

LIMBAJUL „COȚCĂRESC” – INDICE AL STILULUI ALUZIV, AMBIGUU

The „Coțcăresc” Language. An Index of the Allusive, Ambiguous Style

Maria-Laura RUS¹

Abstract

Ion Creangă's language is characterized by a series of facts that makes its writing original and special. Due to word games, subtleties, puns, paraphrases, ambiguity etc Tohăneanu called its languages "limbaj coțcăresc" (a kind of tricky, funny language). We shall underline this feature of Creangă's language, taking into consideration the critics' opinions and giving different illustrations for each situation.

Keywords: language, ambiguous, word, subtlety

„Dacă se vorbește în cazul lui Creangă de existența unui geniu al limbii, atunci nu sunt avute în vedere simplele competențe lingvistice, chiar dacă opera este, și din acest punct de vedere, un document. Sintagmele populare, moldovenismele, formulele fixe, proverbe și zicători, toate acestea funcționează deseori ca un organism în sine”². Cuvântul este la Creangă „surprinzător, pitoresc, rar, zemos, ghiduş” (G. Munteanu). Dacă ne gândim numai la portretele pe care autorul le conturează celor cinci năzdrăvani care îl ajută pe Harap-Alb, „citim” dincolo de vizualizarea lor, căci ele dovedesc „exercițiul gratuit al jocului cu cuvintele”³.

„Există la eroii lui Creangă, bucuria «ciocănirii» cuvintelor, din care ei râvnesc să scoată sunete nemaiauzite, priticind seva lor cea mai subtilă, umbrindu-le înțelesul obișnuit cu tot felul de «subînțelesuri»”⁴. De aici, calitatea de „limbaj coțcăresc”, epitet provenit de la eroul al cărui caracter se aseamănă în cea mai mare măsură „plăsmuitorului” său.

La Creangă „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”⁵. Este o constatare pe care o făcea, de fapt Călinescu, înaintea lui Streinu, numindu-l pe Creangă „un esthet al filologiei”: „El are plăcerea cuvintelor și a zicerilor și mai ales acea voluptate de a le experimenta punându-le în gura altora”⁶. Același exeget observa faptul că eroii lui Creangă au un limbaj vulgar, („în înțelesul bun literar”, spune el) în sensul că împărații, împărăteșele, sfinții, ba chiar și Dumnezeu vorbesc ca niște ființe care și-au uitat

¹ Assistent Lecturer, PhD., *Petru Maior* University, Târgu-Mureș

² Mircea A. Diaconu, *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 124.

³ Idem, p. 124.

⁴ G. I. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui I. Creangă*, Editura Științifică, București, 1969, p. 170.

⁵ Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, Editura tineretului, București, 1968, p. 111.

⁶ G. Călinescu, *Ion Creangă (viața și opera)*, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 238.

„cuvința rangului”, dezvăluindu-și ingenuitatea sufletească, de sorginte humuleșteană, limbajul rural⁷:

Se vede lucru că nici tu nu ești de împărat, nici împărăția pentru tine; și decât să încurci numai așa lumea, mai bine să șezi departe, cum zici, căci, mila Domnului: «Lac de-ar fi, broaște sunt destule» ... (Craiu din Povestea lui Harap-Alb);

- Stăpănu-tău, ca stăpănu-tău; ce ț-a face el, asta-i deosebit de bașca, zise împăratul, uitându-se chiorăș la dânșii. Ieie-vă macar și pielea de pe cap, ce am eu de-acolo? Însă pe mine căutați să nu mă smintiți: fata și ochii din cap, căci atâta vi-i leacul; v-ați dus pe coșce, cu toată șmichiria voastră (Împăratul Roșu în Povestea lui Harap-Alb);

Se vede că tot mai ai oleacă de noroc de ai nimerit tocmai la mine. (Sfânta Miercuri în Povestea porcului).

Limba are, cu siguranță, un loc decisiv în crearea atmosferei. Nu putem afirma că opera lui Creangă poate fi redusă doar la limbaj, dar ea se relevă fundamental la nivelul limbajului, chiar și în situația în care el poate fi perceput ca un simplu instrument. Calambururile, jocurile de spirit, parafrazele, aluziile, răstălmăcirile ironice sunt procedee care ne permit să vorbim de o focalizare nu numai a anecdotei, dar și a oricărui utilitarism, în „comedie a limbajului”⁸.

G. I. Tohăneanu invoca existența acestui „limbaj coțcăresc”, metaforă tocmai a echivocului și a aluziei, iar Cornel Regman, comentându-l, vorbește de o veritabilă „echilibristică verbală”, incluzând calamburul, jocul de cuvinte, bufonada, care „atestă existența la acest Ludion a unei insașiabile porniri de a face din gratuitate una din marile sale petreceri”⁹.

La loc de cinste se situează la Creangă materialitatea expresiei, forța de a impune detalii, gesturi pregnante, cuvinte pline de consistență sau dimpotrivă, cuvinte, sintagme, chiar propoziții întregi care sunt încărcate de ambiguitate ori în care autorul mizează pe sugestie, pe aluzie. În acest sens, referindu-se la o sintagmă folosită de Creangă în *Povestea lui Harap-Alb* – „chima răului” – Mircea A. Diaconu o consideră drept unul dintre cele mai enigmatice rânduri din opera lui Creangă:

Ei, da' ce răcoare-i aici

Chima Răului,

Pe malul pârăului.

și trece în revistă diversele explicații: sintagmă echivalentă cu „dracul” (Iorgu Iordan, Elisabeta Brâncuș, Nicolae Ciobanu), „prisos lingvistic”, „fără conținut semantic definit” (Ștefan Munteanu), sinonim al termenului „schimă”, în sensul variantei populare a

⁷ Limbajul eroilor este humuleștean, afirmă fără nicio rezervă criticul, dar el nu vede valoarea Poveștilor lui Creangă în faptul că acest limbaj „ar fi fost ridicat la potența artistică, ci fiindcă oricând contrastul dintre starea socială și vorbire este frumos în sensul bufon al comediei” (George Călinescu, op. cit., p. 307).

⁸ Cornel Regman, *Ion Creangă. O biografie a operei*, Editura Demiurg, București, 1995, p. 81.

⁹ Idem, pp. 55-56.

grecescului „schemă” (Vasile Lovinescu – Spânul este, „pocitura, schimonositura răului, urâciunea pustiirii” și cu toate acestea „nu sunt Răul, ci schema, Arhetipul Răului, deci Principiul Individuationis, principiul extremei distinctivități, al Egoismului Radical, care dă rigoare manifestării, dar și sfârșește prin a o distruge”¹⁰). G. T. Kirileanu divizează sintagma, precizând în glosar sensul de „vârf, culme” pentru termenul „chimă”.

Lovinescu concluzionează că întreg episodul din *Povestea lui Harap-Alb* este scris cu o subtilitate rafinată. Această subtilitate, putem afirma, este una dintre caracteristicile scrisului lui Creangă, întrucât, în mod contrar, „cum ar fi putut un țăran ignar să vâslească cu atâta îndemânare și noroc pe o mare de ambiguități?” ne întreabă același Lovinescu. Poate exegeza exagerază cu astfel de interpretări și sensul este oferit de simpla sugestie auditivă și contextuală, dar din moment ce există astfel de posibilități incitante, nu se poate ca interpretarea să nu intervină.

Echivocul, încifrarea apare plenar, de exemplu, în dialogul dintre Stan și Chirică, de la începutul *Poveștii lui Stan Pătitul*. Este un dialog savuros, în care pactul cu „dracul împielit” sună mai mult a tocmeală hazlie, cu toată aluzia la suflet. De altfel, dialogul dintre cei doi este o adevărată competiție a limbajului în dodii, unde cei doi interlocutori își ascund cât pot gândirea în spatele expresiilor generale, sintetice și la final ajung să se prețuiască și să se înțeleagă tocmai datorită faptului că s-au dovedit egali în puterea disimulării la adăpostul construcțiilor ambigue. Disimularea este, de altfel, una dintre funcțiile esențiale ale echivocului.

Apare în această poveste un plan aluziv al narațiunii, căci de fiecare dată cititorul are sentimentul că Stan recurge la diversele expresii în care amintește de „drac”, deoarece a ghicit sau este pe cale de a ghici cu cine are a face în realitate. A se vedea:

*Măi **parpalecule**, nu cumva ești botezat de sfântul **Chirică Șchiopul**, care ține dracii de păr?*

*Dar știi că m-ai plesnit în pălărie, măi Chirică? **al dracului băiet!** Parcă ești **cel-de-pe-cómoară**, măi, de știi toate cele;*

De altfel, una dintre sursele limbajului aluziv la Creangă o constituie, și în opinia lui Tohăneanu, povestirile care îl au ca erou pe dracul însuși. Același lingvist consideră că, datorită acestui limbaj, se înregistrează un proces de „reconcretizare” a locuțiunilor, a expresiilor gramaticalizate, de „regresiune” a lor către sensul propriu inițial:

*Boierul, văzând aceasta, pe de-o parte l-a cuprins spaimă, iară pe de alta nu mai știa ce să facă de bucurie; căci **multe sărindare mai dăduse el până atunci pe la popi**, în toate părțile, ca să-i poată izgoni dracii de la casă, și nici că fusese chip. Dar se vede că pân-acum le-a fost și lor veleatul. **Cu Ivan și-au găsit popa!** (Ivan Turbincă)¹¹*

¹⁰ A se vedea explicația detaliată la Vasile Lovinescu, *Creangă și creanga de aur*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 306-309.

¹¹ Elementele care alcătuiesc locuțiunea „a-și găsi popa”, raportate la context, devin analizabile, consideră Tohăneanu, câștigând un început de autonomie lexico-gramaticală.

În *Amintiri din copilărie*, disimularea, ca variantă a eufemismului este ilustrată excepțional în relatarea opiniei lui Nică despre Măriuca Săvucului: Măriuca, drept să vă spun, nu-mi era urâtă.

În *Acul și barosul* se remarcă, de pildă, fenomenul polisemantismului, cu o forță artistică deosebită:

Mergi la croitor, intră în bordeiu, suie-te în palat, ai să mă găsești. Fetele mă pun în cutițe aurite, mă înfig în perinuțe de mătasă și îngrijesc de mine ca de un lucru mare, afirmă acul, în timp ce barosul întreabă, aparent inocent:

Da' în stogul de fân nu vrei să te puie, mititelule?

În același spirit relațiile dintre capră și lup sunt bazate pe echivoc. Capra face aluzii nu atât la sexualitate, cât la „o particularitate constitutivă” a ei (Mircea A. Diaconu):

*Ticălosul și mangositul! Încă se rânjea la mine câteodată și-mi făcea cu măseana ... Apoi doar eu nu-s d-acelea de care crede el: **n-am sărit peste garduri niciodată de când sânt.** (Capra cu trei iezi)*

Este aici ceea ce Tohăneanu numește chiar limbaj „auto-aluziv”, regăsit și într-o replică a calului năzdrăvan din *Povestea lui Harap-Alb*:

*- Vorbă să fie, stăpâne, că tocma-i gata, zise calul. Nu te teme, știu eu năzdrăvăni de ale Spânului; și, să fi vrut, de demult i-aș fi făcut pe obraz, dar **lasă-l să-și mai joace calul.***

sau în cea a lui Mogorogea din *Amintiri*:

*- Ce spui, cârpaciule? zise văru-meu; și tu mă **mogorogesti?** D-apoi numa-n ciubotele tale am stat eu, bicisnicule? Încă te obrăznicesti? (Amintiri din copilărie)*

Interesante sunt situațiile în care paradoxurile trimit la ambiguitate, în sensul în care anumiți termeni trimit tocmai către opusul semnificației lor primare:

*După aceasta, capra și cu iedul au luat o căpiță de fân și-au aruncat-o peste dânsul, în groapă, ca să se mai **potolească.** (Capra cu trei iezi);*

*Și să nu credeți că nu **mi-am ținut cuvântul** de joi până mai apoi (Amintiri din copilărie)*
sau enunțurile conținând contraste:

*- Hai, fetelor, **tăceți, gura vă meargă;** că **nu-i bună** pacea, și **mi-e dragă** gâlceava (Soacra cu trei nurori);*

*Atunci împăratul, văzând așa mare obrăznicie, pe de-o parte **i-a venit a râde**, iară pe de alta **se tulbură grozav** (Povestea porcului)*

În *Soacra cu trei nurori* ambiguitatea aceasta a limbajului devine „ambiguitatea fundamentală a generalului manifestat într-un particular pitoresc și aproape firesc”¹². De aici și ambiguitatea interpretării poveștii în cauză, care „deschide opera în două sensuri: prin caracterul exemplar al evenimentului și prin interpretarea lui particulară și circumstanțială”¹³.

¹² Roxana Sorescu, *Soacra cu trei nurori sau Despre ironie*, în volumul *Lumea, repovestită*, Editura Eminescu, București, 2000, p. 98.

¹³ Idem, p. 99. Roxana Sorescu consideră, de altfel, că tema fundamentală în poveștile lui Creangă este raportul dintre semnificația aparentă și semnificația ascunsă a discursului.

Ambiguitatea, notele aluzive, însoțite în egală măsură de ironie, sunt prezente nu numai în *Amintiri din copilărie* sau în interiorul textelor incluse la povești și povestiri, ci chiar în Prefața acestora.

Aluzia este, de fapt, „un joc spiritual prin care sunt relevate anumite idei prin intermediul altora cu care au o legătură mai mult sau mai puțin intimă”¹⁴. Ea face sensibil raportul dintre lucrul spus și cel nespus: „din acest raport apare însăși ideea”¹⁵. Și mai mult, Umberto Eco sublinia în introducerea la ediția a doua a *Operei deschise* faptul că însăși „opera de artă este un mesaj ambiguu în esență, o pluralitate de semnificații care coexistă în același semnificant”¹⁶.

Ambiguitatea „este simultan a operei și a cititorului”, consideră Dan Grădinaru¹⁷. Chiar mai mult, ea face legea la toate nivelele, consideră criticul: al operei, al omului, al lecturii și receptării. În operă, ambiguitatea este esențială, iar textul în sine presupune existența a două lecturi, spune Grădinaru, în acord cu Riffaterre. Mai mult, spune el, ambiguitatea se raportează și la „identitatea dublă a personajelor” (de exemplu, Ivan apare „un om ca toți ceilalți”, dar și drept „cel ce luptă cu moartea și stă de vorbă cu Dumnezeu și Sf. Petru”). Într-un cuvânt, personajele lui Creangă, privite sub acest aspect, au și calități pozitive, dar și defecte. Și conchide criticul: „Ambiguitatea privește, la nivelul semantic al întregului, mesajul operei. Ce-a vrut să spună locutorul nu se poate reduce, la Creangă, la o interpretare univocă”¹⁸.

Enunțând ideea împletirii și a fuziunii realului cu fabulosul, a istoriei cu legenda, în aceeași operă, și Paul Cornea subliniază statutul ambiguu al operei ca rezultat al existenței celor două planuri, în care elementul realist se subordonează unor necesități ale imaginarului de tip arcadic.

În acest sens, vorbim de ambiguitate enunțiativă în *Amintiri din copilărie*. Această ambiguitate stabilește un anumit raport cu temporalitatea. Astfel, începutul *Amintirilor* evidențiază un vector narativ dominat de instanța discursivă, cea care spune „drăgăliță-Doamne” și al cărui punct de aplicație este marcat lingvistic de ruptura temporală dintre prezent („stau”, „îmi aduc aminte”) și imperfect („erau”). Apare aici un alt doilea vector narativ, dominat de aceeași instanță narativă (începusem și eu a mă ridica ...). Pe tot parcursul textului funcționează două semne lingvistice eu care au roluri diferite: pe de o parte eu este instanța narativă și subiectul evenimentelor discursive (câteodată ... eu), iar pe de altă parte eu desemnează personajul, subiectul evenimentelor discursive din copilărie (eu începusem a mă ridica). Ambiguitatea enunțiativă în *Amintiri* are un mecanism constant, căci o serie de exclamații, puncte de suspensie și alte elemente cu încărcătură emoțională trimit la personajul eu și la instanța narativă eu. Ambiguitatea este,

¹⁴ Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, traducere, prefață și note Antonia Constantinescu, Editura Univers, București, 1977, p. 93.

¹⁵ Idem, p. 39.

¹⁶ Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poezia contemporană*, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 30.

¹⁷ Dan Grădinaru, *Creangă*, Editura Allfa, București, 2002, p. 451.

¹⁸ Idem, p. 468.

astfel, purtătoare a sensului global al textului: textul ne apare drept povestea unei copilării retrăite prin actul scriiturii.

La Creangă s-a vorbit de „ambiguitatea marilor opere” (G. Munteanu), de plurivalența de structuri și de mesaje virtuale. Această ambiguitate rezultă din plenitudinea mesajului și din expresivitatea lui deosebită. „Ambiguitatea rezultă din faptul că, uneori, sensul urmărit de autor este debordat în toate direcțiile de sensurile nescontate, dar inculcându-i-se operei din pricina acuității și universalității percepțiilor. Este, deci, determinată de ceea ce s-ar putea numi *suprasemnificațiile* (s.a.) operei [...] În înțelesul ei major, ambiguitatea e deci *suprasemnificație* și *supraexpresie* (de putem zice așa!); mai precis, e *dialectica semnificației și a suprasemnificației*, tradusă în fapta creației prin mijlocirea neconținutei compenetrări a valențelor literale și simbolice ale expresiei operei”¹⁹.

În marea aceasta de ambiguități, un lucru este, totuși, cert la Creangă: limba lui, sofisticată și adesea „încifrată”, funcționează ca un „narcotic, vrăjind prin atmosfera nu țărănească, ci expresivă pe care o creează” (Mircea A. Diaconu), de unde și emoția estetică.

Bibliografie (selectivă):

- Călinescu, George, *Ion Creangă (viața și opera)*, Editura pentru literatură, București, 1964
- Diaconu, Mircea A., *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
- Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
- Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, traducere, prefață și note Antonia Constantinescu, Editura Univers, București, 1977
- Grădinaru, Dan, *Creangă*, Editura Allfa, București, 2002
- Munteanu, George, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, Editura Minerva, București, 1976.
- Regman, Cornel, *Ion Creangă. O biografie a operei*, Editura Demiurg, București, 1995
- Sorescu, Roxana, *Lumea, repovestită*, Editura Eminescu, București, 2000
- Streinu, Vladimir, *Clasicii noștri*, Editura tineretului, București, 1968
- Tohăneanu, G. I., *Stilul artistic al lui I. Creangă*, Editura Științifică, București, 1969

¹⁹ George Munteanu, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, Editura Minerva, București, 1976. p. 168 (Toate sublinierile aparțin autorului).