

## STRATEGII PARODICE IN DISCURSUL CRITICII LITERARE ROMANEȘTI

Adelina FARIAS  
Universitatea Petrol-Gaze, Ploiesti

**Abstract:** *The paper tries to consider the Romanian critics' writing from the point of view of some literary techniques (such as parody, irony, satire), more frequently associated with the fictional style.*

**Key words:** *literary techniques, fictional style, parody strategies*

Parodia, ca gen ce depășește clasificarea tripartită epic-liric-dramatic, constituindu-se într-o categorie generică sine-qua-non, înglobează și meta-lingvisticul (trecând din domeniul meta-ficțiunii în cel al discursului pur teoretic). Modul în care este utilizată tehnica parodică nu diferă fundamental de la poet și prozator, pe de o parte, la criticul (istoricul sau teoreticianul) literaturii, pe de alta. De obicei, diferența esențială constă în faptul că hipotextul de la care se pornește (dacă acceptăm viziunea transformativă a lui Genette) este constituit, în cazul parodiei literare de factură tradițională, dintr-un model ficțional (poezie, proză a unui autor, serie de texte), pe când în cazul parodiei aparținând unui critic literar, punctul de plecare îl poate constitui și un alt discurs critic (teoretic, istoric), deci meta-ficțional. Dacă parodia literară este numită de Genette „de gradul doi”, cea critică ar trebui să fie etichetată „de gradul trei” (fără conotațiile S.F. ale expresiei...). Lucrurile stau așa în cea mai simplă dintre variantele posibile. În cazul parodiei postmoderne, însă, situația se complică simțitor, câtă vreme metatextualitatea a devenit o trăsătură cvasi-inerentă textului literar, iar între discursul critic (teoretic) și cel ficțional nu mai există bariere. Ca să aleg câteva exemple, aș spune că „Levantul” concurează cu succes „Dimineața poezilor” sau „Istoria poeziei românești” a lui Mircea Scarlat, că teoreticienii literaturii își intitulează frecvent volumele „Ficțiuni teoretice” (cazul lui Carmen Mușat), iar romanele lui David Lodge conțin în mare parte dezbateri pe marginea deconstructivismului sau a post-structuralismului.

Am selectat în cele ce urmează câteva momente din evoluția discursului critic românesc, pe care le-am considerat în măsură să evidențieze maniera parodică a unor critici importanți. Demonstrația ar avea ca miză opțiunea (evident personală) pentru o formulă cât mai complexă a scriiturii critice. Aceasta nu înseamnă, evident, „critică impresionistă”. Este doar refuzul formalizării extreme, a scientismului conceput sub forma scriiturii neutre ori fixate în algoritmi unei metode dictatoriale (fie ea lingvistica matematică, semiotică, pragmatică etc.). O formulă permisivă a limbajului critic este în concordanță cu doctrina eclectică a postmodernismului. În egală măsură, personalizarea discursului critic prin tehnici considerate apanajul literaturii sau a fost privită ca un delict până la declanșarea revoluției structuraliste, care a condus în final, prin toate prelungirile sale către veritabilul „terorism teoretic” pe care îl sesizăm imediat ce parcurgem majoritatea studiilor de poetică din deceniile VII-VIII. De-abia relaxarea postmodernă a reintrodus naturalitatea și fantezia în scriitura criticilor și în cea a teoreticienilor literaturii.

Iar parodierea poate fi privită ca un simptom cert al spiritului ludic și al libertății creatoare pe care și le îngăduie criticul literar.

Nu ne surprinde, în consecință, să descoperim că prima utilizare a procedurii coincide cu începuturile criticii românești. Am ales pentru a ilustra tehnica parodică un studiu celebru și deloc obosit al lui Titu Maiorescu, „Beția de cuvinte în Revista contemporană (Studiu de patologie literară)”. Credem că tocmai parodierea este cea care susține verva criticului, constituindu-se în același timp în principalul

procedeu de structurare a textului. Modelul acestui studiu, enunțat din subtitlu, îl constituie un articol științific, din care Titu Maiorescu preia câteva procedee: apelează la o autoritate în domeniu (Charles Darwin), din care citează cu exactitate, intercalând o trimitere la un alt specialist (Brehm), procedează la clasificări în buna manieră a biologiei și a științei medicale.

Criticul mizează pe efectul de surpriză pe care îl obține prin extrapolarea observațiilor lui Brehm, Darwin și Cabanis, pe care le aplică obiectului său de studiu.

Putem să ne referim la un prim nivel al parodierii – calchierea unei structuri specifice unui studiu științific (din domeniul biologiei și al medicinei) cu scopul unei demonstrații umoristice a propriilor opinii despre lipsa de sens și de valoare a unor articole cu specific umanist (medalion al poetului Costache Conachi, prezentare a concepției de istoric a lui Miron Costin) ori a unor bucăți literare publicate în „Revista contimporană”, ceea ce presupune că mecanismul parodic se declanșează datorită inadecvării. Textul suprapune două contexte diferite, ce presupun abordări și registre stilistice diferite. În esență, parodierea se realizează prin mimarea unei investigații medicale (de unde și subtitlul de „Patologie”), care să conducă la ideea clară a disfuncționalității organismului cultural bolnav și la obiectivitatea certă a celui care tratează „doctoral” cazul. Nici o clipă autoritatea modelului nu este pusă la îndoială, calchierea este folosită doar cu intenția de a surprinde cititorul, nicidecum de a persifla stilul autorilor invocați. Cu totul altfel stau lucrurile atunci când ținta parodierii este identificată în colaboratorii revistei pe care criticul o atacă. Parafrazarea devine o strategie prin care sunt punctate și amplificate greșelile adversarilor, o strategie menită să ridiculizeze pentru a compromite instanța pe care aceștia o reprezintă: „În împrejurări normale nu ar fi iertat unui literat, fie chiar membru al Societății academice române, să scrie asemenea lucruri. Dar în starea în care se află d.Sion când scrie, și în care, precum vom vedea mai jos, se află și alți scriitori principali ai Revistei contimporane, asemenea fenomene trebuiesc privite mai mult cu un fel de interes psihologic.” [1]

În general, Maiorescu își desființează adversarul fie printr-o judecată concisă și tăioasă de tipul „Departate duce pe om beția de cuvinte” (p.154), fie printr-o modalitate oblică – exagerarea parodică. Această manieră se dovedește mult mai abilă și mai eficientă pentru că în exercițiul de sarcasm al criticului cititorul se simte antrenat, dornic să continue jocul. Parodia se dovedește astfel o modalitate de dinamiza discursul critic. De altfel, tocmai pentru a obține și stimula complicitatea lectorului, Maiorescu anunță de la început că lasă „binevoitorului cititor sarcina de a le clasa în ordine, de va voi”. Pe același gen de complicitate mizează și Caragiale atunci când își declanșează jocurile bazate pe parafrază împinsă la absurd („Țal”, „Românii verzi”, „Mitică”). Lista cu vorbe de duh prin care face profilul lui Mitică (atât în seria anecdotică dar și în cea lirică), poate fi completată oricând prin exemple familiare celui care citește.

Acest tip de parodie secvențială se bazează pe rescriere, pe parafrazarea augmentativă. Autorul pe care Maiorescu își exercită cu adevărată voluptate spiritul critic (în varianta ludică) este Pantazi Ghica. Într-o primă instanță, Maiorescu invită, subtil imperativ, la continuarea jocului declanșat:

„Simțiți, vă rog, toată gingășia logică a acestei îmbelșugări de cuvinte: mulțimea intră în gloată și în dezordine, ea este nu numai înspăimântată ci și speriată și exasperată, ea are hainele nu numai rupte, ci și sfâșiate, și atunci în brațele vistierului Cândescu se reped două – nu numai fete, ci și copile.” [2]

Deja după alte câteva exemple similare, autorul e convins că jocul a intrat într-un automatism și că lectorul câștigat de partea amuzamentului va continua de unul singur rutina ludică pe care a declanșat-o. Rolul criticului este doar de a împărtăși publicului său un algoritm, pe care la început l-am văzut născându-se, apoi desfășurându-se sub forma permutărilor sintagmatice:

„Nici o voce nu răspunse, toată lumea, tăcută și cuprinsă de o adâncă întristare, păstra un silențiu lugubru.»

Lumea tăcută păstra un silențiu! Sau, tot așa de bine; lumea silențioasă păstra o tăcere. Sau mai amplificat: lumea lugubră păstra un silențiu tăcut." [3]

Titu Maiorescu este un autor al cărui demers se asociază cu instaurarea spiritului critic în cultura noastră. De câte ori este vorba de pionierat, gestul critic apare ca preponderent constructiv, căci ordonează aspectele haotice ale unei culturi încă „neșezate”, stabilind ierarhii, despărțind drastic valorile de non-valori. Sarcasmul este arma rezervată imposturii flagrante, după cum am văzut în articolul analizat. Situația se schimbă când termenul de referință îl reprezintă perioada interbelică: edificiul cultural este stabil și solid, astfel încât, pentru a se evidenția din anonim (dintre multele voci purtătoare de mesaje inteligente, pertinente, etc.), gestul critic trebuie să șocheze, să fie invențios și nonconformist. Este cazul unor critici tineri ai deceniului 3 ai secolului XX, pentru care parodia se asociază zeflemii iconoclaste. Pare clar că toată rumoarea pe care Eugen Ionescu, de pildă, o isca în jurul poziției sale singulare de frondeur pentru care autorii consacrați ai momentului trebuiau desființați, nu urmărea altceva decât ieșirea personală la rampă cu maximum de efect.

Ceea ce frapează la tânărul critic este frenezia negației și faptul că ea nu pare să fie semnul unei politici culturale coerente, câtă vreme amicii literari de azi devin peste noapte adversari pe care își exersează elanul distructiv. Eugen Ionescu lezează nonșalant orgolii ale unor personalități de anvergură, a căror autoritate în epocă părea aproape nefisurată: E.Lovinescu, Ion Barbu, Camil Petrescu. Totodată, tânărul deconcertează prin totala dezinhibiție cu care, aprobându-l pe Ion Barbu în considerațiile acestuia cu privire la poezia lui Arghezi, demonstrează că nici lirica vast abstractă și pură a poetului-geometru nu are alt merit decât pitorescul pe care autorul în cauză îl acuza în cazul lui Arghezi.

Tribulațiile articolului despre „Patul lui Procut”, pe care Eugen Ionescu le notează cu evidentă voluptate, dublate cu observații paradoxale în legătură cu personalitatea proprie, ne conving că singura strategie de care se folosește tânărul critic este sinceritatea extremă. O sinceritate care lezează, contrariază în contemporaneitatea scriitorului și care continuă să nedumerească, în timp ce ne amuză, astăzi.

Comparând studiul lui Titu Maiorescu de care ne-am ocupat anterior cu articolul lui Eugen Ionescu referitor la poezia lui Tudor Arghezi, vom sesiza că formula parodică nu s-a modificat fundamental. Comentariul poeziei „Duhovnicească” face uz de același gen de parafrază augmentativă ce constituia rețeta maioresciană: „Maeterlinckian pot broda și eu pe această temă o sumedenie de variante de aceeași calitate și de o identică forță de sugestie superficială: *Bate cineva la geam/Cine s-a ascuns sub masă?/Cine s-a urcat pe acoperiș și suflă-n horn?/Cine a bătut în părete, în lună, în stea,/În fundul pământului, la polul nord?/Cine s-a lovit de nori? de ape? de stele?* la care, poetic și mistic, pot să răspund: „nu știu”, ca T. Arghezi, firește, sub diferite variante: cineva, cine-știe-cine, poate mama, poate Fugitul-de-pe-cruce. Vedeți primejdia clișeeilor, primejdie iminentă oricărei romantice și mai ales oricărei retorice? etc., etc., etc.” [4]

Pasul prin care Eugen Ionescu se distanțează de ilustrul înaintaș îl constituie mimarea parodică a scriiturii critice a confracților săi. Cu flerul și verva ce i-au adus premiul pentru critică literară după publicarea volumului „Nu” (în 1934), autorul decupează clișeele unui limbaj care, în loc să captiveze prin tensiunea ideii, obosea prin entuziasmul facil sau prin platitudine. Una dintre țintele favorite ale lui Eugen Ionescu este Felix Aderca, a cărui succintă caracterizare se bazează pe efectul de surpriză al unei coordonări adversative în care se plasează două idei conjuncte: „entuziastul domn Felix Aderca cu verbozitatea d-sale de dubioasă calitate sentimentală, dar de o ireproșabilă naivitate” [5]. Acest mecanism lexical a făcut carieră, ajungând să circule în calambururile folclorului urban actual (ex.: „nu-i frumoasă, da-i bătrână”). Eugen Ionescu își exersează stilul parodic reformulând un raționament critic pe baza căruia Felix Aderca stabilea paralela Eminescu – Arghezi:

„Amîndoi s-au hrănit dintr-un poet străin și au revenit la cronicari: amîndoi au sînge străin; amîndoi depășesc curentul politic al vremii; amîndoi sunt chinuiți; amîndoi – poeți mari». Paralela poate urma la infinit: amîndoi poartă mustăți; amîndoi sunt bruni; nici unul nu are dantură falsă; amîndoi și-au schimbat numele etc. etc.” [6]

De altfel, scriitura parodică este realizată în maniera asocierilor fortuite ale avangardiștilor și lasă deschisă calea experimentelor radicale pe care le va întreprinde Eugen Ionescu în literatura lui de mai târziu. De un tratament similar se bucură Șerban Cioculescu, „mai arghezian decât Arghezi” (p.12), Pompiliu Constantinescu, O. W. Cisek și, evident, E. Lovinescu. Pentru tânărul critic, cele mai incitante atitudini se raportează la una dintre extreme: entuziasmul necenzurat și nejustificat, pe de o parte și labilitatea proverbială a criticului care nu are curajul sau certitudinea propriilor opinii, pe de altă parte. Maniera de a persifla diferă în funcție de ținta pe care și-a ales-o criticul. În cazul atitudinii excesiv-admirative a lui Șerban Cioculescu, autorul realizează deformarea parodică a ceea ce ar putea fi descris ca povestea unei mari iubiri: „Un entuziasm pe bază doctă este, în schimb, acela al d-lui Șerban Cioculescu, pur, total, constant, intransigent și religios admirator al d-lui Arghezi, dulcea d-sale obsesie. La *Adevărul*, la *Acțiunea*, la *Viața literară*, la *Vremea* etc. d. Șerban Cioculescu nu scrie decît despre T. Arghezi, adorator suav și tandru, iubindu-l ca pe o amantă, interpretîndu-l, ghicindu-l și apărîndu-l (mai ales) ca o tigroaică, ori de cîte ori cineva îi scarmănă idolul sau numai se uită urît... Dragostea este împărtășită: d. Arghezi îl cheamă acasă. Îi trimite comisionari. Vrea să-i vorbească. S-au văzut ieri, nu s-au văzut azi, au să se vadă mîine. Amant atent, d. Cioculescu îți încredințează misterios și ritual că el singur din toată presa română a scris un articol la cincintenarul poetului.” [7]

Barierile, și așa destul de failibile, între critica literară și literatura parodică par să cadă cu totul în cazul lui Eugen Ionescu. Creativitate și spirit ludic mai manifestă în epoca interbelică și alți critici importanți, dintre care ar fi suficient să ne referim la G. Călinescu, a cărui „Istorie a literaturii române” conține portrete ale unor scriitori realizate în maniera romancierului (generate de același ochi malițios care i-a imaginat pe Titi, pe Aglae sau pe Simion Tulea – parodii evidente ale personajelor realiste, concepute balzacian sau dostoevskian).

Venind spre actualitate, depășim perioada proletcultistă, în care rolul criticului literar era să „înfiezeze” sau să ridice postamente unor ilustre nulități și ne fixăm în contextul anilor '60, ani în care vocea criticilor începe din nou să se facă auzită. Am ales dintre reprezentanții acestei generații pe Nicolae Manolescu pentru a încerca să descopăr valențe parodice ale scriiturii sale.

Așa cum îl analiza cel mai pertinent comentator pe care N. Manolescu l-a avut vreodată, acesta vede critica literară ca pe un domeniu al deplinei libertăți de expresie și de creație:

„Critica mi-a ajuns. M-am folosit, de altfel, de ea în modul cel mai liber. N-am redus-o la un steril exercițiu scientist; am apelat și la alfabetul altor genuri, deși, în spirit, n-am trădat-o niciodată. În marginile studiului, eseului ori al simplului articol, dispui de mai numeroase posibilități de expresie decât își imaginează majoritatea cititorilor. Mi-am luat banul meu de pretutindeni.” [8]

Chiar în deceniile VII-VIII, când moda impunea limbajul critic puternic formalizat, Nicolae Manolescu elaborează construcții teoretice riguroase dar deloc lipsite de fantezie. Își subintitulează un astfel de edificiu „Eseu despre romanul românesc” și nu abandonează tonul eseistic și implicatura personală nici atunci când elaborează o istorie a literaturii române. De altfel, atât el cât și Ion Negoitescu sau Eugen Negrici înțeleg să continue maniera personalizată și plină de relief a istoricului G. Călinescu, spre deosebire de confracții care elaborează istorii mult mai seci (Al. Piru, D. Micu, Cioculescu, Vianu și Streinu, G. Munteanu etc.)

Atunci când, în 2000 autorul își selectează eseurile critice publicate pe parcursul a trei decenii în reviste precum „Luceafărul”, „Teatrul”, „Convorbiri literare”, „România liberă”, „Steaua”, „Cronica”, „Ateneu” și „Cuvântul”, grupându-le sub titlul consacrat deja „Teme”, nu face altceva decât să-și exprime explicit opțiunea pentru formula fragmentară și fantezistă pe care o presupune postmodernismul critic. De altfel, în structura criticului au coexistat întotdeauna cele două tentații: eșafodajul teoretic manifestat în construcții de anvergură (Arca lui Noe, Istoria critică a lit. rom.) și pastila, „respirarea” critică, ambele străbătute de același curent al expresiei libere și personale, de tip eseistic.

Sesizăm încă din titlurile eseurilor selectate în volumul din 2000 atracția ludicului: „Câtă geografie știa Homer”, „Pruna și ceapa”, „Broasca, șoarecele și determinismul”, „Depanatorii de idei”, „Ce fel de gânduri se pot lega de un geamantan vechi”, „Julien Green și strămătușa mea”.

Jocurile cu ideea se continuă prin asociațiile paradoxale pe care eseurile le propun, ca și prin biografism și spirit anecdotic. Un eseu precum „Trei întâmplări cu obiecte” conține, neîndoielnic, nucleul unui posibil roman. Însăși tăietura pe care criticul o face în cotidian își păstrează reflexele livești. Prin aceasta, textul lui Manolescu capătă permanente reverberații culturale, fiind un obiect intertextual prin excelență. Fenomenul care se întâmplă cu proza optzeciștilor se manifestă la nivelul discursului critic și în opera lui N. Manolescu. Diferența vine din faptul că sesizarea convenției și exasperarea că totul este scriitură nu provoacă literatură (ca în cazul lui Groșan, Cărtărescu etc.) ci tocmai refuzul ei, cel puțin la nivel declarativ: „Nu am orgoliul (ori vanitatea) să creez viață. Mă mărginesc s-o comentez (...) Sunt și rămân un comentator de lumi, reale sau imagine, un parazit util al creației, umbra ei indispensabilă (căci îi ia măsura) (...) Acum cred că pot să răspund la întrebarea de ce nu scriu roman: fiindcă îmi închipui lumea ca pe o carte, nu așa cum și-o închipuie romancierii, ca pe o lume.” [9]

Probabil că, închipuindu-și lumea ca pe o carte – ca de altfel și eroul lui Groșan care are certitudinea că locuim pe o carte – Manolescu chiar ajunge în „Teme” la un fel de roman eseistic și fragmentar pe care cititorul îl parcurge cu aceeași încântare cu care ar citi partea a doua a „Șotronului” lui Cortazar.

În jocul de-a literatura pe care îl propune criticul, evident că exercițiul parodic este nelipsit. Un eseu ca „Lumea poveștilor”, de pildă este construit preponderent pe tehnica parodică. Teza lui Manolescu este aici că literatura care se bazează pe morală, care idealizează sau mitizează (al cărei model devine în acest eseu basmul) nu este deloc educativă. Ea e un surogat și un fel de antidepresiv pentru conștiințele noastre intoxicate din copilărie cu ideea binelui triumfător, dependente ulterior întreaga viață de această iluzie.

Ghicim exasperarea criticului, rezultat al unui context traumatizant (eseul a fost scris în 1984), al unei utopii transformate în coșmar, ghicim că povestea e doar o metaforă pentru minciuna care ne înfrumuseța (kitschizând) existența cotidiană, selectând permanent finalul fericit și pilda comportamentelor laudabile: „Hotărât lucru, basmele nu sunt pentru copii. Accesul copiilor ar trebui interzis în lectura basmelor. Să învețe întâi ce e viața și pe urmă, dacă au chef, să citească povești. Înainte însă de a ști ce e rău, și ce e bine, nu e sănătos să-și umple mintea cu povești. Noi, adulții, putem urma pilda lui Ulise și să ne legăm de catarg (...)” [10]

Basmele la care accesul copiilor ar fi trebuit interzis s-ar fi putut numi foarte bine: realismul socialist, literatura obsedantului deceniu, toate piesele de teatru și filmele cu secretari de partid, ingineri agronomi, profesoare de franceză și muncitori minunați. Și răzbunarea voalată a criticului se manifestă prin rescrierea răutăcioasă a poveștilor. Parodia devine o manifestare a descărcării unor energii negative, ea e condusă cu vervă spre totala compromitere a valorilor atacate. Simțim la Manolescu acea plăcere a profanării pe care trebuie să o fi încercat autorii blasfemiilor la adresa textului biblic.

La data când criticul propune o rescriere „mai realistă” a poveștilor, un alt scriitor, G. Cușnarencu, se ocupa și el cu același lucru: parodia basmelor. Ceva mă face să cred că, dincolo de tentația dintotdeauna de a zgudui din temelii o lume așezată, cu legile și valorile ei consacrate, cum e cea a poveștilor, există la ambii autori o vendetta împotriva idilismului și falsității lumii a cărei imagine de basm era confecționată de aparatul ideologic comunist. Într-adevăr, în 1984 (ironia istoriei – anul anti-utopiei lui Orwell) când publică „Lumea poveștilor”, ordinea aceasta fals-idilică pe care o proclama propaganda regimului părea la fel de solidă ca a poveștilor lui Perrault sau a Fraților Grimm.

Aceste observații sunt parțial valabile, și ele se bazează pe cele câteva momente în care lectura critică intră într-o frenezie necontrolată ce mi-a sugerat exasperarea față de clișeu. Astfel de exemple ar putea fi:

„Adevăratul Prinț este un tânăr frumos și fără fantezie, cu mintea îmbăcsită de prejudecățile castei lui. Iar adevărata Cenușăreasă e o fată săracă, dar plină de vise înfumurate, care trece pe lângă iubire din cauza ambiției și a dorinței de a le pedepsi pe nesuferitele ei surori vitrege (...) Prințul, nevoind să se însoare cu o fată de rând, a decis că o va lua doar pe aceea al cărei picior se va potrivi cu acest blestemat pantof (mic de tot, ca pentru piciorușul unei leneșe, care toată ziua stă pe un scaun sau în trăsură): e vorba de un canon, de un tipar, pretins de eticheta princiară. Cum să-ți alegi o iubită pornind de la un astfel de principiu?”

Și propunerea autorului instituie o pedeapsă gravă pentru protagoniști: prințul să n-o găsească, să caute mereu, ea să rămână singură, tot așteptând.

La fel, simte nevoia să restaureze o logică a pedepselor și recompenselor care să sfideze soluțiile lui Perrault. Parodiarea se combină cu tonul partizan, contrariat, chiar certăreț: „Glasul gros al bunicii să se datoreze răcelii ei? Dar urechile și dinții prea lungi, tot boala să le explice? Biata fetiță nimerește direct în burta lupului. Și când te gândești cât e de nevinovată! Perrault cam sare dintr-o extremă în alta. Le iartă pe surorile Cenușăresei (care sunt de neiertat), face din îngâmfata Cenușăreasă un înger de fată, deși mie mi se pare o nesuferită, în schimb cu fetița din pădure se poartă cumplit.”

Scriitura parodică a lui Nicolae Manolescu mizează pe o falsă epicitate, dublată de un comentariu, când acid, când simplist, perfect adecvat modelului scriptural al poveștii: narațiune captivantă și morală intercalată în ițele narrative.

Pe lângă această intrare în rol (și distanțare concomitentă), autorul își exersează spiritul parodic și printr-un sistem de aluzii livrești de o mare diversitate, strategie firească statutului de critic literar. Așa, de pildă, în aceeași demistificare (sau „re-scriere mai realistă”) a „Cenușăresei”, N. Manolescu notează la un moment dat:

„Nici urmă de palat, de caleașcă, de rochii bogate. Nu vezi lumini, n-auzi cântări de baluri. Apoi el o caută pe fată în familia ei, fără alte investigații.” [11]

Citatul din „Veneția” lui Eminescu, nesemnlat grafic, insesizabil unui cititor nefamiliarizat cu opera poetului, poate părea unui ochi „vigilent”, din interiorul sistemului de referințe cu care operează criticul literar, ca un semn al faptului că N. Manolescu percepe versul eminescian ca pe un clișeu pe care-l folosește în verva deconstrucției parodice a poveștii cu aceeași dezinvoltură cu care selectează expresii clișeizate din alte registre stilistice („fără alte investigații”).

Cu cât ne apropiem de critica mai tânără, cu atât apetitul pentru parodie și spirit ludic se accentuează.

Șerban Foartă este autorul care excelează în jocuri intertextuale, ce au adeseori ca miză tocmai refacerea atmosferei de limbaj a unui autor, forțând nota până la repetarea obsesivă a ticurilor scripturale

prin care scriitorul respectiv se particularizează. Mimetismul îngroșat, supralicitarea procedeelelor țin chiar de logica parodicului.

„Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu”, cartea lui Foartă din 1980 poate declanșa la fel de bine două moduri opuse de receptare. Ea se poate resimți ca un veritabil supliciu pentru cititorul care înțelege conceptul de critică literară (ori pe acela de hermeneutică) între parametrii unui discurs mai mult sau mai puțin obiectiv, supus unei grile de lectură identificabile (lingvistică, filologică, filosofică, estetică etc.) și, în special, cu caracter explicativ.

Ori, dimpotrivă, cartea poate părea un exercițiu seducător de a redefini însuși conceptul de hermeneutică, opunând descifrării cu care aceasta se identifică în conștiința celor mai mulți dintre noi o încifrare menită, vorba lui Blaga, să „potențeze misterul”. În acest caz, încântarea celui care citește năstrușnica abordare vine tocmai din jocurile permanente în care „hermeneutul” îi solicită să se lase prins, în incertitudinea, pentru unii stimulativă, propriei operații de înțelegere. Să fi mizat Foartă pe o doză de masochism necesar din partea celor care îi savurează „interpretările”?

Am înclina să spunem că modul în care autorul se joacă (de multe ori aiuritor) cu ideile prizoniere ale unor foarte sofisticate jocuri și capcane de limbaj este una dintre cele mai curajoase (și, evident, extremiste) alternative de discurs critic. Ea corespunde în bună măsură experimentului literar în care poeziile lui s-au înscris – și, în acest domeniu autorul nu mai este singular nici măcar în literatura autohtonă.

Variantei sofisticate de descriere din „Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu” i-am opune maniera în aparență mult mai simplă de a pasișă idiolectul unui scriitor (așa cum sunt textele din „Caragialieta”, de tipul:

„Câtemai gânduri și ce dor/M-a ars pe mine, Veto/Tu nu mă-ntrebi și-acum, că mor/De ce-mi spui mie veto?/Da! sînt nebun, firește că-s/Din vina dumitale;/Treci peste mine fără păs,/Eu nu-ți mai stau în cale//Vrui, adineaui, să mă-mpușc/(Decât să-ți faci curte/Un ăla, că-mi venea să mușc/Și pietrele din curte)//Cu pușca (d-aia tot mereu,/O curăț eu vergeaua),/Dar umbra ți-am văzut-o eu,/Trecând peste perdeaua//De la fereastră, și am vrut/Să te mai văz o dată/Și, poate, să te și sărut/Cum te pupam odată://Cu ochii-n ochi să mi te uiți/Văzându-mă ca-n ceață/Iar după aia, să mă uiți./Că eu: adio viață!” [12]. Recunosc, formula e savuroasă și pare a se constitui într-un experimentalism extrem al criticii literare. Dar nu-mi pot opri întrebarea: diferă oare chiar fundamental de parodiile lui Topârceanu, pe care acesta chiar și le-a numit „umile pagini de critică literară în proză”?

Tangență cu tehnica parodică, în sensul unei „transcendențe textuale” pe care Genette o așează tot sub umbrela „transtextualității” (Palimpsestes.) ar putea avea și cartea lui Mircea Vasilescu, intitulată „Mass-comedia. Situații și moravuri ale presei de tranziție”. Primul semn al atrage atenția asupra unei abordări ludice este, nu întâmplător, compusul din titlu: „mass-comedia”. Nu întâmplător, câtă vreme autorul și-a dezvoltat o veritabilă vocație a studierii titlurilor și, în general, a „discursurilor de escortă” (preluând atât formula cât și interesul mentorului său pentru continute în aceste pre-texte).

Genette introduce respectivele segmente discursive în categoria „paratextualitate”, neacordându-le un prea mare interes în „Palimpsestes”, în schimb Mircea Vasilescu epuizează rezervele de semnificație conținute în titluri. Încă din perioada studenției (care a premers doar cu câțiva ani studenției semnatarei rândurilor de față), Mircea Vasilescu se ocupa insistent de sugestiile pe care le conțineau titlurile volumelor de poezie contemporană, cercetare finalizată cu o lucrare de licență în care inventaria, clasifica și comenta tipologia acestor titluri, din perspectiva unui istoric al mentalităților. Ceea ce în, deja legendarii ani '80 însemna o abordare inedită și curajoasă.

Păstrându-și bunul obicei, Mircea Vasilescu realizează prin titlurile articolelor (inițial publicate în „Dilema” și incluse în cartea din 2001) un dialog intertextual cu unul dintre principalele lui modele: Ion Luca Caragiale. Ca să-i respect tipicul, voi inventaria la rândul meu titlurile: „Titirca, Sotirescu&Company”, „Noi și-ai noștri”, „Nu cerneală, Năică...vitron englezesc!”, „Box populi, box dei”, „Scoal’ca-i revolutie...”, „De ce, nene Anghelache?”, „Iti trag palme, ma intelegi”.

Jocul intertextual apelează la două strategii: în primul rând, citarea din titlu care comprimă pentru memoria culturală a cititorului situații, schițe sau comedii, reverberând în același fel în care se întâmplă cu poemele într-un vers ale lui Pillat; în al doilea rând lumea lui Caragiale se suprapune celei de astăzi, așa încât chinuitoarea noastră tranziție apare ca o parodie (de multe ori grotescă, rareori detașată) a lumii lui Caragiale. Chiar și atunci când titlul e doar o parafrază și nu un citat („Dumneaei, tranzitia”), accentul parodic se simte din plin, căci actualizează în urechea antrenată a cititorului replica lui Conu’ Leonida „se scoală și dumneaei, răposata”. Ceea ce realizează o savuroasă analogie între răposată și deontologie, avertizând subtil asupra vitalității problematice a categoriei moderne avute în vedere.

Semnele scriiturii parodice se înmulțesc la criticii contemporani, într-o progresie, aș zice geometrică, pe măsură ce trecem la deceniile 8, 9. Tot mai numeroși ne apar autorii care scriu critică literară într-un mod dezinhibat și creativ, atingând nivelul de tensiune al unui roman al ideilor, al formelor, al teoriilor, sau producând simple crochiuri (tot atâtea posibile schițe, poeme etc. critice). Metaficțiunea devine tot mai mult normă – atât în literatură cât și în critica (și chiar istoria sau teoria) literară, așa cum biografismul, eclecticul registrelor și interfețele parodice se generalizează – în toate tipurile de text. Uneori descoperim doar un accent parodic, cum ar fi în următorul pasaj din Laurențiu Ulici: „O conștiință fericită se exprimă liturgic și abundent în poezia mai nouă a lui Ioan Alexandru. Cu fiecare volum de «îmne», poetul e tot mai puțin contemporanul nostru și tot mai mult «contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu, cum ar fi zis Blaga». [13]

Alteori, parodia este o stratagemă pe care criticul o adoptă pentru a-și feri stilul de pericolele patetismului (ale unei participări emoționale prea evidente). Este cazul lui Ion Bogdan Lefter, care își reține cu greu entuziasmul (atunci când îl reține) față de postmodernism sau de optzecism. Iată un exemplu pentru dozajul inteligent al ironiei și tehnicii parodice dintr-o carte a lui I. B. Lefter despre critica literară a deceniilor 60-80:

„Vreau să cred – și am iluzia că toate semnele îmi îndreptătesc speranța – că în postmodernism puntea de comunicare între genuri se reface, poezia și proza acceptând în structura lor anumite forme de demers critic, în timp ce critica însăși tinde să se elasticizeze, să se „re-umanizeze”, să se „re-literaturizeze”. Și merg și mai departe spunând că abia acum se deschid dinaintea fostei exilate și fostei (sau încă actualei) „bovarice” complexe perspectivele apropierii de mai vechiul său vis: extinderea către amploarea unui supra greu al literaturii, către sinteza pluriformă, către condiția de „Aleph textual”, dacă pot pentru ca să zic așa!” [14]

Sesizăm tonul profetic al criticului susținut prin exprimări din sfera unei gândiri proiective: „vreau să cred”, „semnele îmi îndreptătesc speranța”, „mai vechiul vis”, „Aleph-textual”. Întregul fragment este străbătut de un anumit patos al ideii pe care, conștient fiind de exaltarea crescândă a discursului, și îl cenzurează printr-o formulă consacrată ironică din Caragiale: „pot pentru ca să zic!”. În acest fel criticul își relativizează întregul discurs, scris dintr-o răsuflare, frază interminabilă străbătută de un entuziasm scăpat de sub control, printr-o ultimă întorsatură de condei voit demistificatoare. Zâmbește malițios de propria-i înflăcărare avertizându-și cititorul că singurul mod în care se mai pot spune adevărurile grave sau profețiile este cel parodic.

De fapt, Ion Bogdan Lefter a făcut, de la începuturile activității sale critice, din postmodernism o cauză personală. Aproape toate scrierile sale de factură teoretică ca și intervențiile verbale (conferințe, răspunsuri la interviuri) s-au constituit în tot atâtea pledoarii pentru recunoașterea schimbării la față a literaturii române prin acțiunea generației '80, de la care, lasă a se înțelege criticul, începe textul. Și tocmai pentru că, inteligent și sofisticat cum este, nu se poate să nu-și fi conștientizat inerentele excese ale partizanatului, cu accente adeseori profetice, încă junele (se zice!) și deloc ingenuul (cum ne lasă a crede) critic își temperează (era să zic ingenios...) patetismul prin tehnica postmodernă (prin excelență) a parodiei.

1. Maiorescu, Titu, *Critice*, E.P.L., București, 1966, p.152
2. idem, p.155
3. idem, p.156
4. Ionescu, Eugen, *Nu*, Humanitas, București, 1991, p.19
5. idem, p.11
6. ibidem
7. Manolescu, Nicolae, *Teme*, Editura Universală, București, 2000, p.274
8. ibidem
9. idem, p.277
10. idem, p.203
11. idem, p.211
12. Lefter, I. B., *Anii '60-90. Critica literară*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p.307
13. Ulici, Laurentiu, *Confort Procust*, Editura Eminescu, București, 1983, p.200
14. Lefter, I.B., *Anii 60-90. Critica literară*, Editura Paralela 45/2002, Pitești, p.226

Bibliografie:

- Ionescu, Eugen, *Nu*, Humanitas, București, 1991  
Lefter, I. B., *Anii '60-90. Critica literară*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002  
Maiorescu, Titu, *Critice*, E.P.L., București, 1966  
Manolescu, Nicolae, *Teme*, Editura Universală, București, 2000  
Ulici, Laurentiu, *Confort Procust*, Editura Eminescu, București, 1983