

# STRUCTURA INTENȚIONALĂ A IMAGINII DIAVOLULUI ÎN OPERA LUI ION CREANGĂ

Mircea PĂDURARU

## I. Introducere: explicitarea conceptelor de lucru și formularea mizei studiului

Raportată la schema tradițională a mimesisului aristotelian, imaginea diavolului nu are un *obiect* după care să fie „copiată”. Prin comparație cu celelalte categorii de imagini, care evocă, de pildă, lucruri absente, dar existente, reprezentarea literară a diavolului țintește să redea ceva *absent* și, totodată, *inexistent* – în raport cu realitatea extraliterară. Din acest punct de vedere, reprezentarea artistică a diavolului presupune un efort superior de imaginare. Într-un sens larg vorbind, proiecția sa în jocul operei se realizează de regulă prin apelul la două modalități imaginative:

1. *via analogica* – adică prin asocierea diavolului cu alte imagini și acțiuni care, din perspectiva scriitorului, ilustrează la un nivel înalt de exemplaritate ideea de rău;

2. *via ethnologica* – adică apelând la datele unui context cultural care își revendică *deja* o îndelungată experiență imaginară cu diavolul.

Prima modalitate de imaginare este caracterizată de liberă și subiectivă selecție în mânăuirea instrumentului analogiei, în toată complexitatea sa. A doua, care nu exclude analogia din repertoriul strategiilor sale (aceasta fiind, de altfel, o structură fundamentală a gândirii folclorice), se realizează în cadrul unui orizont cultural dat, care orizont se actualizează la nivelul libertăților poetice sub forma unui set de prescripții. Opțiunea *poietică* pentru prima posibilitate generează imagini „libere”, în vreme ce alegerea celeilalte căi de imaginare, întrucât trebuie să țină seama de un întreg context cultural, generează imagini „legate”. Departe de a se afla într-un raport de opoziție, cele două modalități de imaginare, înțelese în sensul cel mai larg, confirmă, la o scară diacronică mai mare, o vie relație de „colaborare”: toate elementele repertoriului de imagini *ethnologice* au fost cândva produs orgolios și independent al gândirii analogice individuale<sup>1</sup>. Într-o

---

<sup>1</sup> A se vedea Petru Caraman, *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în vol. *Studii de folclor*, I. Ediție îngrijită de Viorica Săvulescu, studiu introductiv și tabel cronologic de Iordan Datcu, București, Editura Minerva, 1987, p. 35-159.

perspectiva imediată însă, opțiunea pentru una din ele, ca strategie poetică/poietică nu poate fi evitată.

Alegerea de a reprezenta *dracul* prin apelul la experiența imaginară a unei comunități (însemnând un set de înfățișări ale diavolului, un set de acțiuni atribuite acestuia și un set de reacții care însumează răspunsul comunității la întâlnirea cu acesta), care ar părea o cale mai comodă, e cu atât mai riscantă cu cât comunitatea în mijlocul căreia scrie artistul este deținătoarea unui patrimoniu impresionant de mituri, basme, legende, povești, snoave etc., în centrul cărora se găsește chiar imaginea dracului. Riscul constă în capcana „epigonatului”: imaginea creată din același „aluat” intră în concurență cu imaginile similare, care sunt deconcertant de multe și, nu de puține ori, foarte interesante. De altfel, nu rare sunt situațiile în care așa-zisa „materie de prelucrat”, „sursa folclorică”, s-a dovedit a fi superioară din toate punctele de vedere „produsului artistic de inspirație folclorică”<sup>2</sup>. Riscul celeilalte modalități de imaginare, *via analogica*, stă chiar în ambiția ei: aceea de a imagina *ne-datul* prin excelență fără sprijinul unei tradiții reprezentative deja constituite.

Indiferent de calea aleasă, a relua pe cont propriu efortul imaginării diavolului rămâne un exercițiu artistic temerar.

În cazul lui Creangă, opțiunea pentru *via ethnologica* e clară. Însă, cel puțin la nivelul discuției despre reprezentarea diavolului, reușita artistului e dată de buna gestionare a raportului dintre cele două modalități de imaginare (*via ethnologica* și *via analogica*). În termenii acestei tensiuni ne propunem să discutăm problematica reprezentării diavolului.

La nivelele actanțial, tipologic și chiar al schemei narative, Creangă nu aduce nimic nou, preluând totul *via ethnologica*<sup>3</sup>. Contribuția sa însă se situează la un nivel discret al operei<sup>4</sup>: la nivelul

<sup>2</sup> A se vedea, de pildă, cazul motivului jertfei zidirii. Cu excepția *Meșterului Manole*, de Blaga, mai toate încercările de valorificare a motivului reprezintă ratări estetice.

<sup>3</sup> A se vedea studiul lui Ovidiu Bârlea, *Poveștile lui Creangă*, București, Editura Pentru Literatură, 1967.

<sup>4</sup> Fapt remarcat și de Tudor Vianu: „Întocmai ca artiștii Bizanțului, pictori de icoane, fresce sau mozaicuri, Creangă lucrează în forme și cu mijloace prestabilite, păzite de tradiții, încât originalitatea lui se introduce pe o cale oarecum subreptice, pe care numai cunoscătorul o surprinde...”, în *Ion Creangă* comentat de. Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Constantin Ciopraga, București, Editura Eminescu, 1977, p. 108.

*intenționării imaginilor*<sup>5</sup>. Fiecare imaginea folclorică a diavolului își poartă propria moștenire intențională, care conține în formă încifrată modul în care comunitatea a înțeles și s-a raportat la această realitate imaginară. Dar tocmai la nivelul acestei „sarcini intenționale” se concentrează atenția scriitorului. Practic, strategia poetică a lui Creangă constă în *deturnarea sau coruperea proiectului intențional original* al imaginii diavolului și în imprimarea unei alte orientări intenționale. De pildă – anticipând puțin – dacă imaginea diavolului purta o sarcină intențională *pedagogică*, Creangă îi imprimă o orientare intențională *estetică*. Oricum, intenția originală deturnată nu dispăre din încărcătura intențională a imaginii. Efectul noii orientări intenționale e sesizat imediat de cititorul atent grație chiar *ruinelor* vechii intenții. Se poate spune că deturnarea operată de Creangă în planul intențional al imaginii folclorice a diavolului produce un nou raport ierarhic: intenția veche trece în subordonarea intenției noi. Această coprezență ierarhică a intențiilor permite cititorului (dar numai a celui familiarizat cu cultura populară românească!) să evalueze violența coruperii intenției originare. *Imprimarea unui nou proiect intențional la nivelul imaginii folclorice a diavolului*: iată în ce constă, din perspectiva cercetării de față, „lovitura de maestru” a lui Creangă.

E posibil să constatăm – anticipăm iar – că ceea ce la început constituia aportul exclusiv al modalității imaginative *via ethnologica* să sfârșească, în urma deturnării proiectului intențional original, prin a fi „tributul” modalității imaginative *via analogica*. Cum are loc această „corupere” a intenției originare din sânul imaginii diavolului? Prin intermediul *schemelor orientative* în funcție de care este actualizată reprezentarea diavolului în conștiința cititorului. „Intenționarea” unei imagini se realizează textual prin controlul strategiilor poetice, însă la

---

<sup>5</sup> Folosind un limbaj iserian, vom spune că *actul lecturii* declanșează în mintea cititorului *reprezentări* și că aceste reprezentări au caracter imagistic. Însă actul imaginării unui obiect literar ține seama de un set de prescripții (*scheme orientative*, în expresia lui Wolfgang Iser), identificabile la nivelul textului operei: aflându-se în text, trebuie puse în seama autorului și considerate strategii care obiectivează intenția scriitorului. Ansamblul de prescripții sau *scheme orientative* care stabilesc condițiile de reprezentare a *obiectului de imaginat* constituie, din punctul nostru de vedere, sarcina intențională a imaginii. A se vedea Wolfgang Iser, *Actul lecturii*. Traducere din limba germană, note și prefață de Romanița Constantinescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 297-329. Subliniem faptul că folosirea termenului „intenție” în acest context nu are nimic de-a face cu unilateralitatea implicată în folosirea vocabulei de către adepții hermeneuticii romantice de tip Schleiermacher.

această exigență, să zicem, *textuală*, în proces mai intră și un calcul cu privire la datele unui anumit *orizont de așteptare*. Cu alte cuvinte, aproape tot ce vine împreună cu imaginea diavolului (deci modul în care aceasta vine, cât și datele *privirii* care o vede) intră în joc.

Înainte de a discuta trei cazuri de deturnare intențională (în *Dănilă Prepeleac, Povestea lui Stan Pășitul și Ivan Turbincă*) vom construi succint, *grosso modo*, caracterizarea a ceea ce constituie, în general, în basmele și legendele românești, *intenția fundamentală* care însoțește imaginarea și imaginea diavolului.

## II. Moștenirea intențională a imaginii folclorice a diavolului

Potrivit miturilor românești, dracul e colaboratorul lui Dumnezeu întru facerea lumii și, deci, tot ce este în lume posedă, prin creație, și o latură demonică. „Statistic” vorbind, dracul și agenții săi sunt mai prezenți în lume decât forțele binelui. În ceea ce privește proiecția legendară a sa, adică aceea în care el e pe pământ „în carne și oase”, folclorul românesc posedă un mare număr de texte care-l prezintă într-o deconcertantă varietate de ipostaze. Această diversitate de demoni poate fi clasificată din varii perspective (în funcție de chipul pe care demonii îl iau, de locurile prin care necuratul obișnuiește să stea, de tipul de ispită cu care își întâmpină victimele<sup>6</sup> etc.), însă, din punctul de vedere a ceea ce provoacă necuratul în sufletul celui care îl întâlnește, experiența imaginară a românului cu *Ucigă-l toaca* se petrece în două registre: unul *optimist* (predominant, în care dracul e biruit chiar și de cel mai prost dintre oameni) și altul *terifiant* (în care diavolul nu mai e prost, nu e învins întotdeauna și, chiar dacă e biruit în cele din urmă, aceasta se datorează intervenției divine sau apelului la gesturi sau formule magice). Dincolo de opoziția [- terifiant] vs. [+ terifiant], românii își reprezintă diavolul în două regimuri imagine: unul *diurn* și unul *nocturn*. Această împărțire, preluată din școala franceză<sup>7</sup>, vizează distincția dintre diavolul absolut rău și dușman al omului (printr-o mișcare de gândire *diαιρεtică*, de clară despărțire a apelor și, deci, polemică) și diavolul greu de clasificat, care e *sinteză* ambiguă de favorabil și nefavorabil, de bun și rău, actualizând circumstanțial, adică succesiv, dar și simultan, trăsăturile

<sup>6</sup> Vezi G. Pascu, *Numele dracului în românește*, în „Viața Românească”, nr. 4, 5, 6, Iași, 1910.

<sup>7</sup> Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*. Traducere de Marcel Aderca, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

arhetipului din care provine: *Nefârtate* – care nu era cu totul rău și nici iremediabil împotriva omului și a cosmosului<sup>8</sup>. În fine, cea mai mare parte dintre aceste texte prezintă trăsăturile [+ optimism], indiferent de modularile *nocturn/diurn*. *Intenția fundamentală care stă la temelia acestor reprezentări este de a proiecta victoria binelui și a omului asupra răului și a fețelor sale proteiforme*. Cu această intenție în spate se construiește intriga, se creează forțele opuse și se repartizează repertoriul de posibilități de acțiune fiecărei părți. Acestei intenții fundamentale, accentuat optimiste, i se subordonează două intenții: *etică și pedagogică*. Intenția etică se realizează, pe de o parte, prin „instrumentalizarea” imaginilor diavolului în așa fel încât ascultătorul să rețină morala că nu e bine „*să-și pună în cârd cu necuratul*”, în tot ce poate cuprinde această morală. În al doilea rând, imaginea diavolului este în așa fel orientată încât să susțină energic o tradiție comportamentală în raport cu răul: consfințirea unor gesturi cu valoare apotropaică sau a unor formule magice (sau creștine, dar utilizate magic). Dacă învățătura de dinainte era cuprinsă în formula „*nu e bine să-ți pui în cârd cu necuratul*”, de această dată morala este „*când te întâlnești cu necuratul e bine, sau chiar trebuie, să faci așa și nu altfel...*” Aceasta este direcția mare în care sunt orientate imaginile diavolului în folclorul românesc și, probabil, nu numai românesc. Este moștenirea intențională cu care se preia – *via ethnologica* – orice imagine a diavolului. Viitoarea valorificare estetică trebuie mai întâi să stabilească un raport cu această zestre intențională.

### III. Reorientarea imaginilor folclorice ale diavolului prin coruperea proiectului lor intențional originar

#### a. *Dănilă Prepeleac*

Majoritatea criticilor au văzut în *Dănilă Prepeleac* un text compus din două nuclee narrative distincte: *Dănilă-negustorul prost* și *Dănilă-țăranul isteț care îl păcălește pe necuratul*. Al. Dima<sup>9</sup>, de pildă, implicat într-un raționament ce urmărește demonstrarea folcloricității textului crengian, validează această opinie, susținând că cele două ipostaze ale lui *Dănilă* sunt aduse laolaltă în aceeași poveste nu prin tehnica motivării literare a înlănțuirii episoadelor, ci în virtutea

<sup>8</sup> Am mai tratat aceasta chestiune și în Mircea Păduraru, *Schiță pentru o istorie a ideii de diavol în mentalul românesc*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei”, VIII, 2008, p. 153-168.

<sup>9</sup> În *Ion Creangă* comentat de, p. 93-105.

principiului eminentamente folcloric al *asociației prin contrast*. Fără să contestăm principiul de compoziție al textului, noi nu credem în ipoteza „rupturii” dintre cele două părți și nici în ideea că textul ar proiecta o dublă ipostază a lui *Dănilă Prepeleac*. Argumentele pe care le putem invoca în sprijinul ipotezei noastre privesc *atmosfera operei și atitudinea constantă a eroului*. Acestea sunt totodată elemente fundamentale în cadrul *schemei orientative* care obiectivează condițiile de reprezentare a diavolului.

Atmosfera textului în care urmează să fie introdus dracul are o componentă carnavalescă. „Toate câte le făcea, le făcea pe dos”<sup>10</sup> – afirmă naratorul cu privire la eroul său, dând glas unei formule care sintetizează logica acțiunilor lui Dănilă (și care este, potrivit lui M. Bahtin<sup>11</sup>, și principiul fundamental al carnavalului). Eroul pornește la „iarmaroc” cu nepăsare, tocmai când era pe sfârșite. Faptul este cu totul împotriva obiceiului, dar „cine poate sta împotriva lui Dănilă Prepeleac? [...] El tuflește cușma pe cap, o îndeasă pe urechi și habar n-are: «Nici nu-i pasă de Năstasă; de Nichita nici atâtă»”<sup>12</sup> – frază definitorie pentru atitudinea generală a lui Dănilă.

Un aspect din faimoasa succesiune de schimburi păguboase ne face impresia că a scăpat cam ușor atenției criticii. Insistându-se pe evidentul schimb dezavantajos, s-a trecut cu vederea însăși cheia acțiunilor lui Dănilă Prepeleac: interpretarea lor „pe dos”<sup>13</sup>. Din această perspectivă, spectacolul *motivărilor* negustoriilor interesează, motivări centrate pe ideea de delăsare, de comoditate: boii îi apar deodată greu de întreținut, carul devine curând dificil de urniț, capra nu stă locului, găscanul face mult zgomot. Finalul inevitabil al acestor schimburi este „punga goală”, care, prin comparație cu restul posesiunilor, nu mai pune nici o problemă. Totul pare a fi de dragul unei bonome delăsări. Nici un calcul economic nu precede schimburile, nici o intenție obștensc-pragmatică nu se află în joc. Totul e făcut cu o nepăsare demnă de marele leneș al lui Creangă, totul este în acord cu principiul „lumii pe dos”.

<sup>10</sup> Ion Creangă, *Povestiri, povești, amintiri*, Iași, Editura Junimea, 1983, p. 64. Toate citatele din operele lui Creangă vor fi luate din prezenta ediție.

<sup>11</sup> Mihail Bahtin, *Francois Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*. Traducere de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1974, p. 16.

<sup>12</sup> Ion Creangă, *op. cit.*, p. 65.

<sup>13</sup> Faptul nu i-a scăpat lui Vasile Lovinescu, dar cazul său este, după cum se știe, singular în critica literară românească. Vezi *Creangă și Creanga de aur*, București, Editura Cartea Românească, 1989, p. 121-149.

Starea generală a lui Dănilă este, *da capo al fine*, de erou amuzat, în permanență distrat și care evaluează toate lucrurile cu o măsură anormală. După ce ucide boii fratelui său, Dănilă nu poate rosti decât: „Ei, ei, acum ce-i de făcut? Eu cred că ce-i bine, nu-i rău [...]. Apoi dă din umeri și pornește...”<sup>14</sup> Narațiunea trece repede de la un motiv la altul. Ignorând datele realității imediate, eroul traduce imediat în faptă orice îi trece prin gând, până când se trezește în conflict cu Necuratul însuși. Acesta este cadrul în care își face apariția dracul. Cum am menționat deja, ipoteza noastră este că nici atmosfera operei, nici Dănilă nu se vor schimba pe parcursul narațiunii.

Prima probă a întrecerii cu dracul („căratul iepei în cârcă”) este o imagine metaforică a întregului text în care mai totul se petrece „pe dos”. Dănilă, care încalecă iapa, face lucrurile corect în raport cu ordinea lumii, dar tot „pe dos” în raport cu regulile jocului: în felul acesta va câștiga toate probele: cu iepurele, cu ursul, testul chiuitului, aruncarea buzduganului și proba blestemului. Cunoscătorul folclorului românesc va recunoaște prompt schema narativă, însă modul în care este prelucrată aceasta îi este străin. În această dialectică familiar/nefamiliar stă miza artistică a textului. Toate probele capătă o importanță *in sine* în măsura în care participă la buna dispoziție a lui Dănilă. La aceasta adăugăm un fel de *trădare a orizontului teleologic*, element fundamental în varianta folclorică a basmului: în folclor lucrurile se îndreaptă spre o finalitate, fie un câștig, fie o morală. Aici însă, se cultivă dilatarea momentului, a fragmentului ce conține „drăcovenia” amuzantă și se amână sfârșitul. Din participarea energică a lui Dănilă la joc se constată o trecere în plan secund nu numai a moralei folclorice, ci chiar a premiului pentru care, „oficial”, Dănilă se luptă: burduful cu bani. Mai importante par a fi buna dispoziție și râsul.

Mai atragem atenția asupra unei strategii textuale mai puțin remarcate, și care participă din plin la dialectica sus-amintită, în sensul coruperii modelului folcloric familiar prin contrapunctarea sa cu un fapt nefamiliar: *defocalizarea* bruscă de pe un punct culminant care, în chip firesc, ar reține atenția, și refocalizarea pe un alt element, aflat la mare distanță logică și semantică de cel precedent. Un astfel de moment ar fi, de pildă, cel al chiuitului drăcesc, care produce un adevărat dezzechilibru cosmic și care, teoretic, ar trebui să capteze întreaga atenție. Naratorul însă ne semnalează dezinteresul, plictiseala lui Dănilă în fața înfricoșătorului

---

<sup>14</sup> Ion Creangă, *op. cit.*, p. 69.

spectacol și grija lui pentru burduful cu bani. În general însă, judecând după energia cu care sunt relatate *drăcoveniile* și după intensitatea participării la ele, s-ar spune că pentru erou mai important decât burduful cu bani este răsul. Continua luare în derizoriu a dracului și deșeurile trucurilor sale par a sugera discret un fel de *subminare a adversarului* ca adversar. De aici până la dizolvarea pe nesimțite a *conflictul însuși* și, totodată, a *opoziției* nu mai este decât un pas. Prin aceste elemente de sugestie, Creangă atacă nucleul dur al intenționalității din sânul imaginii diavolului. Nici un premiu nu mai pare a fi în joc, nici o morală comunitară nu mai e afirmată, nici un comportament-tip nu mai e susținut. Nu victoria asupra răului contează. Alterând termenii ecuației conflictului arhetipal bine-rău, întâlnirea cu dracul devine prilej pentru răs și voie bună – în coerența cadrului deja constituit și subordonat *principiului lumii pe dos*. Pălesc indicațiile textuale care atrag atenția asupra burdufului cu bani sau cele precum „acum mai prinsese și Dănilă la minte”, care ar încuraja ipoteza celor două ipostaze ale lui Dănilă, în fața energiei cu care *Dănilă* se amuză pe toată durata întrecerii cu necuratul. Acestea sunt simple *supraviețuiri*, reminiscențe din sursa folclorică. În prim-plan se dezvoltă impunător „răsul sănătos”, hazul carnavalesc lipsit de consecințe, iar diavolul, cum am spus, își părăsește rolul tradițional de oponent și devine simultan tovarăș de răs și obiect de haz.

Indice pentru instaurarea unei logici a gratuității și a deriziunii este și comentariul naratorial, în maniera „skaz”, *da capo al fine*, ca reacție la efectul blestemului dracului asupra lui Dănilă: „Săracul Prepeleac! Se vede că i-a fost scris să plătească și păcatele iepei frățâne-său, ale caprei, ale gânsacului logodit și ale boilor uciși în pădure. Pesemne blăstămul găștelor văduvite l-au ajuns, sărmanul! Doamne! Multe mai are de pătimit un pustnic adevărat când se depărtează de poftele lumești și se gândește la fapte bune!...”<sup>15</sup>

### b. Povestea lui Stan Pășitul

După tipologia folclorică, *Chirică* e o sinteză de mai multe tipuri. E drac care, încălcând o regulă a iadului, devine inevitabil slujitorul omului. De asemenea, el actualizează, la nivelul narațiunii, un fel de scenariu din categoria pactului cu diavolul în care își asumă rolul demonic și, în fine, se comportă ca un demon protector al lui *Ipate*. Elementele „apocrife” introduse de Creangă și care tensionează

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 75.



textul se află pe mai multe planuri. În primul rând, spre deosebire de cititorul care știe deja cine e Chirică, lui *Ipate* nu-i află decât la final identitatea. Această necunoaștere este creatoare de atmosferă. Atragem atenția asupra relației dialogice dintre adresările în cheie dubitativă diabolică ale lui *Ipate* către *Chirică* și natura sa reală<sup>16</sup>. Drăcoveniile lui *Chirică*, care trădează tipul „dracului deștept”, au toate drept finalitate nu doar îmbogățirea stăpânului său, ci chiar *așezarea plenară în lume și în comunitate* a acestuia. Acest comportament al lui *Chirică* face din el, cel puțin pe durata tovărășiei cu *Ipate*, o figură mai degrabă angelică decât demonică.

Dincolo de imaginea memorabilă a legiunii de draci<sup>17</sup>, care muncește energic la lucrul câmpului și de „re-facerea femeii”, *corectarea ei*, prin parodierea gestului divin<sup>18</sup>, *Chirică* este proiectat într-o ipostază fraternală. Mai mult, în scena alegerii fetei de la horă este sugerată, cu finețe aproape, o inversare a rolurilor: *Ipate* e mai „drăcesc” decât *Chirică*, iar *Chirică* mai „duhovnicesc” decât *Ipate*, astfel încât acesta din urmă ajunge să îi spună demonului cu privire la fetele de la horă: „Apoi, dă, măi Chirică, în ziua de azi, nu știu, zău, care a mai fi cu crucea-n sân, cum cauți tu...”<sup>19</sup> Deși *Chirică* și ceilalți demoni ajutători sunt capabili să înspăimânte omul (pe feciorii boierului îi cuprinse spaima la vederea *drăcoveniilor*), lui *Ipate* nu numai că demonul îi este favorabil, dar între ei se creează o relație ce depășește în afecțiune și reciprocă grijă relațiile umane obișnuite<sup>20</sup>. Omul se face frate cu dracul *nu numai până ce trece puntea*, ajungând să regrete mult plecarea acestuia. De partea cealaltă, *Chirică*, deși are un *contract* cu omul, nu-l folosește împotriva acestuia, potrivit speciei din care face

---

<sup>16</sup> „Nu cumva ești botezat de sfântul Chirică Șchiopul, care ține dracii de păr?” sau „Al dracului băiet! Parcă ești Cel-de-pe-comoară, măi...” ș.a. (*ibidem*, p. 92).

<sup>17</sup> „Chirică adună toată drăcimea și-o pune la lucru pe câmp. Unii secerau, alții făceau clăi și suflau ca să se usuce, alții cărau, alții durau girezi, mă rog, claca dracului era!” (*ibidem*, p. 96).

<sup>18</sup> „Atunci *Ipate* odată mi ți-o înșfacă de cozi, o trânteste la pământ și-o ține bine. Iar *Chirică* începe a-i număra coastele din stânga, zicând: una, două, trei și, când la a patra, pune dalta, trânteste cu ciocanul, o apucă cu cleștele și-o dă afară. Apoi așază pielea la loc, pune el ce pune pe rană, și pe loc se tămăduiește. După aceasta zice: – Stăpâne, ia, de-acum ai femeie cumsecade” (*ibidem*, p. 102).

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>20</sup> „*Ipate* [...] era mâhnit pentru pierderea lui *Chirică*, care era bunătate de băiet și nu știa unde l-ar găsi, ca să-i mulțamească pentru atâtea binefaceri ce primise de la dânsul” (*ibidem*, p. 103).

parte, ci în solidaritate cu omul revendică baba vrăjitoare, tip al „dracului de babă”, a cărei carieră folclorică este bine cunoscută.

Atacul la nivelul structurii intenționale a imaginii diavolului are drept finalitate, ca și în cazul anterior, anularea ipostazei malefice a diavolului. Însă lucrurile nu se opresc aici. Prin proiectarea sa într-o perspectivă fraternală, Creangă împinge lucrurile la limită, rezultând și aici o perspectivă „pe dos”. *Ipate* (adică Stan Pățitul) nu se bucură că a scăpat de *Chirică*, ci regretă pierderea unui „frate”; *Chirică* se comportă împotriva esenței sale, căci „restaurează femeia” și-l însoară pe *Ipate*, așezându-l, cum am spus, mai plenar în lume și-n comunitate. Tot *pe dos* este și curățarea pământului de ce e demonic: coasta de drac și baba vrăjitoare.

### c. *Ivan Turbincă*

Cu *Ivan Turbincă* revenim într-un cadru de tip carnavalesc. Remarca Sfântului Petru, aflat la dreapta lui Dumnezeu, care-l sfătuiește pe *Atotputernicul* să fugă din calea soldatului rus bețiv, e de natură să indice din start o alterare a raporturilor de autoritate. De asemenea, replica lui Dumnezeu, potrivit căreia „cei ca el vor moșteni împărăția cerurilor”<sup>21</sup> (reacție parodică, intertext ireverențios, care – fără îndoială – a făcut mare plăcere diaconului afurisit Creangă), semnalează că însuși Dumnezeu, principiul ordinii, e gata să intre în jocul lui Ivan. De altfel, mai târziu, Moartea se va plânga că Dumnezeu pare a fi dat în mintea copiilor, căci face pe placul lui Ivan mai mult decât pe placul „fiului său preaiubit”<sup>22</sup>.

Odată ce eroul se vede cu turbinca blagoslovită, lumea întreagă pare să fi intrat sub controlul său, iar Dumnezeu asistă amuzat la isprăvile lui Ivan. Soldatul rus are două experiențe cu demonii. Mai întâi acesta interacționează cu demonii care stăpânesc locurile pustii, iar apoi este „oaspete” în iad. *Drăcoveniile* ce i se întâmplă în cazul primei experiențe reproduc în chip destul de asemănător farsele din istoria copilului *Nică* și a tovarășilor lui de școală: „Dar, când să ațipească, deodată se aud prin casă o mulțime de glasuri, care de care mai urâcioase: unele miorlăiau ca măța, altele covițau ca porcul, unele orăcăiau ca broasca, altele mormăiau ca ursul, mă rog, fel de fel de glasuri schimonosite se auzeau, de nu se mai știa ce mama dracului să fie acolo!”<sup>23</sup> Nimic cu adevărat periculos, ci

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 157.

hârjoană inofensivă. Menționăm tot aici întâlnirea cu *Scaraoschi* însuși: „Când aproape de cântători, Scaraoschi, căpetenia dracilor, văzând că parte din slugile lui zăbovesc, pornește cu grăbire la locul știut să le caute. Și, ajungând într-o clipă, se vâără, știe el cum și pe unde, în odaie la Ivan și-i șterge o palmă prin somn, cât ce poate. Ivan atunci sare ars și-odată strigă”<sup>24</sup>. E interesant că *Ivan* se culcă cu capul pe turbincă *ticsită cu draci*, gest care sugerează o totală „domesticire” a misterioasei forțe demonice. Isprăvile dracilor constituie o parodiare a atmosferei de groază simțită de călătorul care adoarme într-o casă pustie, iar iritarea, dacă există aici, izvorăște din chiar lipsa conflictului autentic, din parodierea opoziției dramatice dintre bine și rău.

Cealaltă experiență a lui *Ivan* cu dracii se desfășoară în iad. Neavând nimic în comun cu descinderea infernală sau cu călătoria inițiativă, iadul se prezintă ca un loc de petrecere, o „cârciumă de vis” din care nu lipsește nimic: „Se uită dracii unii la alții, și văzând că nu-i chip de stat împotriva lui Ivan, încep a-i aduce care dincotro rachi, tiutium, lăutari și tot ce-i poftea lui Ivan sufletul. Umblau dracii în toate părțile, iute ca prâsnelul, și-i intrau lui Ivan în voie cu toate cele, căci se temeau de turbincă, ca de nu știu ce: poate mai rău decât de sfânta cruce [...]; și unde nu începe a chiui prin iad și a juca *horodincea* și *cazacincea*, luând și pe draci și pe drăcoace la joc, cu nepus în masă; și în vârtejul cela răsturna tărăbi și toate cele în toate părțile”<sup>25</sup>.

În fine, când Dumnezeu reia lumea în stăpânire, *Ivan* cade într-o mare tristețe. Regretând că s-a supus voii divine și fiind sugerată discret și părerea de rău că nu l-a băgat pe Dumnezeu însuși în turbincă, Ivan operează o inversare a datelor tradiționale despre rai și iad. Iadul e un loc al bucuriei și al manifestării energice a vieții, raiul e un loc pustiu și plictisitor: „Rai mi-a trebuit mie la vremea asta? Ia, așa pățești dacă te strici cu dracul! [...] Mai mare pedeapsă decât asta, nici că se mai poate! Votchi nu-i, tabacioc nu-i, lăutari nu-s, guleaiu nu-i, nimica nu-i”<sup>26</sup>. Aceasta, desigur, dinamitează cu totul opoziția obștească bine-rău. Termenii se inversează: iadul este investit pozitiv, iar raiul negativ. E în acest mod de proiectare a lumii și a dracului poate distanța cea mai mare față de modelul folcloric tradițional, căci are drept țintă nu doar alterarea unor raporturi, ci răsturnarea tuturor legilor lumii.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 164.

#### IV. Concluzii

Am văzut că modalitatea imaginativă *via ethnologica* este completată de *via analogica*, de complexul de asociații și analogii „libere” care imprimă imaginii diavolului o orientare potrivită cu o concepție estetizantă a artistului Ion Creangă. Mai mult, tradiția reprezentativă dată de modelul folcloric este la Creangă – s-a văzut încă o dată – sistematic alterată. *Alterarea*, cum observam la începutul discuției, nu anihilează urmele modelului-sursă, însă în mod clar îi imprimă o altă orientare. Putem spune acum că dacă intenția fundamentală din spatele imaginii folclorice a diavolului era *etică* și *pedagogică*, la Creangă devine eminentamente estetică, deși nu fără unele accente iconoclaste, dar puse și acestea tot în slujba râsului. Cultivarea gratuității hazlii, amuzante, anularea distincțiilor consacrate bine-rău, dizolvarea conflictelor arhetipale în pseudo-conflicte, mutarea bruscă a centrelor de interes, în ordine narativă, și desființarea opoziției reale constituie subminarea, aproape integrală, a datelor pe care se sprijină intenția folclorică ce stă la baza reprezentării diavolului.

#### Abstract

The paper entitled *The Intentional Structure of the Image of the Devil in Creanga's Works* refers to an aspect specific to the Creanga's works, both famous and neglected: that is the question concerning Creanga's relation to folklore, focusing on the representation of the devil. According to the author of this paper, imagining a «literary object» of the devil's type is possible by means of two imaginative modalities: *via analogica* and *via ethnologica*.

The former consists in the free association of the idea of the devil with images and representations illustrating in an exemplary way the idea of the evil, the latter consists in imagining the devil by the appeal to the representative tradition of a community. Given that Ion Creangă takes over the poetic repertoire following the *via ethnologica*, why so many discussions around his works? The author's answer referring to the matter of the representation of the devil but which probably has a wider pertinence concerns the *intentional* character of the images. The image, taken over from the folklore, carries its intentional load. The writer that wants to valorize esthetically a folkloric image such as the one of the devil, must first establish a relation with the intentional inheritance of the concerned image. Thus, from the perspective of present analysis, Creanga's ingenuity is to be found in the way he manages to deviate the initial intentional project of the image of the devil and impress it a new intentional orientation. The way of achieving the alteration of the original intention of the devil's image also includes the violence the artist used to distance himself from the folkloric pattern.