Alterarea formulei sămănătoriste: modalitatea de realizare a parodiei în proza lui I.L. Caragiale

Otilia URSACHE*

Key-words: *Caragiale, parody, irony, Sămănătorism*

La începutul secolului al XX-lea condiţiile socio-politice favorizează apariţia în cultura românească, a două mari orientări ce stau sub semnul tradiţionalismului: sămănătorismul şi poporanismul. Se urmăreşte crearea unei literaturi-reflecţie a spiritualităţii naţionale, satul fiind văzut ca unic mediu în care spiritualitatea românească s-a păstrat nealterată. Universul rural imaginat este mult depărtat de coordonatele sale reale: ca liman fericit al armoniei sociale şi depozitar al virtuţilor vitejeşti, satul se opune oraşului, văzut ca loc al pierzaniei, expresie a noilor rânduieli. Refuzul de a accepta civilizaţia citadină conduce înspre motivul dezrădăcinării. Apare un nou tip de personaj: inadaptatul ce se conturează din ce în ce mai mult ca un înfrânt al destinului. În încercarea de a păstra specificul naţional, Nicolae Iorga militează pentru purificarea culturii româneşti de orice influenţă străină, afirmând că o cultură naţională trebuie clădită pe o separaţie completă de altele. De aceea, unii critici au apreciat sămănătorismul drept un moment de criză în istoria literaturii şi culturii române, argumentul de bază fiind acela că acum s-a rupt brutal raportul dintre naţional şi universal. Începând cu 1867, Junimea a impus separarea între politic, social şi estetic, accentuând criteriul estetic în aprecierea valorii operelor literare, dar sămănătorismul reintegrează cele trei aspecte cu scopul de a crea fapte de cultură care să susţină idealurile naţionale, sociale şi politice. Adepţii noului curent considerau că mesajul operelor literare trebuie să se caracterizeze prin facilitate pentru a mobiliza masele. În 1910 revista „Sămănătorul" îşi încetează apariţia, după ce reuşise să dea amploare sămănătorismului pe care l-a transformat într-un curent bine reprezentat în viaţa culturală şi literară din epocă. În acest context se înscrie o parte semnificativă a prozei lui I.L. Caragiale, scrisă aparent în cheia tradiţionalismului, dar recursul la parodie presupune, de fapt, deturnarea sensului ficţional. Sunt urmărite intrigi simple, discursul sămănătorist fiind asumat doar pentru a fi repudiat ulterior. Naratorul adoptă o atitudine ironică pe care o păstrează de-a lungul întregului demers ficţional metamorfozat într-o orientare maliţioasă spre un autor − Barbu Ştefănescu Delavrancea − şi o şcoală literară.

Înainte de a analiza textele ce propun o rescriere parodică a principiilor sămănătoriste se impune o definire a conceptului de parodie. Mult timp considerată un gen minor, trăind parazitar în jurul operelor consacrate, parodia devine treptat o

* Colegiul Tehnic de Electronică și Telecomunicații „Gh. Mârzescu", Iași, România.

BDD-V2554 © 2013 Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:13 UTC)

modalitate de autoreglare a literaturii. În lucrarea intitulată *Comicologia*, Marian Popa pune accent pe latura distructivă a acestei strategii literare şi apreciază că parodistul nu este înzestrat cu capacitate de creaţie. Dar istoria literară a demonstrat contrariul: iniţial se pleacă de la ridiculizarea unui model anterior, însă această perspectivă negativă se transformă într-una pozitivă când, valorificând legătura dintre trecut şi prezent, parodistul ajunge la originalitate, dovedind dorinţă de creaţie proprie. Parodia se defineşte printr-un statut hibrid deoarece este discurs literar şi critic, literatură şi interogaţie asupra literaturii, în acelaşi timp. Parodistul se raportează la texte anterioare de care se depărtează treptat ironic, apelând în cele din urmă la o re-scriere critică ce vizează expunerea mecanismelor de producere a ficţiunii. Este redimensionată concepţia tradiţională conform căreia literatura este o oglindă a realului. Pentru o mai bună definire a conceptului de intertextualitate, apelăm la terminologia propusă de G. Genette: hipotext – hipertext. Astfel, parodia presupune un text A ce este (re)valorificat într-un text B, acest proces urmărind sublinierea strategiilor literare. Hipotextul ajunge la un dublu statut: ţintă şi armă a parodistului deoarece este vizat de demersul eminamente critic, concomitent fiind folosit ca instrument al devalorizării. Consecinţă a excesului de sofisticare, parodia delimitează un nivel de saturaţie a literaturii de procedeele anterioare şi propune un dialog între texte, fiind un act comunicativ ce stă sub semnul intertextualităţii. Indiciu al epuizării şi al oboselii culturale, generează remanieri culturale realizate cu ajutorul simţului critic. Această formă revoluţionară de scriitură-lectură are în centru conflictul autor – literatură, toate mecanismele anterioare fiind supuse unei analize riguroase, redimensionate şi folosite pentru producerea unor opere noi cu personalitate distinctă. Apelul la etimologie, explică şi mai mult mecanismul de producere a parodicului. În limba greacă *parodien* este un cuvânt compus ce reuneşte doi termeni: *ode* (cântec) şi *para* (lângă, de-a lungul), trimiţând astfel la acţiunea de *a cânta pe un alt ton, fals*. Prefixul *para* desemnează opoziţia, apropierea, dar şi asemănarea parţială.

Confruntarea cu textul original este urmată de o demontare ce uneori poate ajunge până la o distrugere din interior. Parodia nu are eminamente „aspiraţie distructivă, pentru că dacă şi-ar distruge obiectul s-ar autosuprima prin lipsa termenului de raportare” (Popa 1975: 54). Ca tehnici principale sunt folosite sugestia şi imitaţia pe baza cărora textul iniţial este deturnat, iar mecanismele de producere sunt expuse, apoi preluate, rezultatul fiind un nou text. Astfel, discursul parodic devine unul critic deghizat într-o formă literară ce a evoluat de la ridiculizarea modelului anterior până la originalitate. Parodia instituie primatul libertăţii deoarece ignoră orice fel de autoritate textuală, iar discursul său se concretizează într-un „act subversiv, total eliberat de constrângerile ierarhice ale trecutului” (Petroşel 2006: 42). Pentru a defini acest dublu statut, Daniela Petroşel foloseşte sintagma „intertext metatextual” (Petroşel 2006: 42), subliniind astfel cele două dimensiuni ale parodistului: autor şi evaluator, de unde rezultă dublul caracter al acestui procedeu literar ce este inocent şi profanator. Esenţială în receptarea intenţiei parodice este raportarea lectorului la contextul ideologic şi cultural al epocii, demers ce este îngreunat de distanţa temporală dintre cititorul actual şi referentul textului parodic. De fapt, un astfel de text îşi creează şi educă propriul model de cititor ce trebuie să depună un efort interpretativ solicitant şi devine alături de narator constructor al

BDD-V2554 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:13 UTC)

sensului ficţional. În cadrul jocului parodic, naratarului i se atribuie un rol interpretativ major – de capacitatea sa de a descifra şi înţelege depinde realizarea intenţiei parodice. Matei Călinescu defineşte actul re-lecturii ca unul al redescoperirii unui text deja ştiut prin abordarea dintr-un alt punct de vedere. Astfel se ajunge la un exerciţiu al reconsiderării textului iniţial după o primă „lectură lineară" (Pascu 2006: 34), iar tonul acestei raportări este adesea contaminat de parodie, dimensiune intrinsecă a literaturii, latură constitutivă a ficţiunii.

Parodistul se distanţează de propriul text ce fiinţează aparent în absenţa sa, rolul principal revenind acum lectorului. „Naşterea cititorului" este un alt concept asociat strategiei parodice, profilul receptorului model fiind construit cu atenţie. Aparent, naratorul nu mai păstrează funcţiile de regie şi de control, naratarul având aceste atribuţii. Totuşi, lectorul nu are libertatea absolută de a crea o semnificaţie a textului. Percepţia sa este în permanenţă manipulată – în text sunt plasaţi indici ce orientează procesul de interpretare. Se impune redefinirea conceptului de ironie ce devine parte constitutivă din discursul parodic, o tehnică centrală deoarece presupune răsturnare semantică şi transformare a unui sens anterior. În acest proces, actanţii (autor – lector – ţinta ironiei) sunt într-o relaţie de interdependenţă. Intenţia ironică este realizată numai cu ajutorul complice al receptorului ce trebuie să se raporteze la acelaşi context ideologic precum emiţătorul. În absenţa sesizării tonalităţii ironice, textul rămâne sterp, lipsit de dimensiunea sa de bază. În cazul autoironiei, actanţii (locutorul, receptorul, ţinta) pot coincide. Liliana Hoinărescu în lucrarea *Structuri şi strategii ale ironiei în proza postmodernă românească* subliniază că în concepţia clasică ironia şi parodia erau considerate mecanisme complet diferite, deoarece se luau în considerare modalităţile de realizare. Ironia mizează pe modificare semantică, în timp ce parodia este echivalentă cu imitaţia. Ulterior s-a produs o apropiere între cele două concepte, argumentul principal fiind acela că amândouă „se bazează pe un mecanism de citare" (Hoinărescu 2006: 67) şi, din punct de vedere al atitudinii, se observă o similaritudine între ironist şi parodist.

Parodistul va recurge întotdeauna la ironie pentru a distruge din interior referentul. Astfel demiurgul se distanţează parodic de lumea clişeelor textuale prin ironia ce dobândeşte un rol corectiv şi echivalează cu afirmarea superiorităţii. Clişeele sămănătoriste sunt dezavuate de I.L. Caragiale în *Dă-dămult... mai dă-dămult* unde naratorul adoptă tehnica basmului doar pentru a ironiza textul-ţintă *Stăpânea odată* de Barbu Ștefănescu Delavrancea. Acţiunea se construieşte pe câteva motive populare tradiţionale: un împărat pleacă la război, iar în absenţă fiica sa naşte un copil cu părul de aur. Tatăl nu se cunoaşte, mai ales că fata locuia în palatul împărătesc, supravegheată îndeaproape de mama sa. Explicaţia aparţine fantasticului: într-o zi prinţesa fusese zărită de porcarul curţii domneşti şi un peşte de aur pe care tânărul îl salvase anterior îi împlineşte acestuia dorinţa nerostită. O ţigancă îl ajută pe împăratul întors acasă să afle numele tatălui şi când acesta se dovedeşte a fi porcar, porunceşte ca tânăra familie să fie trimisă pe apă într-un butoi închis. Deznodământul este unul fericit: acelaşi peşte fermecat îl transformă pe porcar într-un prinţ ce are multe bogăţii şi în cele din urmă împăratul îşi acceptă ginerele. Ultima scenă − nunta celor doi tineri – reia un motiv literar extrem de întâlnit în literatura populară. Elementele semnificative ale operei-ţintă sunt alterate, iar coerenţa narativă a textului referent − distrusă, textul fiind împărţit în scurte

BDD-V2554 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:13 UTC)

fragmente (peste douăzeci), iar firul narativ trebuie ghicit de lector. Accentul nu mai cade pe evenimenţial, ci pe dialogul ce se înscrie în sfera comicului:

> − De ce mârâie Lăbuş, mamă? – Că nu s-ajunge, mamă. – Cu ce să s-ajungă? – Cu laba. – Şi mai cu ce? – Cu botul. – Unde să s-ajungă, mamă? – Unde s-a ascuns purecele, mamă. – Unde s-a ascuns? – Unde nu-l ajunge (Caragiale 1962: 23).

Alt text caragialian − *Smărăndiţa* parodiază pas cu pas textul lui Delavrancea − *Sultănica*, preluând şi apoi dezavuând fiecare tehnică narativă: descrierile de natură, detaliile etnografice cu ajutorul cărora în opera iniţială era realizată culoarea locală. Însăşi poziţia naratorului heterodiegetic este subminată – cel ce povesteşte îşi rezervă acum o ipostază pasivă. Devine în unele pasaje un simplu fotograf al realităţii, a ceea ce se petrece în faţa ochilor săi. Uneori nu mai este creator al unei lumi, ci se limitează la a descrie cu lux de amănunte ceea ce există deja, aparent independent de voinţa sa. Lectorul se obişnuieşte în cele din urmă cu această modalitate prolixă de relatare, contaminată evident de foarte multe amănunte nesemnificative pentru desfăşurarea epică, fapt ce împiedică acumularea suspansului. Apoi brusc tonul narativ se schimbă, devenind ironic şi parodic, iar personajele se dovedesc lipsite de consistenţa din textul primar. Scriitorul sămănătorist abordase o istorie comună în spaţiul rural, ce va fi reluată, peste ani, cu noi valenţe de Liviu Rebreanu în romanul *Ion*: o fată este sedusă şi apoi părăsită de un flăcău, totul în urma unui pariu. Sultănica este fiica mamei Stanca. Capul familiei – Kivu – murise de mai mult timp, lăsându-şi familia săracă. Ajunsă la vârsta măritişului, Sultănica respinge jocurile erotice din sat, ceea ce îi face pe flăcăi să o dușmănească. Fata se îndrăgosteşte de Drăgan Căprarul care o seduce cu o lipsă de scrupule ce se va regăsi mai târziu în motivaţia lui Ion al Glanetaşului. O părăseşte pe Sultănica în faţa întregului sat, ceea ce îi provoacă moartea mamei Stanca. Bătrâna se prăpădeşte de inimă rea, nu înainte de a-i reproşa fetei că a pierdut cinstea casei. După înmormântare, Sultănica părăseşte satul în încercarea de a uita tot răul care i s-a întâmplat.

Din punct de vedere al tehnicilor narative, se observă în textul lui Delavrancea predilecţia pentru descrieri amănunţite cu scopul de a recrea atmosfera rurală. Lectura textului parodic trebuie făcută în paralel cu cea a textului parodiat, deoarece unul este oglinda (deformată) a celuilalt. Doar prin raportare la textul iniţial poate fi înţeleasă pe deplin, în mecanismele sale intime, intenţia parodică. Caragiale alterează prin supralicitare atributele personajelor. Expoziţiunea aduce în atenţie prezentarea personajului eponim printr-o aglomerare de comparaţii:

> Fata mamii Ilinchii era bălană, plăviţă, cu părul galben auriu ca spicul grâului copt, răscopt, tocmai cum e bun de secerat, cum e pâinea a bună de mâncat şi-i place puiului golaş de pitpalac să-l ciugulească şi să-l înghită pe nemestecate în guşa lui îmbrăcată în puf bogat, moale şi dulce (Caragiale 1962: 21).

Ţinta parodiei devine acel autor ce nu elimină niciun detaliu, mizând pe cantitate. Uneori un singur cuvânt atrage o lungă serie explicativă ce este, de fapt, inutilă pentru sensul evenimenţial. Descrierea exhaustivă nu face decât să obosească, iar firul epic este întrerupt înainte de a începe. Iniţial naratorul îşi rezervă o poziţie detaşată, aparent complet în afara diegezei – consemnează tot ceea ce vede, toate detaliile, fără a selecta, iar atmosfera liniştită este tipic sămănătoristă. Fiecare

BDD-V2554 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:13 UTC)

trăsătură a Smărăndiţei (părul bălai, tinereţea, ochii negri, silueta subţire, hărnicia) este prezentată în câte un paragraf, folosindu-se multe comparaţii corelate suplimentar cu explicaţii. Al doilea termen al comparaţiilor este foarte îndepărtat de termenul A: explicaţiile pun încă de la început sub semnul parodicului imaginea personajului. Portretul fizic şi cel moral al fetei se realizează exclusiv pe baza calităţilor atât de accentuate, încât devin neverosimile:

> Subţirică de se-ncovoia ca o nuia de corn verde, când o fluieri în vânt cu putere, şi răsărită ca o ramură de garoafă bătută. Căreia stă să i se deschiză-n vârf bobocelul ascuns, care de-abia aşteaptă să-i plesnească gogoaşa ca să te îmbete cu mirosul său din destul, arătându-şi vesel frunzuliţele catifelate şi creţe ca o horboţică de borangic subţire de poţi să-l spargi cu limba (Caragiale 1962: 22).

Portretul Smărăndiţei aminteşte de cel al Sultănicii: amândouă sunt frumoase, harnice şi ascultătoare. Orfane de tată, se diferenţiază iniţial prin calităţi de restul fetelor din sat, pentru ca în final poveştile de iubire pe care le trăiesc să le coboare în mundan (Sultănica) şi parodic (Smărăndiţa).

Sămănătorismul se concentrează exclusiv asupra universului rural şi prezintă legătura omului cu natura, creându-se o atmosferă calmă, liniştită. În textul lui Caragiale această legătură este ridiculizată, naratorul insistă asupra unei acţiuni repetate de fată în fiecare zi: „Şi Smărăndiţa cânta şi mâna pe Murgana la izvor, la şipot să-i dea apă proaspătă, rece şi curată din inima pământului, şi Murgana făcea: *MUU! Muu!* după ce bea" (Caragiale 1962: 24). Efectul creat este opus celui din textul lui Delavrancea, unde mugetul Miercanei din final subliniază încă o dată suferinţa stăpânei. În textul iniţial, naratorul îşi asumă pe deplin omniscienţa − după ce consemnează zvonurile din sat, îşi lămureşte cititorul, precizând că Sultănica este îndrăgostită, nu pradă vreunei vrăji: „când e să te biruie dragostea [...] toate durerile trupului le uiţi pe lângă focul dragostei, de este foc cu adevărat. Şi aşa fusese să fie şi cu Sultănica" (Ştefănescu Delavrancea 1954: 24). În textul lui Caragiale, naratorul îşi refuză omniscienţa – nu dezvăluie trările intime ale personajului, limitându-se la a-i prezenta reacţiile exterioare: „La ce se gândea Smărăndiţa? ... La ce?" (Caragiale 1962: 30). Punctele de suspensie din discursul naratorului ridiculizează personajele ce sunt lipsite de credibilitate, iar insistenţa pe detalii etnografice care, mai mult, sunt diminutivate, coboară sentimentele în derizoriu şi dă impresia de inautentic.

Parodistul prezintă demonstrativ aspecte de viaţă sătească, ceea ce duce la subminarea pitorescului: adesea firul epic este suspendat pentru descrieri ce se bazează pe aglomerarea de sinonime. Spaţiul narativ se transformă într-unul neverosimil şi mesajul dispare. Comuniunea om-natură, motiv literar extrem de frecvent în literatura populară este parodiată prin comparaţiile constante între regnul uman şi cel animal:

> te adorm ca pe un copilaş gingaş, mititel, bun, blând şi iubitor, cum adoarme cloşca puişorul ei auriu şi micuţ cât o gâgâlice sub aripele ei călduroase şi-i gugueşte din cioc, şi el, somnoros, chiorţăie mărunţel din guşuliţă tot încet şi iar încet şi mai încet, domol de tot... (Caragiale 1962: 41).

În nuvela lui Delavrancea, destinul fetei rămâne neîmplinit: după moartea mamei sale părăseşte satul natal şi pleacă spre muntele Popău. Se observă astfel o

BDD-V2554 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:13 UTC)

situaţie paradoxală: în *Sultănica* satul este exclusiv loc al suferinţei, al răutăţii celor din jur ce îi urmăresc şi îi judecă fetei fiecare gest, vorbă. Idilică este doar natura ce veghează impasibilă zbuciumul fetei îndrăgostite, nu şi oamenii ce sunt degradaţi din punct de vedere moral. În deznodământ, eroina părăseşte acest veritabil loc al pierzaniei – a fost înşelată fără remuşcări de un flăcău în a cărui dragoste a crezut, ceea ce determină reacţia de respingere a ei de întreaga comunitate. Se refugiază la munte – loc al înălţimilor pure, departe de durere.

Din punctul de vedere al finalului, textul lui Caragiale aderă aparent la doctrina sămănătoristă – spaţiul rural rămâne liniştit, netulburat de vreo dragoste neîmpărtăşită. De fapt, în text nu există niciun indiciu pentru lector cu privire la povestea de iubire pe care aflăm în final că Smărăndiţa o trăieşte. Naratorul insistă în permanenţă pe naivitatea şi curăţenia sufletească a personajului său ce s-ar afla încă la vârsta copilăriei când este fascinată de basme cu Feţi-Frumoşi şi Ilene Cosânzene. Viaţa celor două personaje – Smărăndiţa şi mama Ilinca – ilustrează un schematism demonstrativ. În acelaşi nucleu epic, în casa umilă fata ascultă cuminte un basm, de fapt povestea vieţii ei, în timp ce în conacul boieresc de pe deal se desfăşoară o petrecerea deşănţată organizată de iubitul ei. Firul epic tipic ce se finalizează cu nunta celor doi tineri este parodiat de Caragiale – tânărul boier, pe nume Mişu Soresco de Grozeny, mărturiseşte că s-a îndrăgostit de ţărăncuţa Smărăndiţa, ceea ce îl determină pe unul dintre tovarăşii lui să exclame: „– A! Strigă Costică. Avem dar o idilă! Şi cum se numeşte juna păstoriţă, domnule Fănică?” (Caragiale 1962: 52). Acest anunţ este făcut de Mişu Soresco la „un chiolhan straşnic cu nişte baletiste de la Operă” (Caragiale 1962: 52), ceea ce răstoarnă complet sentimentele clamate şi parodiază întreaga idilă. Statutul social al celor doi nu este asemănător, ci incompatibil. Firul epic ironizează acut moralitatea excesivă cultivată de sămănătorişti ce sacrificau esteticul în faţa eticului şi a etnicului. Însuşi numele – Smărăndiţa – fiind diminutivat, pune sub semnul imaturităţii şi al ridicolului toate manifestările personajului.

I.L. Caragiale foloseşte pedepsirea prin parodie pentru a-şi enunţa doctrina literară și pentru a teoretiza pe marginea exagerărilor din literatura epocii. Repudierea clişeelor sămănătoriste se face prin plasarea ironică a autorului deasupra textului ţintă, dar şi deasupra propriului text. Aşteptările naratarului sunt în permanenţă înşelate şi această predispoziţie ludică a naratorului este dublată de asumarea iniţială a principiilor sămănătoriste, doar pentru a fi demontate ulterior prin supralicitare. Parodistul vizează anihilarea unui anumit mod de a face literatură şi degradarea unor concepte considerate superioare. Autorul joacă rolul naratorului sămănătorist de care se detaşează, de fapt, prin insistenţa asupra detaliilor lipsite de importanţă pentru desfăşurarea evenimenţială. Demiurgul se plasează ironic deasupra textului parodiat pe care îl recreează în cele mai intime mecanisme, tocmai pentru a-i demonstra facilitatea. Orice demers parodic este „o ucidere ritualică a autorului textului ţintă” (Petroşel 2006: 82) pentru că se ajunge la anihilarea autorului în „condiţia lui specială de creator de lume” (Petroşel 2006: 103). Fiecare abordare parodică îşi construieşte propriul lector care citeşte pe două planuri – al textului prim şi al textului secundar. Neîncrederea în validitatea textului iniţial este dublată de un proces de de-construire ce motivează o permanetă căutare a unui principiu integrator şi mereu valabil. Astfel, cititorul ajunge să se identifice cu eroul

BDD-V2554 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:13 UTC)

literar. Matei Călinescu în *A citi, a reciti* aseamănă lectura cu jocul „ce-ar fi dacă" (Călinescu 2003: 71), argumentând că lectorul are libertatea, practic nelimitată, de a crea o semnificaţie a textului. O primă lectură lineară este adesea înlocuită de „o relectură metaforic – circulară" (Călinescu 2003: 71), prin care sunt descoperite şi recreate sensurile intenţionate de autor. Parodia presupune şi o educare a lectorului ce se realizează prin complicitatea dintre acesta şi parodist. Stabilirea unui nou set de reguli are efect constructiv şi presupune testarea lectorului, menţinerea acestuia într-o permanentă stare de alertă pentru a înţelege. Procesul lecturii se transformă adesea într-unul de aşteptare înşelată a lectorului. Aglomerările de cuvinte şi termenii alăturaţi haotic solicită din partea lectorului arta montajului. Naratarul devine co-participant la conturarea sensului parodic deoarece el este cel ce trebuie să ordoneze lexical această lume.

Parodistul are o relaţie complexă cu cititorii săi: le înşală în mod constant aşteptările deoarece niciodată finalul nu aduce o rezolvare a conflictului şi naratarul devine părtaş la de-construcţia textului iniţial. Naratorul dă informaţii despre cititorul virtual al textelor sale, complice la tenta parodică şi îi face educaţie de critic – îl învaţă să se detaşeze de textul literar, să observe artificiul. În *Smărăndiţa* lectorul are un rol solicitant: trebuie să nu piardă în hăţişul de detalii descriptive firul epic. Ritmul lent al evenimentelor şi detaliile etnografice din textele sămănătoriste sunt particularităţi hiperbolizate neverosimil şi de multe ori este necesară reluarea lecturii sub formă selectivă, omiţând pasajele descriptive. Reacţiile receptorului din interiorul textului *Smărăndiţa* le oglindesc fidel pe cele ale receptorului din exterior: fata pune mamei diverse întrebări, încercând să lămurească diverse aspecte. Dar mama Ilinca amână mereu răspunsul: „Ai să vezi tu, aşteaptă" (Caragiale 1962: 48). Întrebările rămân în esenţă retorice – ipoteticul răspuns viitor devine absurd când Smărăndiţa îşi întreabă mama: „– Dar eu de câţi ani sunt, mamă? – Tu?... Lasă, ai să vezi asta mai târziu; îţi spun eu ţie, mamă dragă, răspunse Ilinca" (Caragiale 1962: 48). Tehnica acumulării tensiunii narative produce frustrare şi intensificare a ritmului lecturii – pentru naratar şi solicită atenţia sporită a fetei. Basmul se întrerupe brusc când sunt menţionate numele personajelor (Ileana şi Mitran au o fetiţă pe nume Smărăndiţa) şi receptorul intern – însăşi Smărăndiţa − conştientizează că ceea ce ascultă este povestea vieţii ei. Se produce astfel o suprapunere nefirească între fantastic şi real.

Paratextualitatea este relaţia pe care textul propriu-zis o întreţine cu alte tipuri de texte care-l însoţesc, fără a-i aparţine efectiv: titlul, subtitlul, prefaţa, postfaţa, note marginale, epigrafe. Acestea se constituie într-un ghid de lectură. Unul dintre exemplele cele mai elocvente îl constituie *Smărăndiţa* (*Roman modern*) ce aduce în atenţie elemente de metatextualitate. Subtitlul „roman modern" se constituie, de fapt, într-un comentariu critic aflat în interdependenţă parodică cu textul propriu-zis. Daniela Petroşel apreciază că textul caragialian *Smărăndiţa* se transformă într-un „dicţionar de clişee sămănătoriste" (Petroşel 2006: 37) ce repudiază, de fapt, modelele narative ale epocii. Subtitlul trebuie receptat în sens ironic deoarece face trimitere la năzuinţa sămănătoriştilor de a adera la modernism, dar şi la faptul că prin parodia caragialiană, acest curent literar este depăşit.

În concluzie, opera lui Caragiale îşi construieşte propriul receptor pe care îl familiarizează treptat cu intenţia parodică. Pentru o descifrare intimă a textului,

BDD-V2554 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:13 UTC)

naratarul îşi abandonează poziţia tradiţională de martor al diegezei şi se plasează alături de narator pentru a descifra împreună destinul personajelor. I.L. Caragiale rămâne un scriitor total ce îşi creează propriul univers prin corectarea lumii şi distanţare parodică de nonvalori. Parodia are la acest scriitor o finalitate satirică deoarece în epocă proliferau texte slabe şi se simte adesea intenţia moralizatoare. Limbajul devine obiect de lucru, se recurge la demitizare la nivel lexical, folosind, de exemplu, neologisme pentru a descrie aspecte ale vieţii rurale. Lumea lui Caragiale are toate atributele unui semn vidat de sens. Semnificantului, aglomerării de obiecte, de fiinţe, conglomeratului referenţial nu i se alătură nici un semnificat. Carenţa acestei lumi provine, fără îndoială, din absenţa unui sens ordonator, ca şi din vidul semantic ilustrat atât de elocvent. Prin cultivarea parodiei ca formă a jocului şi a imitării, opera lui Caragiale aparţine modernismului: „Conştiinţa literară modernă nu se mai îndreaptă cu un ochi amuzat spre tradiţia literară cu intenţia de a-i deconspira exagerările pentru că parodia devine prilej de obiectivare a propriilor artificii artistice" (Petroşel 2006: 37). I.L. Caragiale se defineşte ca o conştiinţă modernă scindată între două dimensiuni: ludică şi ironică, dedublare susţinută de atributele duble ale autorului de literatură serioasă, dar şi celui care abordează strategii literare a căror facilitate o demonstrează.

Bibliografie

Bahtin, Belaia 1979: Mihail Bahtin, Galina Belaia, *Poetică. Estetică. Sociologie*, Bucureşti, Editura Univers.

Buduca 1998: Ioan Buduca, *După Socrate (eseuri despre spiritul ironic în literatură)*, Bucureşti, Editura Cartea românească.

Caragiale 1962: I.L. Caragiale, *Opere*, vol. III, *Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Călinescu 1986: Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Călinescu 1996: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Academiei Române.

Călinescu 2003: Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Iaşi, Editura Polirom.

Cioculescu 1986: Şerban Cioculescu, *Viaţa lui I.L. Caragiale*, Bucureşti, Editura Minerva.

Ciopraga 1997: Constatin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Iaşi, Editura Institutul european.

Elvin 1980: B. Elvin, *Modernitatea clasicului I.L. Caragiale*, Bucureşti, Editura Minerva.

Genette 1994: Gerard Genette, *Introducere în arhitext, ficţiune şi dicţiune*, traducere şi prefaţă de Ion Pop, Bucureşti, Editura Univers.

Hoinărescu, 2006: Liliana Hoinărescu, *Structuri şi strategii ale ironiei în proza postmodernă românească*, Bucureşti, Editura Universitas.

Maiorescu 1967: Titu Maiorescu, *Din „critice"*, studiu introductiv de prof. Liviu Rusu, ediţie îngrijită de Domnica Filimon-Stoicescu, Bucureşti, Editura Tineretului.

Marino 1973: Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu.

Ornea 1998: Z. Ornea, *Junimea şi junimismul*, Bucureşti, Editura Minerva.

Ornea 1970: Z. Ornea, *Sămănătorismul*, Bucureşti, Editura Minerva.

Panaitescu 2003: Val. Panaitescu, *Humorul (Sinteză istorico − teoretică)*, Iaşi, Editura Polirom.

BDD-V2554 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:13 UTC)

Panu 1998: George Panu, *Amintiri de la Junimea din Iaşi*, ediţie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea, Bucureşti, Editura Minerva.
Pascu 2006: Carmen Pascu, *Scriiturile diferenţei. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană*, Craiova, Editura Universitaria.
Petroşel 2006: Daniela Petroşel, *Retorica parodiei*, Bucureşti, Editura Ideea europeană.
Popa 1975: Marian Popa, *Comicologia*, Bucureşti, Editura Univers.
Săndulescu 1976: Al. Săndulescu (coord.), *Dicţionar de termeni literari*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R..
Ştefănescu Delavrancea 1954: Barbu Ştefănescu Delavrancea, *Opere*, vol. I, *Proză*, ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Aurel Martin, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.
Tomaşevski 1973: Boris Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica*, traducere, prefaţă şi comentarii de Leonoda Teodorescu, Bucureşti, Editura Univers.

The Distortion of Sămănătorism Formula: a Means of Achieving Irony in I.L. Caragiale's Prose

At the beginning of the 20-th century the social and political context encouraged the appearance of two new traditionalist orientations in the Romanian culture: the Sămănătorism and the Poporanism. Under the influence of these orientations the literature reflected the national spirit which was believed to be found only in the village, a space opposed to the town, seen as a place of degradation. Some literary critics considered the Sămănătorism a moment of crisis in our culture, their main argument being this very brutal breach between the national and the universal. An important part of I.L. Caragiale's prose is written, apparently, within the confines of the Sămănătorist movement, but using parody and irony the author changes the fictional message dramatically. The previous patterns are adopted by I.L. Caragiale only to be reevaluated and transformed and thus originality is achieved. In this process irony plays an important part, especially because the parodist brings the relation between the author and his text into focus.

The parodic text creates and trains its own type of reader which has a major interpretative role – it is on his capacity of understanding the ultimate fictional message that the achievement of parody depends. Nevertheless, the reader's perception is constantly manipulated by the author who places clues in his text to help the reader grasp the ultimate ironic message. In I.L. Caragiale's prose, parody is part of his literary doctrine and using it the writer rejects the exaggerations that often occured in the traditionalist literature. The narrator ironically places himself above the text he ironizes, but, in the same time, he places himself even above his own text. Caragiale remains a complete and modern writer that builds his fictional world resorting to innovative strategies − parody, imitation and irony − by means of which the worthless aspects are rejected.

BDD-V2554 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:13 UTC)