STRATEGII PARODICE IN DISCURSUL CRITICII LITERARE ROMANESTI

Adelina FARIAS
Universitatea Petrol-Gaze, Ploiesti

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

Parodia, ca gen ce depăşeşte clasificarea tripartită epic-liric-dramatic, constituindu-se într-o categorie generică sine-qua-non, înglobează şi meta-lingvisticul (trecând din domeniul meta-ficţiunii în cel al discursului pur teoretic). Modul în care este utilizată tehnica parodică nu diferă fundamental de la poet şi prozator, pe de o parte, la criticul (istoricul sau teoreticianul) literaturii, pe de alta. De obicei, diferenţa esenţială constă în faptul că hipotextul de la care se porneşte (dacă acceptăm viziunea transformativă a lui Genette) este constituit, în cazul parodiei literare de factură tradiţională, dintr-un model ficţional (poezie, proză a unui autor, serie de texte), pe când în cazul parodiei aparţinând unui critic literar, punctul de plecare îl poate constitui şi un alt discurs critic (teoretic, istoric), deci meta-ficţional. Dacă parodia literară este numită de Genette „de gradul doi", cea critică ar trebui să fie etichetată „de gradul trei" (fără conotaţiile S.F. ale expresiei…). Lucrurile stau aşa în cea mai simplă dintre variantele posibile. În cazul parodiei postmoderne, însă, situaţia se complică simţitor, câtă vreme metatextualitatea a devenit o trăsătură cvasi-inerentă textului literar, iar între discursul critic (teoretic) şi cel ficţional nu mai există bariere. Ca să aleg câteva exemple, aş spune că „Levantul" concurează cu succes „Dimineaţa poeţilor" sau „Istoria poeziei româneşti" a lui Mircea Scarlat, că teoreticienii literaturii îşi intitulează frecvent volumele „Ficţiuni teoretice" (cazul lui Carmen Muşat), iar romanele lui David Lodge conţin în mare parte dezbateri pe marginea deconstructismului sau a post-structuralismului.

Am selectat în cele ce urmează câteva momente din evoluţia discursului critic românesc, pe care le-am considerat în măsură să evidenţieze maniera parodică a unor critici importanţi. Demonstraţia ar avea ca miză opţiunea (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 algoritmii unei metode dictatoriale (fie ea lingvistica matematică, semiotică, pragmatică etc.). O formulă permisivă a limbajului critic este în concordanţă 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 declanşarea revoluţiei 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 naturaleţea şi fantezia în scriitura criticilor şi în cea a teoreticienilor literaturii.

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

Nu ne surprinde, în consecinţă, să descoperim că prima utilizare a procedeului coincide cu începuturile criticii româneşti. Am ales pentru a ilustra tehnica parodică un studiu celebru şi deloc obosit al lui Titu Maiorescu, „Beţia de cuvinte în Revista contimporană (Studiu de patologie literară)". Credem că tocmai parodierea este cea care susţine verva criticului, constituindu-se în acelaşi timp în principalul

BDD-A5417 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:03 UTC)

procedeu de structurare a textului. Modelul acestui studiu, enunţat din subtitlu, îl constituie un articol ştiinţific, 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 şi a ştiinţei medicale.

Criticul mizează pe efectul de surpriză pe care îl obţine prin extrapolarea observaţiilor lui Brehm, Darwin şi 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 ştiinţific (din domeniul biologiei şi al medicinei) cu scopul unei demonstraţii umoristice a propriilor opinii despre lipsa de sens şi de valoare a unor articole cu specific umanist (medalion al poetului Costache Conachi, prezentare a concepţiei de istoric a lui Miron Costin) ori a unor bucăţi literare publicate în „Revista contimporană", ceea ce presupune că mecanismul parodic se declanşează datorită inadecvării. Textul suprapune două contexte diferite, ce presupun abordări şi registre stilistice diferite. În esenţă, parodierea se realizează prin mimarea unei investigaţii medicale (de unde şi subtitlul de „Patologie"), care să conducă la ideea clară a disfuncţionalităţii organismului cultural bolnav şi la obiectivitatea certă a celui care tratează „doctoral" cazul. Nici o clipă autoritatea modelului nu este pusă la îndoială, calchierea este folosită doar cu intenţia de a surprinde cititorul, nicicum de a persifla stilul autorilor invocaţi. Cu totul altfel stau lucrurile atunci când ţinta parodierii este identificată în colaboratorii revistei pe care criticul o atacă. Parafrazarea devine o strategie prin care sunt punctate şi amplificate greşelile adversarilor, o strategie menită să ridiculizeze pentru a compromite instanţa pe care aceştia o reprezintă: „În împrejurări normale nu ar fi iertat unui literat, fie chiar membru al Societăţii academice române, să scrie asemenea lucruri. Dar în starea în care se află d.Sion când scrie, şi în care, precum vom vedea mai jos, se află şi alţi scriitori principali ai Revistei contimporane, asemenea fenomene trebuiesc privite mai mult cu un fel de interes psihologic." [1]

În general, Maiorescu îşi desfiinţează adversarul fie printr-o judecată concisă şi tăioasă de tipul „Departe duce pe om beţia de cuvinte" (p.154), fie printr-o modalitate oblică – exagerarea parodică. Această manieră se dovedeşte mult mai abilă şi mai eficientă pentru că în exerciţiul de sarcasm al criticului cititorul se simte antrenat, dornic să continue jocul. Parodia se dovedeşte astfel o modalitate de a dinamiza discursul critic. De altfel, tocmai pentru a obţine şi stimula complicitatea lectorului, Maiorescu anunţă de la început că lasă „binevoitorului cititor sarcina de a le clasa în ordine, de va voi". Pe acelaşi gen de complicitate mizează şi Caragiale atunci când îşi declanşează jocurile bazate pe parafrază împinsă la absurd („Ţal", „Românii verzi", „Mitică"). Lista cu vorbe de duh prin care face profilul lui Mitică (atât în seria anecdotică dar şi în cea lirică), poate fi completată oricând prin exemple familiare celui care citeşte.

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

„Simţiţi, vă rog, toată gingăşia logică a acestei îmbelşugări de cuvinte: mulţimea intră în gloată şi în dezordine, ea este nu numai înspăimântată ci şi speriată şi exasperată, ea are hainele nu numai rupte, ci şi sfâşiate, şi atunci în braţele vistierului Cândescu se reped două – nu numai fete, ci şi copile." [2]

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

„«Nici o voce nu răspunse, toată lumea, tăcută şi cuprinsă de o adâncă întristare, păstra un silenţiu lugubru.»

BDD-A5417 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:03 UTC)

Lumea tăcută păstra un silenţiu! Sau, tot aşa de bine; lumea silenţioasă păstra o tăcere. Sau mai amplificat: lumea lugubră păstra un silenţiu 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 „neaşezate", stabilind ierarhii, despărţind drastic valorile de non-valori. Sarcasmul este arma rezervată imposturii flagrante, după cum am văzut în articolul analizat. Situaţia se schimbă când termenul de referinţă îl reprezintă perioada interbelică: edificiul cultural este stabil şi solid, astfel încât, pentru a se evidenţia din anonimat (dintre multele voci purtătoare de mesaje inteligente, pertinente, etc.), gestul critic trebuie să şocheze, să fie inverenţios şi nonconformist. Este cazul unor critici tineri ai deceniului 3 ai secolului XX, pentru care parodia se asociază zeflemelii iconoclaste. Pare clar că toată rumoarea pe care Eugen Ionescu, de pildă, o isca în jurul poziţiei sale singulare de frondeur pentru care autorii consacraţi ai momentului trebuiau desfiinţaţi, nu urmărea altceva decât ieşirea personală la rampă cu maximum de efect.

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

Tribulaţiile articolului despre „Patul lui Procust", pe care Eugen Ionescu le notează cu evidentă voluptate, dublate cu observaţii paradoxale în legătură cu personalitatea proprie, ne conving că singura strategie de care se foloseşte tânărul critic este sinceritatea extremă. O sinceritate care lezează, contrariază în contemporaneitatea scriitorului şi 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 acelaşi gen de parafrază augmentativă ce constituia reţeta maioresciană: „Maeterlinckian pot broda şi eu pe această temă o sumedenie de variante de aceeaşi calitate şi de o identică forţă de sugestie superficială: *Bate cineva la geam/Cine s-a ascuns sub masă?/Cine s-a urcat pe acoperiş şi 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 şi mistic, pot să răspund: „nu ştiu", ca T. Arghezi, fireşte, sub diferite variante: cineva, cine-ştie-cine, poate mama, poate Fugitul-de pe-cruce. Vedeţi primejdia clişeelor, primejdie iminentă oricărei romantice şi mai ales oricărei retorice? etc., etc., etc." [4]

Pasul prin care Eugen Ionescu se distanţează de ilustrul înaintaş îl constituie mimarea parodică a scriiturii critice a confraţilor săi. Cu flerul şi verva ce i-au adus premiul pentru critică literară după publicarea volumului „Nu" (în 1934), autorul decupează clişeele unui limbaj care, în loc să captiveze prin tensiunea ideii, obosea prin entuziasmul facil sau prin platitudine. Una dintre ţintele 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 ireproşabilă naivitate" [5]. Acest mecanism lexical a făcut carieră, ajungând să circule în calamburile folclorului urban actual (ex.: „nu-i frumoasă, da-i bătrână"). Eugen Ionescu îşi exersează stilul parodic reformulând un raţionament critic pe baza căruia Felix Aderca stabilea paralela Eminescu – Arghezi:

BDD-A5417 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:03 UTC)

„«Amîndoi s-au hrănit dintr-un poet străin şi au revenit la cronicari: amîndoi au sînge străin; amîndoi depăşesc 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 şi-au schimbat numele etc. etc." [6]

De altfel, scriitura parodică este realizată în maniera asocierilor fortuite ale avangardiştilor şi lasă deschisă calea experimentelor radicale pe care le va întreprinde Eugen Ionescu în literatura lui de mai târziu. De un tratament similar se bucură Şerban Cioculescu, „mai arghezian decât Arghezi" (p.12), Pompiliu Constantinescu, O. W. Cisek şi, evident, E. Lovinescu. Pentru tânărul critic, cele mai incitante atitudini se raportează la una dintre extreme: entuziasmul necenzurat şi nejustificat, pe de o parte şi 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 şi-a ales-o criticul. În cazul atitudinii excesiv-admirative a lui Şerban 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 Şerban Cioculescu, pur, total, constant, intransigent şi religios admirator al d-lui Arghezi, dulcea d-sale obsesie. La *Adevărul*, la *Acțiunea*, la *Viața literară*, la *Vremea* etc. d. Şerban Cioculescu nu scrie decît despre T. Arghezi, adorator suav şi tandru, iubindu-l ca pe o amantă, interpretîndu-l, ghicindu-l şi apărîndu-l (mai ales) ca o tigroaică, ori de cîte ori cineva îi scarmănă idolul sau numai se uită urît... Dragostea este împărtăşită: 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 şi ritual că el singur din toată presa română a scris un articol la cincantenarul poetului." [7]

Barierele, şi aşa destul de failibile, între critica literară şi literatura parodică par să cadă cu totul în cazul lui Eugen Ionescu. Creativitate şi spirit ludic mai manifestă în epoca interbelică şi 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 acelaşi ochi maliții care i-a imaginat pe Titi, pe Aglae sau pe Simion Tulea – parodii evidente ale personajelor realiste, concepute balzacian sau dostoievskian).

Venind spre actualitate, depăşim perioada proletcultistă, în care rolul criticului literar era să „înfiereze" sau să ridice postamente unor ilustre nulități şi 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.

Aşa 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 şi 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 şi la alfabetul altor genuri, deşi, în spirit, n-am trădat-o niciodată. În marginile studiului, eseului ori al simplului articol, dispui de mai numeroase posibilități de expresie decât îşi 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. Îşi subintitulează un astfel de edificiu „Eseu despre romanul românesc" şi nu abandonează tonul eseistic şi implicatura personală nici atunci când elaborează o istorie a literaturii române. De altfel, atât el cât şi Ion Negoițescu sau Eugen Negrici înțeleg să continue maniera personalizată şi plină de relief a istoricului G. Călinescu, spre deosebire de confrații care elaborează istorii mult mai seci (Al. Piru, D. Micu, Cioculescu, Vianu şi Streinu, G. Munteanu etc.)

BDD-A5417 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:03 UTC)

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

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

Jocurile cu ideea se continuă prin asociațiile paradoxale pe care eseurile le propun, ca şi prin biografism şi spirit anecdotic. Un eseu precum „Trei întâmplări cu obiecte” conține, neîndoielnic, nucleul unui posibil roman. Însăşi tăietura pe care criticul o face în cotidian îşi păstrează reflexele livreşti.Prin aceasta, textul lui Manolescu capătă permanente reverberații culturale, fiind un obiect intertextual prin excelență. Fenomenul care se întâmplă cu proza optzeciştilor se manifestă la nivelul discursului critic şi în opera lui N. Manolescu. Diferența vine din faptul că sesizarea convenției şi exasperarea că totul este scriitură nu provoacă literatură (ca în cazul lui Groşan, 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 şi rămân un comentator de lumi, reale sau imaginare, 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 aşa cum şi-o închipuie romancierii, ca pe o lume.” [9]

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

În jocul de-a literatura pe care îl propune criticul, evident că exercițiul parodic este nelipsit. Un eseu ca „Lumea poveştilor”, 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 şi un fel de antidepresiv pentru conştiințele 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 coşmar, ghicim că povestea e doar o metaforă pentru minciuna care ne înfrumusețea (kitschizând) existența cotidiană, selectând permanent finalul fericit şi pilda comportamentelor lăudabile: „Hotărât lucru, basmele nu sunt pentru copii. Accesul copiilor ar trebui interzis în lectura basmelor. Să învețe întâi ce e viața şi pe urmă, dacă au chef, să citească poveşti. Înainte însă de a şti ce e rău, şi ce e bine, nu e sănătos să-şi umple mintea cu poveşti. Noi, adulții, putem urma pilda lui Ulise şi 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 şi filmele cu secretari de partid, ingineri agronomi, profesoare de franceză şi muncitori minunați. Şi răzbunarea voalată a criticului se manifestă prin rescrierea răutăcioasă a poveştilor. 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.

BDD-A5417 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:03 UTC)

La data când criticul propune o rescriere „mai realistă” a poveştilor, un alt scriitor, G. Cuşnarencu, se ocupa şi el cu acelaşi lucru: parodia basmelor. Ceva mă face să cred că, dincolo de tentația dintotdeauna de a zgudui din temelii o lume aşezată, cu legile şi valorile ei consacrate, cum e cea a poveştilor, există la ambii autori o vendetta împotriva idilismului şi 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 poveştilor”, ordinea aceasta fals-idilică pe care o proclama propaganda regimului părea la fel de solidă ca a poveştilor lui Perrault sau a Fraților Grimm.

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

„Adevăratul Prinț este un tânăr frumos şi fără fantezie, cu mintea îmbâcsită de prejudecățile castei lui. Iar adevărata Cenuşăreasă e o fată săracă, dar plină de vise înfumurate, care trece pe lângă iubire din cauza ambiției şi 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 picioruşul unei leneşe, 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?”

Şi propunerea autorului instituie o pedeapsă gravă pentru protagonişti: prințul să n-o găsească, să caute mereu, ea să rămână singură, tot aşteptând.

La fel, simte nevoia să restaureze o logică a pedepselor şi recompenselor care să sfideze soluțiile lui Perrault. Parodierea se combină cu tonul partizan, contrariat, chiar certăreț: „Glasul gros al bunicii să se datoreze răcelii ei? Dar urechile şi dinții prea lungi, tot boala să le explice? Biata fetiță nimereşte direct în burta lupului. Şi când te gândeşti cât e de nevinovată! Perrault cam sare dintr-o extremă în alta. Le iartă pe surorile Cenuşăresei (care sunt de neiertat), face din îngâmfata Cenuşăreasă un înger de fată, deşi 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 poveştii: narațiune captivantă şi morală intercalată în țele narative.

Pe lângă această intrare în rol (şi distanțare concomitentă), autorul îşi exersează spiritul parodic şi printr-un sistem de aluzii livreşti de o mare diversitate, strategie firească statutului de critic literar. Aşa, de pildă, în aceeaşi demistificare (sau „re-scriere mai realistă”) a „Cenuşăresei”, N. Manolescu notează la un moment dat:

„Nici urmă de palat, de caleaşcă, 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, nesemnalat 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 clişeu pe care-l foloseşte în verva deconstrucției parodice a poveştii cu aceeaşi dezinvoltură cu care selectează expresii clişeizate din alte registre stilistice („fără alte investigații”).

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

Şerban Foarță 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

BDD-A5417 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:03 UTC)

prin care scriitorul respectiv se particularizează. Mimetismul îngroşat, supralicitarea procedeelor ţin chiar de logica parodicului.

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

Ori, dimpotrivă ,cartea poate părea un exerciţiu seducător de a redefini însuşi conceptul de hermeneutică, opunând descifrării cu care aceasta se identifică în conştiinţa celor mai mulţi dintre noi o încifrare menită, vorba lui Blaga, să „potenţeze misterul". În acest caz, încântarea celui care citeşte năstruşnica abordare vine tocmai din jocurile permanente în care „hermeneutul" îi solicită să se lase prins, în incertitudinea, pentru unii stimulativă, propriei operaţii de înţelegere. Să fi mizat Foarţă 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 şi capcane de limbaj este una dintre cele mai curajoase (şi, evident, extremiste) alternative de discurs critic. Ea corespunde în bună măsură experimentului literar în care poeziile lui s-au înscris – şi, în acest domeniu autorul nu mai este singular nici măcar în literatura autohtonă.

Variantei sofisticate de rescriere din „Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu" i-am opune maniera în aparenţă mult mai simplă de a pastişa idiolectul unui scriitor (aşa cum sunt textele din „Caragialieta", de tipul:

„Câtemai gânduri şi ce dor/M-a ars pe mine, Veto/Tu nu mă-ntrebi şi-acum, că mor/De ce-mi spui mie veto?/Da! sînt nebun, fireşte că-s/Din vina dumitale;/Treci peste mine fără păs,/Eu nu-ţi mai stau în cale//Vrui, adineauri, să mă-mpuşc/(Decât să-ţi facă curte/Un ăla, că-mi venea să muşc/Şi pietrele din curte)//Cu puşca (d-aia tot mereu,/O curăţ eu vergeaua),/Dar umbra ţi-am văzut-o eu,/Trecând peste perdeaua//De la fereastră, şi am vrut/Să te mai văz o dată/Şi, poate, să te şi sărut/Cum te pupam odată://Cu ochii-n ochi să mi te uiţi/Văzându-mă ca-n ceaţă/Iar după aia, să mă uiţi,/Că eu: adio viaţă!" [12]. Recunosc, formula e savuroasă şi 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 şi le-a numit „umile pagini de critică literară în proză"?

Tangenţă cu tehnica parodică, în sensul unei „transcendenţe textuale" pe care Genette o aşează tot sub umbrela „transtextualităţii" (Palimpsestes.) ar putea avea şi cartea lui Mircea Vasilescu, intitulată „Mass-comedia. Situaţii şi moravuri ale presei de tranziţie". Primul semnal ce atrage atenţia asupra unei abordări ludice este, nu întâmplător, compusul din titlu: „mass-comedia". Nu întâmplător, câtă vreme autorul şi-a dezvoltat o veritabilă vocaţie a studierii titlurilor şi, în general, a „discursurilor de escortă" (preluând atât formula cât şi 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 semnificaţie conţinute în titluri. Încă din perioada studenţiei (care a premers doar cu câţiva ani studenţiei semnatarei rândurilor de faţă), Mircea Vasilescu se ocupa insistent de sugestiile pe care le conţineau titlurile volumelor de poezie contemporană, cercetare finalizată cu o lucrare de licenţă în care inventaria, clasifica şi comenta tipologia acestor titluri, din perspectiva unui istoric al mentalităţilor. Ceea ce în, deja legendarii ani '80 însemna o abordare inedită şi curajoasă.

BDD-A5417 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:03 UTC)

Păstrându-şi bunul obicei, Mircea Vasilescu realizează prin titlurile articolelor (iniţial publicate în „Dilema” şi 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 şi-ai noştri”, „Nu cerneală, Năică…vitrion englezesc!”, „Box populi, box dei”, „Scoal’ca-i revulutie...”, „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 situaţii, schiţe sau comedii, reverberând în acelaşi fel in care se întâmplă cu poemele într-un vers ale lui Pillat; în al doilea rând lumea lui Caragiale se suprapune celei de astăzi, aşa încât chinuitoarea noastra tranziţie apare ca o parodie (de multe ori grotescă, rareori detaşată) a lumii lui Caragiale. Chiar şi atunci când titlul e doar o parafrază şi nu un citat („Dumneaei, tranzitia”), accentul parodic se simte din plin, căci actualizează în urechea antrenată a cititorului replica lui Conu’ Leonida „se scoală şi dumneaei, răposata”. Ceea ce realizează o savuroasă analogie între răposată şi deontologie, avertizând subtil asupra vitalităţii problematice a categoriei moderne avute în vedere.

Semnele scriiturii parodice se înmulţesc la criticii contemporani, într-o progresie, aş zice geometrică, pe măsură ce trecem la deceniile 8, 9. Tot mai numeroşi ne apar autorii care scriu critică literară într-un mod dezinhibat şi creativ, atingând nivelul de tensiune al unui roman al ideilor, al formelor, al teoriilor, sau producând simple crochiuri (tot atâtea posibile schiţe, poeme etc. critice). Metaficţiunea devine tot mai mult normă – atât în literatură cât şi în critica (şi chiar istoria sau teoria) literară, aşa cum biografismul, eclectistul registrelor şi interfeţele parodice se generalizează – în toate tipurile de text. Uneori descoperim doar un accent parodic, cum ar fi în următorul pasaj din Laurenţiu Ulici: „O conştiinţă fericită se exprimă liturgic şi abundent în poezia mai nouă a lui Ioan Alexandru. Cu fiecare volum de «imne», poetul e tot mai puţin contemporanul nostru şi 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-şi feri stilul de pericolele patetismului (ale unei participări emoţionale prea evidente). Este cazul lui Ion Bogdan Lefter, care îşi reţine cu greu entuziasmul (atunci când îl reţine) faţă de postmodernism sau de optzecism. Iată un exemplu pentru dozajul inteligent al ironiei şi tehnicii parodice dintr-o carte a lui I. B. Lefter despre critica literară a deceniilor 60-80:

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

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

BDD-A5417 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:03 UTC)

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 şi intervenţiile verbale (conferințe, răspunsuri la interviuri) s-au constituit în tot atâtea pledoarii pentru recunoaşterea schimbării la față a literaturii române prin acțiunea generației ’80, de la care, lasă a se înțelege criticul, începe textul. Şi tocmai pentru că, inteligent şi sofisticat cum este, nu se poate să nu-şi fi conştientizat inerentele excese ale partizanatului, cu accente adeseori profetice, încă junele (se zice!) şi deloc ingenuul (cum ne lasă a crede) critic îşi temperează (era să zic ingenios...) patetismul prin tehnica postmodernă (prin excelență) a parodiei.

1. Maiorescu, Titu, *Critice*, E.P.L.,Bucuresti, 1966, p.152
2. idem, p.155
3. idem, p.156
4. Ionescu, Eugen, *Nu*, Humanitas, Bucuresti, 1991, p.19
5. idem, p.11
6. ibidem
7. Manolescu, Nicolae, *Teme*, Editura Universalia, Bucuresti, 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 literara*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2002, p.307
13. Ulici, Laurentiu, *Confort Procust*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1983, p.200
14. Lefter,I.B., *Anii 60-90. Critica literară*, Editura Paralela 45/2002, Piteşti, p.226

Bibliografie:

Ionescu, Eugen, *Nu*, Humanitas, Bucuresti, 1991
Lefter, I. B., *Anii ’60-90.Critica literara*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2002
Maiorescu, Titu, *Critice*, E.P.L.,Bucuresti, 1966
Manolescu, Nicolae, *Teme*, Editura Universalia, Bucuresti, 2000
Ulici, Laurentiu, *Confort Procust*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1983

BDD-A5417 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:03 UTC)