

## **Subminarea clișeului ideologic prin parodiarea lui. Strategii comunicaționale subversive în vremuri de cenzură**

Gina NECULA

S-a constatat că, mult înaintea eșecului vizibil în economie sau în practica socială, sistemul comunist a eșuat în literatură și în arte. Oricât de mare și de sinceră ar fi fost credința lor în idealurile comuniste, adevărații creatori nu puteau să nu constate inadecvările „rețetelor” doctrinare aplicate într-un domeniu specific, să nu recunoască impasul „realismului socialist”. Cum această nemulțumire surdă acumulată în timp producea o anumită presiune pe care conformismul autorilor oportuniști o atenua, dar nu era în stare s-o anuleze și cum sectorul literar-artistic nu era unul vital pentru Puterea comunistă, aici s-au produs și primele ei concesii. A fost nevoie doar de puțină libertate pentru ca literatura să-și exercite – nu fără precauții la început – acțiunea corozivă asupra dogmelor. Numai că libertatea nefiind totală, singura modalitate prin care literatura se poate sustrage de sub tutela absolută a ideologiei este printr-un „complot”, pus la cale de către autor și dezvăluit cititorului, căci limbajul nu este atât comunicare a ceva, ci, așa cum subliniază Eugen Coșeriu „o comunicare cu cineva” (Coșeriu 1994: 162). Admițând faptul că textul este atât scriitura cât și lectura, elemente ce stabilesc între emițător și receptor un „pact de lectură”, putem spune că acest pact se poate realiza doar sub semnul ironiei și al parodiei.

Se vorbește în acest caz de un anumit tip de proză, o proză scrisă „cu ochii pe cititor” ce se anunță a fi îmbibată cu nenumărate șiretlicuri lingvistice prin care autorul face semne discrete cititorului. Faptul este dovedit de cele mai multe romane care apar după 1965 și care se prezintă ca „răstălmăciri irezistibile ale clișeelor ultraștiute” (Cărtărescu 1999: 344), după cum le numește Mircea Cărtărescu. Astfel de texte au ca scop deconspirarea clișeelor lingvistice prin ceea ce excelentul exeget numește „procedeu clasic al ciocnirii forțate a două sintagme din registre diferite, posibilă datorită unor cuvinte care basculează între registre” (Cărtărescu 1999: 344).

Există situații în care singura posibilitate de a evada dintr-o societate meschină este ironia: un mod de exprimare prin care se poate trage un semnal de alarmă asupra pericolului reprezentat de limitarea accesului la informație. Literatura, ca formă de manifestare a experienței umane care își permite mai multe libertăți, chiar sub masca înregimentării ideologice în unele cazuri, este esențial ironică: adoptând o atitudine de permanentă distanțare și punere la îndoială față de toate formele de expresie puse la dispoziție de limbă. În acest scop a trebuit să se dezvolte o limbă specifică pentru tratarea subiectelor interzise și pentru exprimarea ideilor pe care le refuza cenzura.

Într-un articol anterior („Philologica Jassyensia”, III, nr. 2, 2007) identificam ironia ca modalitate de subminare a discursului ideologic. Vom urmări în cele ce

urmează modul în care subversiunea prin parodie servește literaturii ajutând-o să fie locul exprimării libere a conștiinței umane. Astfel, constatăm că, în plină „ofensivă a dogmatismului proletcultist” (Nițescu 1995: 171), se remarcă o serie de autori care au contribuit la discreditarea ideologiei prin metode subversive. Doar mică parte dintre ei se vor regăsi în studiul de față, în scop ilustrativ.

Pornim în analiză de la premisa că, în comunicarea obișnuită, persoana vorbitoare primește din afară un anumit material pentru expresie și îl folosește apoi în forme care – chiar în cazul formulelor fixe – nu mai pot fi socotite identice cu acelea primite. Fenomenul extrem al apropierii literaturii de politic îl constituie literatura de factură ideologică (literatura de partid), în care determinismul devine constrângere. Arta și cultura sunt transformate în instrumente de propagandă și educație în spiritul ideologiei comuniste, conform tezelor și directivelor leninistostalinistojdanoviste. Prin limba de lemn se urmărește anihilarea oricărei intenții de a modifica discursul totalitarist. Totuși, literatura nu poate să ignore faptul că un tipar este încadrat în fraze a căror construcție aparține unui individ, deci ele nu scapă de nuanțarea pe care le-o impune ansamblul în care se află; chiar dacă cineva ar vorbi numai în șabloane de lungimea unor fraze, totuși acestea capătă fine nuanțe specifice, din pricina vocii, a intonației, a gesturilor sau a mimicii și sunt interpretate de interlocutor în funcție de împrejurarea în care se află vorbitorul. Putința de opțiune în cadrul unor limite convenționale alcătuiește tocmai baza stilului în exprimarea prin limbaj și, în consecință, prin opere ca cele menționate în lucrare, se încearcă „restabilirea demnității cuvintelor”.

Limba de lemn nu este o invitație la reflectare numai pentru lingviști, ci și pentru scriitori. Atât timp cât limba suferă din cauza invaziei clișee și literatura este invadată de dogmă, la un moment dat, astfel încât nu mai poate fi posibilă comunicarea unui mesaj literar autentic. În perioada comunistă, într-o etapă inițială, aspectul estetic ajunge să fie excomunicat din textul literar, iar exprimarea sentimentelor este considerată o formă de reacționarism. Apare însă ulterior și un alt tip de literatură în care autorul este în permanență cu ochii pe cititor, pe care îl invită la decodarea subtextului în care propune de fapt o parodie a limbii de lemn. Excluzând patosul perioadei anterioare literatura își reintră în drepturi și își recapătă profunzimea. Trebuie remarcat însă că nu doar clișeu specific perioadei comuniste este motiv de parodiare pentru scriitori, ci orice formă de exprimare stereotipă care parazitează comunicarea, iar literatura recentă oferă numeroase exemple în această direcție.

Sintetizând aspectele evidențiate prin lucrările care au abordat fenomenul limbii de lemn, putem stabili că, în mare, mecanismul generării și funcționării ei este același oriunde în lume s-ar manifesta, iar diferențele sunt date doar de contextul social-politic de moment. Limba de lemn este, de fapt, un subsistem al unei limbi, reprezentat fiind mai ales de elemente lexicale, dar și unități frazeologice, cu caracter de expresii fixe, de clișee încremenite, cu sens determinat în contextul unei anumite *autorități*, în mare măsură utilizate stereotip-dogmatic ca exprimare a unei ideologii (sau simulacru de subsisteme ideologice, economice, tehnologice, politice, culturale etc., care dețin o putere sau o autoritate), imitate, dar și impuse de puterea politică sau de grupări ori de indivizi cu asemenea veleități (chiar dacă, în genere, promotorii sau epigonii sistemului ideologic nu cunosc întotdeauna exact conținutul

semantic), apoi difuzat prin repetare, prin utilizarea frecventă în diverse mijloace de comunicare orală sau scrisă, anihilându-se astfel gândirea maselor receptoare, care pot ajunge să fie supuse unei sugestii obiective: intenția reală sau cel puțin efectul obținut sunt de a impune autoritatea, fie prin secretul ori prestigiul codului deținut, fie prin cunoștințele tehnocrate, de a se împiedica altă modalitate de gândire și, în genere, de a se ascunde, de a se masca adevărata realitate, dacă aceasta nu este favorabilă. O astfel de definiție are menirea de a prezenta în mare modul în care se generează limba de lemn. De fapt, acest fenomen are cauze foarte complexe și în instituirea lui intervin factori diverși care se conjugă pentru ca rezultatul să fie spălarea creierului în vederea manipulării grupului social.

Cuvintele limbii de lemn par să se impună prin generalizare spontană strecurându-se în comunicare și parazitând limba. Folosirea lor în contexte variate și cu o frecvență foarte mare face ca penetrarea lor în uzul curent să fie facilă. În maniera „calului troian” cuvintele limbii de lemn se strecoară în limbă, răspândindu-se asemenea virusului informatic: introdus prin discursul de moment, virusul se dezvoltă și colonizează formule clasice, eradicând toate celelalte posibilități de formulare diferită. Apare în acest fel un conflict lexical pentru că ideilor dispersate li se oferă caracter de universalitate. Discursul este unul automat – sensul ideologic ocupând tot spațiul fără a mai lăsa loc la interpretări. E clar că ceea ce numim limbă de lemn nu este expresia unei gândiri, e mai degrabă un model oferit vorbitorilor pentru a-i dezvăța să gândească pentru ei înșiși, permițându-le să repete formule gata făcute, destinate să producă un efect de indeterminare. Din acest punct de vedere toată ideologia dogmatică este capabilă să-și secrete propria limbă de lemn – rigidă și uniformă, amenințând să facă să dispară autonomia gândirii, dorința de a vorbi și invenția verbală care constituie viața limbajului.

Limba de lemn devine mult mai periculoasă atunci când invadează literatura, pentru că oferă autoritatea cuvântului scris ca model unic de structurare a discursului, cu atât mai mult cu cât există diferențe între uzul politic și cel literar al limbii, literatura politică cerând luarea unei poziții, plasarea de o parte sau de alta a baricadei.

Sunt multe situațiile când literatura reușește să ilustreze felul în care limba se confruntă cu fenomenul de diglosie oscilând între expresia naturală și limba de lemn, ca instrument al Puterii. Prin exemplele oferite în lucrarea de față s-a urmărit demonstrarea faptului că limbajul totalitarismului este un caz de patologie a limbajului în care se exprimă principiul redundanței. Limba de lemn înlocuiește fenomenele și evenimentele cu tropi, disociind cuvintele de lucruri. Dacă în limba naturală tropii comunică emoții, concepte, permit adecvarea discursului la obiectul său, în limba de lemn tropii au drept scop lungirea discursului și hipnotizarea publicului.

### **Parodiarea tiparelor**

În același spirit al demitizării ideologiei, parodia joacă un rol la fel de important ca și ironia. În parodie, literatura își trage seva din ea însăși, semnificatul manifestându-se în acest caz prin realitatea intertextuală. Prin parodie atât scriitorul, cât și cititorul efectuează o suprapunere structurală de texte, intercalând vechiul cu noul.

Definițiile parodiei indică posibilități multiple de interpretare și sfere diverse de aplicabilitate.

Linda Hutcheon (Hutcheon 1985: 12) identifică parodia ca pe o formă modernă de autoreflexivitate, care marchează intersectarea dintre invenție și critică și oferă o modalitate importantă de a intra în dialog cu alte texte. Autoarea subliniază faptul că parodia, prin apelul la ironie, se joacă cu convențiile, combinând expresia creativă cu comentariul critic.

Hutcheon alege să definească parodia ca fiind

a form of repetition with ironic critical distance, making difference rather than similarity (Hutcheon 1985: XII),

sau, în altă parte,

Parody, then, in its ironic *trans-contextualization* and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be constructive as well as destructive. The pleasure of parody's irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual *bouncing* between complicity and distance (Hutcheon 1985: 33).

Parodia are ca obiect orice element literar ce poate fi exagerat, manifestându-se ca „o lecție de descompunere și recompunere” (Hutcheon 1985: 45). Textul ajunge să fie, prin parodie, o reflectare a unui alt text, dar nu într-un mod pasiv. Se creează în acest fel în cititor așteptările pe care scriitorul simte plăcerea și nevoia să le stârneasă. O formă de satiră, numită parodie, presupune ca stilul „victimii” să fie imitat și distorsionat. Orice parodie se referă la informație din afara ei. În parodie descoperim o referință externă dublă – utilizăm referința la alți autori în scopul de a înțelege felul în care parodia atacă chiar autorii în cauză – lucrul la care facem trimitere pentru a lămuri contextul este același cu lucrul pe care îl ridiculizăm.

Autoarea citată subliniază faptul că teoriile semiotice ale intertextualității, care s-au dezvoltat pentru a explora relațiile dintre texte, trebuie să ia în considerare și parodia care presupune automat relații intertextuale, fără ca intertextualitatea să presupună, neapărat, parodie:

Ai ajuns să mă plictisești de moarte cu stările tale abisale, fii fără grijă n-o să te bat decât dacă ai să mă provoci, trebuie să știi că eu sunt un om bun și blând, dar răspund la provocări, deși în marea tactică, în lupta pentru cucerirea puterii a clasei muncitoare, adăugai eu divagând ironic, s-a lansat și lozinca: tovarăși, nu răspundeți la provocări! (Preda 1980: 32).

Parodia doar grăbește ceea ce oricum urmează să se întâmple, adică să cadă în derizoriu, textul parodic fiind autoreflexiv. Pentru a înțelege implicațiile parodierii unui text e nevoie de cunoașterea contextului ideologic, personal, social, atât al *instigatorului* cât și al receptorului.

Dimensiunea pragmatică a parodiei constă în acceptarea faptului că ea vizează anumite efecte în aceeași măsură în care vizează sensuri. Rolul parodiei este atât de îndepărta cât și de apropiat receptorii, pentru că întotdeauna vizează un impact asupra acestora.

Spre deosebire de ironie, parodia este o strategie retorică mai puțin agresivă și mai mult conciliatoare, construind un nou discurs mai mult decât atacând celălalt text, păstrându-și însă distanța critică. Ambele sunt creații atât ale emițătorului cât și ale receptorului. Receptorul are nevoie ca textul să trimită semnale în vederea unei corecte decodări a textului.

După Hutcheon parodia este o formă de discurs pasiv, divergent, difonic. Când vorbim despre parodie, nu ne referim doar la ideea de texte care interrelaționează într-un anume mod, ci și la recunoașterea intenției de a parodia altă operă (sau set de convenții) și la capacitatea de a găsi un interpret

Parodia presupune mai mult decât comparația între texte, întregul context enunțiativ este implicat în producerea și receptarea parodiei care face apel la ironie ca mijloc fundamental de a accentua contrastul parodic.

Atât ironia cât și parodia operează la două niveluri: unul primar, de suprafață sau de prim plan, și unul secundar, presupus, sau de fundal, de adâncime. Cel din urmă își trage valorile din contextul în care este produs. Ca importanță – planul secundar este cel care are putere de semnificare mai mare pentru că lui îi aparține sistemul conotativ.

Importanța cititorului este evidentă în cazul parodiei pentru că numai acesta poate activa intertextul pe care se constituiește parodia. Cititorul decodează un text în lumina altui text.

Analizând procesul de codare și decodare prin parodie, Hutcheon afirmă că:

Parody is one of the techniques of self-referentiality by which art reveals its awareness of the context-dependent nature of meaning, of the importance to signification of the circumstances surrounding any utterance (Hutcheon 1985: 85).

De fapt, prozatorul, este un mediator între codurile posibile, parodia putând fi înțeleasă ca recodare ironică, o oportunitate pentru artiștii moderni de a dialoga cu trecutul.

Parodierea discursului comunist apare în literatură ca o plăcere aparte a scriitorilor care optează să utilizeze tiparele verbale sau de comportament în situații de contrast amuzante, pentru a-l preveni pe cititor asupra ridicolului în care cade ideologia. În acest fel, literatura răspunde istoriei prin divergență polemică. Iată modul în care personajele lui Preda subminează demagogia discursului comunist prin utilizarea tiparelor cunoscute cu referire la lumea șobolanilor:

„Au rămas în urmă, reflectă Vintilă. Ar trebui să se organizeze pe sindicate!”, „Asta ar însemna să-și invendeze și lupta de glasă, zise Calistrat. Și să iasă la manifestație...”, „Și cine ar fi dușmanul de clasă?” râse Vintilă, „Treaba lor, zise Calistrat. Exploatatorii dintre ei...” (Preda 1980: 229).

Dialogul urmărește parodiarea contextului social-politic în care mersul evenimentelor se desfășoară după tipare cunoscute. Simpla apariție a clișeului în conversația particulară reprezintă o intertextualitate parodică (cf. Bidu-Vrâncianu *et alii* 2001). De remarcat este faptul că planul formal și cel de conținut parodiate nu sunt neapărat comice în sine, ci ele devin astfel în raport cu „orizontul de așteptare” al cititorului.

Arta parodistului presupune un simț de observație pătrunzător și o inteligență ascuțită, nu numai pentru a vehicula mai bine materialul limbii, dar și pentru a sesiza care ar fi textele care ar dinamita cu mai mult efect limba de lemn.

Rol deosebit în astfel de texte subversive au și punctele de suspensie care par a fi un indiciu al intertextualității parodice din partea autorului asupra „înlemnirii limbii” în anumite clișee și care scot în evidență faptul că plăcerea exprimării istețe, aluzive este umbrită de tiparele cu care oamenii sunt agresați.

Uneori parodia se realizează prin inserarea de clișee în textul unor exprimări aforistice. Se creează astfel situații în care discursul repetat se întâlnește cu tipare aparținând limbii de lemn, iar combinarea celor două accentuează senzația de falsificare a procesului de comunicare. Personajului Ion Micu, Preda îi atribuie expresii care accentuează prăpastia care se creează între discursul repetat și limba de lemn, în încercarea ideologiei de a se substitui comunicării tradiționale:

– Să dea Marx să nu înțelegi prea târziu cuvintele mele! (Preda 1980: 267).

Literatura semnaleză indirect destabilizarea Eului, prezentând expresia mutilată a tuturor eroilor patetici care o populează, ocupați să-și caute cuvintele. În scopul glorificării „realizărilor” hiperbola este figura la care se face apel cel mai des. Îmbolnăvirea limbii și a gândirii este sugerată de către Petre Sălcudeanu prin plasarea acțiunii unuia dintre romanele sale într-un spațiu infestat, acela al sanatoriului, iar stupiditatea exagerărilor este subliniată prin absurdul situației în care se află un pacient al sanatoriului, atunci când trebuie să zâmbească pentru o fotografie ce urma să apară în ziarul local.

– Hai, tovarășe, ce dracu, doar ești comunist, membru de partid; fă un efort, are să te privească în ziar patru sute de mii de cititori, poate chiar nevasta și copiii dumitale, șeful regiunii unde lucrezi; să nu mai vorbesc că ziarul va ajunge și în străinătate și nu e bine ca dușmanul să vadă că la noi oamenii operați... (Sălcudeanu 1970: 242).

Textul de față este construit pe mimarea politeții, astfel încât se ajunge la o răsturnare a tuturor strategiilor acesteia. Începutul discursului conține indici expliciți ai respectului și autorității: *tovarășe*, fapt care conduce la crearea unui câmp de așteptări, infirmate de evoluția ulterioară a discursului. Ceea ce ar trebui să reprezinte un câmp semantic al „respectului” este minat de două elemente care se sustrag grilei oficiale și sunt contrapunctul „respectului”: este vorba de locuțiunea interjecțională *ce dracu* și de varianta familiară *nevastă*, constituie – după toate rigorile tratatelor de stilistică – un exemplu manifest de ironie: simulare a seriosului, urmată de indici prin care seriosul este anulat. Intervenția limbii de lemn în contextul vieții de sanatoriu, unde cuvântul de ordine este *suferință*, scoate în evidență, prin absurdul situațiilor, exagerările specifice doctrinei. Ironia amară evidențiază stupiditatea exagerărilor și alienarea limbajului, menite să ascundă hibebele totalitarismului.

Datoria față de Partid trebuie să treacă înaintea tuturor preocupărilor în viziunea unor personaje ca Morăscu:

– Dinadins a murit, tovarășe, ca să nu-l putem exclude, strigă el, dar strigătul rămase fără ecou (Sălcudeanu 1970: 268).

Faptul că dictatura se impune prin agenți ce mânuiesc arogant și, implicit, agramat șabloanele, face ca limba să devină instrument de teroare și supunere.

Parodia discursului de lemn este universal răuvoitoare, după cum limba de lemn este fundamental agresivă. Lesovici consideră că:

[...] în parodie literatura își va trage seva din ea însăși, semnificatul manifestându-se prin realitatea intertextuală. Textul parodic e textul care traversează în timp ce e traversat: un joc al literaturii cu propria posibilitate, cu propria anulare sau reiterare (Lesovici 1999: 136).

Asistăm, astfel, la formulări mulate caricatural după exprimările originale, are loc în acest fel un soi de exorcizare prin bătaie de joc.

Stelică Goran, personajul lui Buzura, variantă socialistă a lui Mitică din piesa lui Camil Petrescu, este autorul unei scrisori în care el își manifestă cordialitatea față de cei din jur zeflemisindu-i la nesfârșit, într-un limbaj argotic și pe un ton obraznic.

– Ascultă-ți mai atent glasul trupului și vino totuși prin grădinile mele, în pepiniera mea de la Fabrica de textile, o minunată realizare a socialismului despre care n-ai avut cum să afli din moment ce „Scânteia tineretului” te caută încă în camera noastră. Fabrica fiind nouă, clasa muncitoare feminină este încă proaspătă, curată, neuzată și, în parte, nededată păcatului. Am aranjat sâmbătă seara o întrunire tovărășească fără conferențiar și întrebări din activitatea U.T.C. fără chestiuni fundamentale, dar *with the best band Cometa, genuine gypsies, good for export*, iar ca maestru de ceremonii iau partea leului, drept pentru care jur să-ți recomand și ție o fecioară agro-industrială, de puritatea și candoarea colegei de catafalca a gagiului din Verona (Buzura 1980: 293).

Observăm faptul că parodia poate fi destabilizatoare atunci când întrerupe șirul ceremonialului verbal impus de ideologia de partid. Textele parodice sunt, cel mai adesea, recodări ironice ale unui material lingvistic monoton, înviorat de surpriza produsă prin schimbul de coduri. Cel care parodiază are rolul de mediator între codurile pe care cititorul le recunoaște și cele care reies din asimilarea și transformarea lor. Acest fapt îl întâlnim, de exemplu, la Buzura, unde personajele deturneză codul ideologic printr-un stil „bășcălios”:

Făcându-ne să ne dăm seama de ce cauze minore depind cele mai importante evenimente ale istoriei și ale vieții noastre interioare, ironia încearcă să ferească omul de aleatoriul nefast al vieții, de exaltările ridicole și de rigiditatea convențiilor, dezvăluind falsul, lipsa de sens (Lesovici 1999: 315).

Și nu uita că încă mai avem libertatea de a ne alege iubita, că încă nu i-a trecut nimănui prin cap să facă o comisie pe problemă, să ne repartizeze câte o țoapă bine pregătită etc., etc., pentru a ne întemeia, cu binecuvântarea lui Stroescu și Ionescu, o familie justă, trainică, definitivă, cu cei patru copii inevitabili, viitorul de aur, de dragul căruia mă dau în vânt făcând ore suplimentare, trăgând la căruța industriei noastre noi (Buzura 1980: 293).

Linda Hutcheon definește parodia ca fiind „artă reflexivă” (Hutcheon 1985: 98) datorită faptului că semnificații fac referire la semnificații anteriori într-un joc intertextual:

Imaginează-ți un dialog între el și inginerul Gherman, alt necuvântător. Filipaș: „Plan!” Gherman: „Cincinal!” Filipaș: „Producție!” Gherman: „O sută trei virgulă doi la sută!” Filipaș: „O sută cinci la sută!”... (Buzura 1980: 470).

Nu e nimic nou în a afirma că la aceleași persoane sau la aceleași întâmplări vorbitorii se pot referi în mai multe feluri și că selecția unei desemnări sau a unei descrieri dintre mai multe posibile e o formă de manifestare a subiectivității în limbaj. O veche problemă teoretică a fost actualizată de cercetările asupra limbajului politic și publicistic: în acest caz, alegerea unei „etichete” sau a alteia pentru persoane și evenimente este uneori acceptată – ca un rezultat firesc al existenței unor perspective diferite asupra aceleiași realități, dar e mai adesea privită cu suspiciune, ca o formă de manipulare („desemnarea tendențioasă”). Dincolo de o zonă de „normalitate” relativă (stabilită într-un cadru cultural dat și dependența de context), desemnările deviate presupun o motivație subterană, ascunsă – și o intenție persuasivă.

Atât parodia, cât și ironia, ca mijloace de manipulare a textului în vederea sporirii valențelor semnificative, sunt mijloace acuzate de elitism pentru că ele mizează pe cooperarea autor/cititor în vederea identificării corecte a cheii de citire a parodiei, dar și a codului parodiat.

### Concluzii

Constatăm, în final, că atât textul parodiat, cât și cel ironizat presupun un autor implicat, atent, care să facă apel la aceste strategii ca o formă excelentă de refuz a sistemului de forme lingvistice uzate. După cum afirmă și Negrici în capitolul dedicat clișeului:

Prin exorcizare și întrebuițare excesivă, locul comun este pus să se autodevoreze. Acest mod subtil de a combate o ordine formală prin însușirea ei parodistică, această eroziune din interior s-ar cădea așezate în relație analogică cu violența avangardei (Negrici 2002: 143).

Pentru a scrie ironic cu succes un scriitor are nevoie să fie în permanent contact cu audiența sa / trebuie să fie atent la două tipuri de receptori: aceia care vor recunoaște intenția ironică și vor savura gluma și aceia care sunt obiectul satirei și vor fi decepționați de ea: „one man’s irony is another man’s literal statement” (Booth 1975: 203). Aceasta implică faptul că ironistul se așază în rândul acelorora dintre cititorii săi care îi împărtășesc sistemul de valori, inteligența și sensibilitatea literară.

Deși fenomen de limbaj, literatura nu este numai un construct de cuvinte, ci implică o serie întreagă de referințe extralingvistice. De fapt, nici literatura, cum, de altfel, nici vorbirea obișnuită, nu transmite de fiecare dată idei noi, ci doar reia teme, motive, tipare. În același fel se realizează și decodarea mesajului unei opere literare; în cadrul acestui proces, cititorul pune textul în relație cu alte texte la care a avut acces și, astfel, se stabilesc legături dincolo de impresia primului contact de receptare.

Aprecierea unui text în conformitate cu perioada în care a fost scris, deci în conformitate cu *sociocodul*, evidențiază faptul că textele ideologice nu sunt deschise tuturor categoriilor de cititori, ci doar celor familiarizați cu convențiile specifice

limbii de lemn. Cititorii care nu au avut contact cu ideologia respectivă nu pot sesiza toate nuanțele implicate într-un text pentru că orizontul lor de așteptare este altul. Probleme de interpretare pot apărea nu numai atunci când la mijloc e un text ideologic, ci și dacă e vorba despre unul care „îngână” ideologia, dar care intră în dialog, în felul acesta cu ideologia. Este nevoie de un cititor inițiat în acest tip de comunicare clișeizată așadar, nu putem vorbi despre universalitatea textelor ideologice. Cooperarea cititor/autor nu se mai realizează la fel în timp.

Specific comunicării literare este faptul că unei competențe lingvistice a autorului îi corespunde o competență similară a destinatarilor, pentru că aceștia din urmă sunt puși în situația de a descoperi în mesaj semnificațiile proiectate de autor. Astfel, constatăm că opera conține în ea însăși imaginea cititorului căruia îi este destinată, însă raportul destinatarului cu opera nu poate fi niciodată același pentru că destinatarul, ca și emitentul, sunt o sumă de relații psihologice, istorice, socio-culturale, semiologice. De interes deosebit, așadar, în ceea ce privește receptarea, conform unor dezvoltări și aplicații ale adepților unei sintagme lansate de Véron, „contractul de lectură” ce se instituie mutual servește pentru a caracteriza funcționarea, în orice tip de „suport de presă”, a „dispozitivului de enunțare”, adică a „modalităților de a spune”, cuprinzând: a) imaginea celui care transmite un mesaj, locul pe care și-l atribuie acesta față de „ce spune”; b) imaginea celui căruia îi este destinat discursul, locul ce-i este atribuit acestuia; c) relația dintre emițător și destinatar, care poate fi, de fapt, altul decât receptorul real.

Modul ironico-parodic de „a citi” o epocă dominată de totalitarism ia, astfel, înfățișarea unui joc discursiv, amuzant, în care dialogismul intertextual se răsfață cu incontestabile efecte sensibilizatoare în procesul lecturii. Frenezia ludică intertextuală din unele texte este o modalitate de manifestare a unei disidențe, poate mai eficientă decât altele, o disidență față de o ideologie instituționalizată, retardată, cu toate efectele ei dezastruoase în plan social, politic, cultural.

Constatăm că cititorul trebuie să apeleze la o relectură a textelor apărute sub regimul comunist în scopul decodării corecte a textului. Invitația la „relectură” vine, de cele mai multe ori, din partea autorului care propune cititorului un „pact de lectură” prin care îi cere să citească textul prin prisma ironiei și a parodiei, elemente cu funcție stilistică recuperatoare care apar numai atunci când spiritul devine conștient de sine și încearcă să se vindece după ce a fost rănit. Spre deosebire de alte strategii discursive, ironia stabilește o relație între ironist și audiență (cea care este vizată în mod intenționat și care face ca ironia să existe cu adevărat dar și cea exclusă).

În concluzie, putem spune că lupta pentru puritatea ideilor este aceeași cu lupta pentru demnitatea limbajului și că demagogia, frazeologia găunoasă reprezintă nu doar un moment de nefericită existență a cuvintelor, ci și de manifestare slugarnică față de o anumită putere politică. Se poate afirma că limba de lemn este arta de a confecționa pretexte pentru discursul ideologic. Acest limbaj exprimă, de fapt, o stare, se constituie ca etichetă a inerției. Meritul literaturii este acela de a propune, ca răspuns, protestul împotriva clișeelelor pe care le subminează prin parodie.

## Surse

- Buzura 1980: Augustin Buzura, *Vocile nopții*, București, Editura Minerva.  
Preda 1980: Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*, București, Cartea Românească.  
Sălcudeanu 1970: Petre Sălcudeanu, *Biblioteca din Alexandria*, București, Editura Cartea Românească.

## Bibliografie

- Booth 1975: Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Ltd. London.  
Cărtărescu 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul subteran. Anii '45-'70*, în *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas.  
Coșeriu 1994: Eugeniu Coșeriu, *Deontologia și etica limbajului*, în *Prelegeri și conferințe (1992–1993)*, Iași [supliment la „Anuar de lingvistică și istorie literară”, t. XXXIII, 1992–1993], p. 49–64.  
Hutcheon 1985: Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.  
Lesovici 1999: Mircea Doru Lesovici, *Ironia*, Iași, Institutul European.  
Negrici 2002: Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundației Pro.  
Nițescu 1995: N. Nițescu, *Profiluri de epocă*, în *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, București, Editura Humanitas.  
Bidu-Vrânceanu et alii 2001: Angela Bidu-Vrânceanu, Cristina Călărășu, Liliana Ionescu-Ruxândoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, București, Editura Științifică.

## Undermining Linguistic Clichés through Parody. Subversive Communicational Strategies under Ideological Censorship

It is a matter of common knowledge that the political discourse makes use of language for persuasive and manipulative purposes. The communist discourse tends to force language into patterns meant to hide the unpleasant reality. The only way language can defend itself against excessive use of cliché is by means of parodical and ironical approach of reality. This article aims to prove that literature has a significant role in exposing the manipulating policy of the communist *wooden language* in its attempt to manipulate people's thought and behavior. In this respect, parody proves to be an appropriate instrument of communication and collaboration between author and reader. Such contexts help to deconstruct this particular kind of discourse and show up its phoniness.

*Universitatea „Dunărea de jos”, Galați  
România*