragice ale existenței” [7, p. 9].

Abordarea dialogică a modelului este ilustrată mai frecvent prin elementul carnavalesc și, mai nou, printr-o estetică a cuvântului. După Mihail Bahtin problema centrală a teoriei prozei este, în formula lui Anatol Gavrilo, „*cuvântul difon* (двуголосое слово s-a tradus în românește și *cuvânt bivocal*, *dublă vocalizare*, *cuvânt bivoc*), care ia inevitabil naștere în condițiile comunicării dialogale, adică în condițiile adevăratei vieți a cuvântului. Lingvistica nu cunoaște cuvântul acesta la două voci” [9, p. 257].

M. Bahtin distinge trei tipuri de cuvinte în discursul narativ: **cuvânt propriu**, **cuvânt străin**, **cuvânt bivoc**. Pornind de la sugestiile lui M. Bahtin, A. Gavrilo examinează modelul narativ crengian în *Amintiri din copilărie*. „În narațiunea autobiografică, subliniază A. Gavrilo, autorul și personajul principal sunt aceeași persoană biografică, ceea ce sporește riscul confuziei eului-autor cu eul-personaj: cine este acel „eu” care vorbește în episodul respectiv, cui aparțin gândurile, observațiile despre sine și alte personaje? Interpretarea justă a mesajului fiecărui episod-cheie și a operei în ansamblu adeseori depinde de identificarea calității funcționale a eului: cea de autor-narator sau de agent al acțiunii, sau de obiect al reflecțiilor și caracterizărilor făcute de eu-autorul” [10, p. 310].

Distincția de bază stă în cronotop, autorul și eroul aflându-se în cronotopi diferiți. Criticul găsește mai ilustrativ fragmentul care începe cu cuvântul auctorial: „Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești...” și continuă până la sfârșitul alineatului al patrulea în care în centrul narațiunii apare mama: „Și mama, care era vestită pentru năzdrăvăniile sale, îmi zicea cu zâmbet uneori, când începea a se ivi soarele dintre nori după o ploaie îndelungată: Ieși, copile cu părul bălan, afară și râde la soare, doar s-a îndreptat vremea și vremea se îndreptă după râsul meu...” [subl. A. G.]. Începând cu această ultimă propoziție subliniată, întreg alineatul următor nu mai poate fi atribuit într-un tot eului-autor. Aici intervine în narațiune o schimbare de accent: „Știa, vezi bine, soarele cu cine are de a face, căci eram feciorul mamei, care și ea cu adevărat că știa a face multe și mari minunății: alunga nourii cei negri de pe deasupra satului nostru și abătea grindina în alte părți, înfîbgând toporul în pământ, afară dinaintea ușii; încheaga apa numai cu două picioare de vacă, de se încrueca lumea de mirare; bătea pământul, sau păretele, sau vreun lemn, de care mă păleam la cap, la mână, la picior, zicând: „Na, na!” și îndată-mi trecea durerea...”.

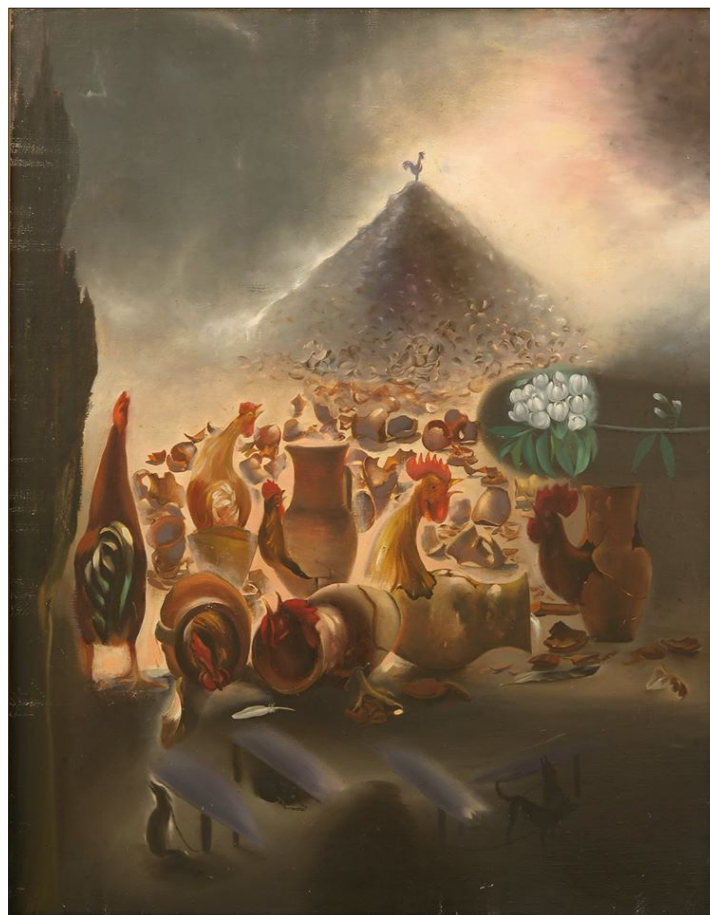
Din multitudinea de exemple comentate de critic reținem unul mai ilustrativ: „... îndeamnă păcatul pe bădița Vasile, tântul, că mai bine nu i-oi zice, să puie pe unul, Nic-a lui Costache, să mă procitească”. Aprecierea dascălului, deși nu e marcată ca un cuvânt străin citat, nu aparține eului-autor, pentru că în alte episoade, relatate de autor, bădița Vasile apare ca „un holteiu zdravăn, frumos și voinic”, iar în episodul despre prinderea cu arcanul la oaste citim: „Și părintele Ioan umbla acum cu pletele în vânt să găsească alt dascăl dar n-a mai găsit un bădița Vasile, cuminte, harnic și rușinos ca o fată mare”. Astfel, din context devine clar că expresia „bădița Vasile, tântul,...”

nu poate aparține eului-autor, ci numai eului-copil. Deci cuvântul „tântul” nu este un epitet caracteristic al dascălului, ci trădează starea emotivă a lui Nică, cuprins de teamă că în urma procitaniei va trebui să încalce pe „calul Bălan”, fiind îndemnat la o purtare cuviincioasă cu mângâielile „Sfântului Nicolai din cui”. În această expresie „tântul” exprimă nu „intenția tranzitivă”, ci „intenția reflexivă” a limbajului, în terminologia lui Tudor Vianu. „Tântul” este cuvântul străin al eului-copil de tipul „cuvântului obiectual”, refrangibil, prin care cuvântul auctorial întruchipează subiectivitatea personajului, ci nu conținutul obiectiv al persoanei la care se referă. De aceea este necorect să traducem „cuvântul obiectual” prin „cuvânt obiectiv”, pentru că el este anume subiectiv, prin acest tip de cuvânt cel ce comunică ceva „se comunică mai mult pe sine” [10, p. 317].

Desigur, corelația dintre cuvântul propriu, cuvântul străin, cuvântul bivoc sunt mult mai complexe decât ceea ce am spicuit din exemplificările criticului. Esențial pentru noi e să ne apropiem cu instrumente adecvate de raportul lui Creangă cu proza basarabeană.

BIBLIOGRAFIE

1. Bloom H. Canonul occidental, ed. a II-a. București: Grup Editorial Art, 2007. 544 p.
2. Manolescu N. Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură. Pitești: Paralela 45, 2008. 1526 p.
3. Ricoeur P. Eseuri de hermeneutică. Traducere de Vasile Tonoiu. București: Humanitas, 1995. 303 p.
4. Simion E. Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovi-al. Iași: Princeps Edit, 2011. 181 p.
5. Călinescu G. Ion Creangă. Viața și opera. Iași: Princeps Edit, 2008. 450 p.
6. Vianu T., Cioculescu Ș., Constantinescu P., Streinu Vl. Ion Creangă. Metafora umorului. Iași: Princeps Edit, 2009. 184 p.
7. Cimpoi M. Sinele arhaic. Ion Creangă: dialecticile amintirii și memoriei. Iași: Princeps Edit, 2011. 176 p.
8. Ducrot O., Schaeffer J.-M. Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului. București: Babel, 1996. 530 p.
9. Bahtin M. Problemele poeziei lui Dostoievski. Trad. de S. Recevski. București: Univers, 1970. 383 p.
10. Gavrilov A. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii: studii, articole, comunicări, prelegeri, fragmente. Chișinău: Profesional Service, 2013. 500 p.



Maria Mardare-Fusu. *La cântatul cocoșilor*, 1984, u. p., 85,5 × 80,5 cm, colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei