

## 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 condițiile socio-politice favorizează apariția în cultura românească, a două mari orientări ce stau sub semnul tradiționalismului: sămănătorismul și poporanismul. Se urmărește crearea unei literaturi-reflecție a spiritualității naționale, 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 și depozitar al virtuților vitejești, satul se opune orașului, văzut ca loc al pierzaniei, expresie a noilor rânduiești. Refuzul de a accepta civilizația citadină conduce înspre motivul deznădăcinării. Apare un nou tip de personaj: inadaptablele ce se conturează din ce în ce mai mult ca un înfrânt al destinului. În încercarea de a păstra specificul național, Nicolae Iorga militează pentru purificarea culturii românești de orice influență străină, afirmând că o cultură națională trebuie clădită pe o separație completă de altele. De aceea, unii critici au apreciat sămănătorismul drept un moment de criză în istoria literaturii și culturii române, argumentul de bază fiind acela că acum s-a rupt brutal raportul dintre național și universal. Începând cu 1867, Junimea a impus separarea între politic, social și 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 susțină idealurile naționale, sociale și politice. Adepții noului curent considerau că mesajul operelor literare trebuie să se caracterizeze prin facilitate pentru a mobiliza masele. În 1910 revista „Sămănătorul” își încetează apariția, după ce reușise să dea amploare sămănătorismului pe care l-a transformat într-un curent bine reprezentat în viața culturală și literară din epocă. În acest context se înscrie o parte semnificativă a prozei lui I.L. Caragiale, scrisă aparent în cheia tradiționalismului, dar recursul la parodie presupune, de fapt, deturnarea sensului ficțional. 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 ficțional metamorfozat într-o orientare malițioasă spre un autor – Barbu Ștefănescu Delavrancea – și o școală literară.

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

---

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

modalitate de autoreglare a literaturii. În lucrarea intitulată *Comicologia*, Marian Popa pune accent pe latura distructivă a acestei strategii literare și apreciază că parodistul nu este înzestrat cu capacitate de creație. Dar istoria literară a demonstrat contrariul: inițial se pleacă de la ridiculizarea unui model anterior, însă această perspectivă negativă se transformă într-una pozitivă când, valorificând legătura dintre trecut și prezent, parodistul ajunge la originalitate, dovedind dorință de creație proprie. Parodia se definește printr-un statut hibrid deoarece este discurs literar și critic, literatură și interogație asupra literaturii, în același 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 ficțiunii. Este redimensionată concepția tradițională 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: țintă și armă a parodistului deoarece este vizat de demersul eminent critic, concomitent fiind folosit ca instrument al devalorizării. Consecință a excesului de sofisticare, parodia delimitează un nivel de saturație a literaturii de procedeele anterioare și propune un dialog între texte, fiind un act comunicativ ce stă sub semnul intertextualității. Indiciu al epuizării și al oboselii culturale, generează remanieri culturale realizate cu ajutorul simțului critic. Această formă revoluționară de scriitură-lectură are în centru conflictul autor – literatură, toate mecanismele anterioare fiind supuse unei analize riguroase, redimensionate și folosite pentru producerea unor opere noi cu personalitate distinctă. Apelul la etimologie, explică și mai mult mecanismul de producere a parodicului. În limba greacă *parodien* este un cuvânt compus ce reunește doi termeni: *ode* (cântec) și *para* (lângă, de-a lungul), trimițând astfel la acțiunea de *a cânta pe un alt ton, fals*. Prefixul *para* desemnează opoziția, apropierea, dar și asemănarea parțială.

Confruntarea cu textul original este urmată de o demontare ce uneori poate ajunge până la o distrugere din interior. Parodia nu are eminate „aspirație distructivă, pentru că dacă și-ar distruge obiectul s-ar autosuprima prin lipsa termenului de raportare” (Popa 1975: 54). Ca tehnici principale sunt folosite sugestia și imitația pe baza cărora textul inițial 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 libertății deoarece ignoră orice fel de autoritate textuală, iar discursul său se concretizează într-un „act subversiv, total eliberat de constrângerile ierarhice ale trecutului” (Petroșel 2006: 42). Pentru a defini acest dublu statut, Daniela Petroșel folosește sintagma „intertext metatextual” (Petroșel 2006: 42), subliniind astfel cele două dimensiuni ale parodistului: autor și evaluator, de unde rezultă dublul caracter al acestui procedeu literar ce este inocent și profanator. Esențială în receptarea intenției parodice este raportarea lectorului la contextul ideologic și cultural al epocii, demers ce este îngreunat de distanța temporală dintre cititorul actual și referentul textului parodic. De fapt, un astfel de text își creează și educă propriul model de cititor ce trebuie să depună un efort interpretativ solicitant și devine alături de narator constructor al

sensului ficțional. În cadrul jocului parodic, naratarului i se atribuie un rol interpretativ major – de capacitatea sa de a descifra și înțelege depinde realizarea intenției parodice. Matei Călinescu definește actul re-lecturii ca unul al redescoperirii unui text deja știut prin abordarea dintr-un alt punct de vedere. Astfel se ajunge la un exercițiu al reconsiderării textului inițial după o primă „lectură lineară” (Pascu 2006: 34), iar tonul acestei raportări este adesea contaminat de parodie, dimensiune intrinsecă a literaturii, latură constitutivă a ficțiunii.

Parodistul se distanțează de propriul text ce ființează aparent în absența sa, rolul principal revenind acum lectorului. „Nașterea cititorului” este un alt concept asociat strategiei parodice, profilul receptorului model fiind construit cu atenție. Aparent, naratorul nu mai păstrează funcțiile de regie și de control, naratarul având aceste atribuții. Totuși, lectorul nu are libertatea absolută de a crea o semnificație a textului. Percepția sa este în permanență manipulată – în text sunt plasați 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 și transformare a unui sens anterior. În acest proces, actanții (autor – lector – ținta ironiei) sunt într-o relație de interdependență. Intenția ironică este realizată numai cu ajutorul complice al receptorului ce trebuie să se raporteze la același context ideologic precum emițătorul. În absența sesizării tonalității ironice, textul rămâne sterp, lipsit de dimensiunea sa de bază. În cazul autoironiei, actanții (locutorul, receptorul, ținta) pot coincide. Liliana Hoinărescu în lucrarea *Structuri și strategii ale ironiei în proza postmodernă românească* subliniază că în concepția clasică ironia și parodia erau considerate mecanisme complet diferite, deoarece se luau în considerare modalitățile de realizare. Ironia mizează pe modificare semantică, în timp ce parodia este echivalentă cu imitația. 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) și, din punct de vedere al atitudinii, se observă o similaritate între ironist și parodist.

Parodistul va recurge întotdeauna la ironie pentru a distruge din interior referentul. Astfel demiurgul se distanțează parodic de lumea clișeele textuale prin ironia ce dobândește un rol corectiv și echivalează cu afirmarea superiorității. Clișeele sămănătoriste sunt dezavuate de I.L. Caragiale în *Dă-dăm mult... mai dă-dăm mult* unde naratorul adoptă tehnica basmului doar pentru a ironiza textul-țintă *Stăpânea odată* de Barbu Ștefănescu Delavrancea. Acțiunea se construiește pe câteva motive populare tradiționale: un împărat pleacă la război, iar în absență fiica sa naște un copil cu părul de aur. Tatăl nu se cunoaște, mai ales că fata locuia în palatul împărătesc, supravegheată îndeaproape de mama sa. Explicația aparține fantasticului: într-o zi prințesa fusese zărită de porcarul curții domnești și un pește de aur pe care tânărul îl salvase anterior îi împlinește acestuia dorința nerostită. O țigancă îl ajută pe împăratul întors acasă să afle numele tatălui și când acesta se dovedește a fi porcar, poruncește ca tânăra familie să fie trimisă pe apă într-un butoi închis. Deznodământul este unul fericit: același pește fermecat îl transformă pe porcar într-un prinț ce are multe bogății și în cele din urmă împăratul își acceptă ginerele. Ultima scenă – nunta celor doi tineri – reia un motiv literar extrem de întâlnit în literatura populară. Elementele semnificative ale operei-țintă sunt alterate, iar coerența narativă a textului referent – distrusă, textul fiind împărțit în scurte

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

– De ce mârâie Lăbuș, mamă? – Că nu s-ajunge, mamă. – Cu ce să s-ajungă? – Cu laba. – Și 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 – *Smărăndița* parodiază pas cu pas textul lui Delavrancea – *Sultănica*, preluând și apoi dezavuând fiecare tehnică narativă: descrierile de natură, detaliile etnografice cu ajutorul cărora în opera inițială era realizată culoarea locală. Însăși poziția naratorului heterodiegetic este subminată – cel ce povestește își rezervă acum o ipostază pasivă. Devine în unele pasaje un simplu fotograf al realității, a ceea ce se petrece în fața 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 voința sa. Lectorul se obișnuiește în cele din urmă cu această modalitate prolixă de relatare, contaminată evident de foarte multe amănunte nesemnificative pentru desfășurarea epică, fapt ce împiedică acumularea suspansului. Apoi brusc tonul narativ se schimbă, devenind ironic și parodic, iar personajele se dovedesc lipsite de consistența din textul primar. Scriitorul sămănătorist abordase o istorie comună în spațiul rural, ce va fi reluată, peste ani, cu noi valențe de Liviu Rebreanu în romanul *Ion*: o fată este sedusă și apoi părăsită de un flăcău, totul în urma unui pariu. Sultănica este fiica mamei Stanca. Capul familiei – Kivu – murise de mai mult timp, lăsându-și familia săracă. Ajunsă la vârsta măritişului, Sultănica respinge jocurile erotice din sat, ceea ce îi face pe flăcăi să o dușmănească. Fata se îndrăgostește de Drăgan Căprarul care o seduce cu o lipsă de scrupule ce se va regăsi mai târziu în motivația lui Ion al Glanetaşului. O părăsește pe Sultănica în fața întregului sat, ceea ce îi provoacă moartea mamei Stanca. Bătrâna se prăpădește de inimă rea, nu înainte de a-i reproșa fetei că a pierdut cinstea casei. După înmormântare, Sultănica părăsește satul în încercarea de a uita tot răul care i s-a întâmplat.

Din punct de vedere al tehnicilor narrative, se observă în textul lui Delavrancea predilecția pentru descrieri amănunțite 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 inițial poate fi înțeleasă pe deplin, în mecanismele sale intime, intenția parodică. Caragiale alterează prin supralicitare atributele personajelor. Expozițiunea aduce în atenție prezentarea personajului eponim printr-o aglomerare de comparații:

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

Ținta 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 evenimential. Descrierea exhaustivă nu face decât să obosească, iar firul epic este întrerupt înainte de a începe. Inițial naratorul își rezervă o poziție detașată, aparent complet în afara diegezei – consemnează tot ceea ce vede, toate detaliile, fără a selecta, iar atmosfera liniștită este tipic sămănătoristă. Fiecare

trăsătură a Smărăndiței (părul bălai, tinerețea, ochii negri, silueta subțire, hărnicia) este prezentată în câte un paragraf, folosindu-se multe comparații corelate suplimentar cu explicații. Al doilea termen al comparațiilor este foarte îndepărtat de termenul A: explicațiile pun încă de la început sub semnul parodicului imaginea personajului. Portretul fizic și cel moral al fetei se realizează exclusiv pe baza calităților atât de accentuate, încât devin neverosimile:

Subțirică de se-ncovoia ca o nuia de corn verde, când o flueri în vânt cu putere, și răsărită ca o ramură de garoafă bătută. Căreia stă să i se deschiză-n vârful bobocelul ascuns, care de-abia așteaptă să-i plesnească gogoșa ca să te îmbete cu mirosul său din destul, arătându-și vesel frunzulițele catifelate și crețe ca o horbotică de borangic subțire de poți să-l spargi cu limba (Caragiale 1962: 22).

Portretul Smărăndiței amintește de cel al Sultăniciei: amândouă sunt frumoase, harnice și ascultătoare. Orfane de tată, se diferențiază inițial prin calități de restul fetelor din sat, pentru ca în final poveștile de iubire pe care le trăiesc să le coboare în mundan (Sultănica) și parodic (Smărăndița).

Sămănătorismul se concentrează exclusiv asupra universului rural și prezintă legătura omului cu natura, creându-se o atmosferă calmă, liniștită. În textul lui Caragiale această legătură este ridiculizată, naratorul insistă asupra unei acțiuni repetate de fată în fiecare zi: „Și Smărăndița cânta și mâna pe Murgana la izvor, la șipot să-i dea apă proaspătă, rece și curată din inima pământului, și 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 suferința stăpânei. În textul inițial, naratorul își asumă pe deplin omnisciența – după ce consemnează zvonurile din sat, își lămurește cititorul, precizând că Sultănica este îndrăgostită, nu pradă vreunei vrăji: „când e să te biruie dragostea [...] toate durerile trupului le uiți pe lângă focul dragostei, de este foc cu adevărat. Și așa fusese să fie și cu Sultănica” (Ștefănescu Delavrancea 1954: 24). În textul lui Caragiale, naratorul își refuză omnisciența – nu dezvăluie trăirile intime ale personajului, limitându-se la a-i prezenta reacțiile exterioare: „La ce se gândea Smărăndița? ... La ce?” (Caragiale 1962: 30). Punctele de suspensie din discursul naratorului ridiculizează personajele ce sunt lipsite de credibilitate, iar insistența pe detalii etnografice care, mai mult, sunt diminutate, coboară sentimentele în derizoriu și dă impresia de inautentic.

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

te adorm ca pe un copilaș gingaș, mititel, bun, blând și iubitor, cum adoarme cloșca pușorul ei auriu și micuț cât o găgălice sub aripele ei călduroase și-i gugunește din cioc, și el, somnoros, chiorțâie mărunțel din gușuliță tot încet și iar încet și mai încet, domol de tot... (Caragiale 1962: 41).

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

situație paradoxală: în *Sultânica* satul este exclusiv loc al suferinței, al răutății celor din jur ce îi urmăresc și îi judecă fetei fiecare gest, vorbă. Idilică este doar natura ce veghează impasibilă zbciumul fetei îndrăgostite, nu și oamenii ce sunt degradați din punct de vedere moral. În deznodământ, eroina părăsește acest veritabil loc al pierzaniei – a fost înșelată fără remușcări de un flăcău în a cărui dragoste a crezut, ceea ce determină reacția de respingere a ei de întreaga comunitate. Se refugiază la munte – loc al înălțimilor pure, departe de durere.

Din punctul de vedere al finalului, textul lui Caragiale aderă aparent la doctrina sămănătoristă – spațiul rural rămâne liniștit, netulburat de vreo dragoste neîmpărtașită. De fapt, în text nu există niciun indiciu pentru lector cu privire la povestea de iubire pe care aflăm în final că Smărăndița o trăiește. Naratorul insistă în permanență pe naivitatea și curățenia sufletească a personajului său ce s-ar afla încă la vârsta copilăriei când este fascinată de basme cu Feți-Frumoși și Ilene Cosânzene. Viața celor două personaje – Smărăndița și mama Ilinca – ilustrează un schematism demonstrativ. În același nucleu epic, în casa umilă fata ascultă cuminte un basm, de fapt povestea vieții ei, în timp ce în conacul boieresc de pe deal se desfășoară o petrecere deșănțată organizată de iubitul ei. Firul epic tipic ce se finalizează cu nunta celor doi tineri este parodiat de Caragiale – tânărul boier, pe nume Mișu Soresco de Grozeny, mărturisește că s-a îndrăgostit de țărăncuța Smărăndița, ceea ce îl determină pe unul dintre tovarășii lui să exclaim: „– A! Strigă Costică. Avem dar o idilă! Și cum se numește juna păstoriță, domnule Fănică?” (Caragiale 1962: 52). Acest anunț este făcut de Mișu Soresco la „un chiolhan strașnic cu niște baletiste de la Operă” (Caragiale 1962: 52), ceea ce răstoarnă complet sentimentele clamate și parodiază întreaga idilă. Statutul social al celor doi nu este asemănător, ci incompatibil. Firul epic ironizează acut moralitatea excesivă cultivată de sămănătorști ce sacrificau esteticul în fața eticului și a etnicului. Însuși numele – Smărăndița – fiind diminutivat, pune sub semnul imaturității și al ridicolului toate manifestările personajului.

I.L. Caragiale folosește pedepsirea prin parodie pentru a-și enunța doctrina literară și pentru a teoretiza pe marginea exagerărilor din literatura epocii. Repudierea clișeelelor sămănătoriste se face prin plasarea ironică a autorului deasupra textului țintă, dar și deasupra propriului text. Așteptările naratorului sunt în permanență înșelate și această predispoziție ludică a naratorului este dublată de asumarea inițială a principiilor sămănătoriste, doar pentru a fi demontate ulterior prin supralicitare. Parodistul vizează anihilarea unui anumit mod de a face literatură și degradarea unor concepte considerate superioare. Autorul joacă rolul naratorului sămănătorist de care se detașează, de fapt, prin insistența asupra detaliilor lipsite de importanță pentru desfășurarea evenimentială. Demiurgul se plasează ironic deasupra textului parodiat pe care îl recrează în cele mai intime mecanisme, tocmai pentru a-i demonstra facilitatea. Orice demers parodic este „o ucidere ritualică a autorului textului țintă” (Petroșel 2006: 82) pentru că se ajunge la anihilarea autorului în „condiția lui specială de creator de lume” (Petroșel 2006: 103). Fiecare abordare parodică își construiește propriul lector care citește pe două planuri – al textului prim și al textului secundar. Neîncrederea în validitatea textului inițial este dublată de un proces de de-construire ce motivează o permanență căutare a unui principiu integrator și mereu valabil. Astfel, cititorul ajunge să se identifice cu eroul

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 semnificație a textului. O primă lectură lineară este adesea înlocuită de „o relectură metaforic – circulară” (Călinescu 2003: 71), prin care sunt descoperite și recreate sensurile intenționate de autor. Parodia presupune și o educare a lectorului ce se realizează prin complicitatea dintre acesta și parodist. Stabilirea unui nou set de reguli are efect constructiv și presupune testarea lectorului, menținerea acestuia într-o permanentă stare de alertă pentru a înțelege. Procesul lecturii se transformă adesea într-unul de așteptare înșelată a lectorului. Aglomerările de cuvinte și termenii alăturați 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 relație complexă cu cititorii săi: le înșală în mod constant așteptările deoarece niciodată finalul nu aduce o rezolvare a conflictului și naratarul devine părtaș la de-construcția textului inițial. Naratorul dă informații despre cititorul virtual al textelor sale, complice la tenta parodică și îi face educație de critic – îl învață să se detașeze de textul literar, să observe artificii. În *Smărăndița* lectorul are un rol solicitant: trebuie să nu piardă în hățișul de detalii descriptive firul epic. Ritmul lent al evenimentelor și detaliile etnografice din textele sămănătoriste sunt particularități hiperbolizate neverosimil și de multe ori este necesară reluarea lecturii sub formă selectivă, omițând pasajele descriptive. Reacțiile receptorului din interiorul textului *Smărăndița* 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, așteaptă” (Caragiale 1962: 48). Întrebările rămân în esență retorice – ipoteticul răspuns viitor devine absurd când Smărăndița își întreabă mama: „– Dar eu de câți ani sunt, mamă? – Tu?... Lasă, ai să vezi asta mai târziu; îți spun eu ție, mamă dragă, răspunse Ilinca” (Caragiale 1962: 48). Tehnica acumulării tensiunii narative produce frustrare și intensificare a ritmului lecturii – pentru naratar și solicită atenția sporită a fetei. Basmul se întrerupe brusc când sunt menționate numele personajelor (Ileana și Mitran au o fetiță pe nume Smărăndița) și receptorul intern – însăși Smărăndița – conștientizează că ceea ce ascultă este povestea vieții ei. Se produce astfel o suprapunere nefirească între fantastic și real.

Paratextualitatea este relația pe care textul propriu-zis o întreține cu alte tipuri de texte care-l însoțesc, fără a-i aparține efectiv: titlul, subtitlul, prefața, postfața, note marginale, epigrafe. Acestea se constituie într-un ghid de lectură. Unul dintre exemplele cele mai elocvente îl constituie *Smărăndița (Roman modern)* ce aduce în atenție elemente de metatextualitate. Subtitlul „roman modern” se constituie, de fapt, într-un comentariu critic aflat în interdependență parodică cu textul propriu-zis. Daniela Petroșel apreciază că textul caragialian *Smărăndița* se transformă într-un „dicționar de clișee sămănătoriste” (Petroșel 2006: 37) ce repudiază, de fapt, modelele narative ale epocii. Subtitlul trebuie receptat în sens ironic deoarece face trimitere la năzuința sămănătoriștilor de a adera la modernism, dar și la faptul că prin parodia caragialiană, acest curent literar este depășit.

În concluzie, opera lui Caragiale își construiește propriul receptor pe care îl familiarizează treptat cu intenția parodică. Pentru o descifrare intimă a textului,

naratorul își abandonează poziția tradițională de martor al diegezei și se plasează alături de narator pentru a descifra împreună destinul personajelor. I.L. Caragiale rămâne un scriitor total ce își creează propriul univers prin corectarea lumii și distanțare parodică de nonvalori. Parodia are la acest scriitor o finalitate satirică deoarece în epocă proliferau texte slabe și se simte adesea intenția moralizatoare. Limbajul devine obiect de lucru, se recurge la demitizare la nivel lexical, folosind, de exemplu, neologisme pentru a descrie aspecte ale vieții rurale. Lumea lui Caragiale are toate atributele unui semn vidat de sens. Semnificantului, aglomerării de obiecte, de ființe, conglomeratului referențial nu i se alătură nici un semnificat. Carența acestei lumi provine, fără îndoială, din absența unui sens ordonator, ca și din vidul semantic ilustrat atât de elocvent. Prin cultivarea parodiei ca formă a jocului și a imitării, opera lui Caragiale aparține modernismului: „Conștiința literară modernă nu se mai îndreaptă cu un ochi amuzat spre tradiția literară cu intenția de a-i deconspira exagerările pentru că parodia devine prilej de obiectivare a propriilor artificii artistice” (Petroșel 2006: 37). I.L. Caragiale se definește ca o conștiință modernă scindată între două dimensiuni: ludică și ironică, dedublare susținută de atributele duble ale autorului de literatură serioasă, dar și celui care abordează strategii literare a căror facilitate o demonstrează.

### Bibliografie

- Bahtin, Belaia 1979: Mihail Bahtin, Galina Belaia, *Poetică. Estetică. Sociologie*, București, Editura Univers.
- Buduca 1998: Ioan Buduca, *După Socrate (eseuri despre spiritul ironic în literatură)*, București, Editura Cartea românească.
- Caragiale 1962: I.L. Caragiale, *Opere*, vol. III, *Nușele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, București, Editura pentru Literatură.
- Călinescu 1986: Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, București, Editura Cartea Românească.
- Călinescu 1996: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Academiei Române.
- Călinescu 2003: Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Iași, Editura Polirom.
- Cioculescu 1986: Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L. Caragiale*, București, Editura Minerva.
- Ciopraga 1997: Constatin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Iași, Editura Institutul european.
- Elvin 1980: B. Elvin, *Modernitatea clasicului I.L. Caragiale*, București, Editura Minerva.
- Genette 1994: Gerard Genette, *Introducere în arhitectură, ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers.
- Hoinărescu, 2006: Liliana Hoinărescu, *Structuri și strategii ale ironiei în proza postmodernă românească*, București, Editura Universitas.
- Maiorescu 1967: Titu Maiorescu, *Din „critice”*, studiu introductiv de prof. Liviu Rusu, ediție îngrijită de Domnica Filimon-Stoicescu, București, Editura Tineretului.
- Marino 1973: Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu.
- Ornea 1998: Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, București, Editura Minerva.
- Ornea 1970: Z. Ornea, *Sămănătorismul*, București, Editura Minerva.
- Panaiteșcu 2003: Val. Panaiteșcu, *Humorul (Sinteză istorico – teoretică)*, Iași, Editura Polirom.

- Panu 1998: George Panu, *Amintiri de la Junimea din Iași*, ediție, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea, București, Editura Minerva.
- Pascu 2006: Carmen Pascu, *Scriturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană*, Craiova, Editura Universitaria.
- Petroșel 2006: Daniela Petroșel, *Retorica parodiei*, București, Editura Ideea europeană.
- Popa 1975: Marian Popa, *Comicologia*, București, Editura Univers.
- Săndulescu 1976: Al. Săndulescu (coord.), *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei R.S.R..
- Ștefănescu Delavrancea 1954: Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Opere*, vol. I, *Proză*, ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Aurel Martin, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Tomașevski 1973: Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, traducere, prefață și comentarii de Leonoda Teodorescu, București, 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 occurred 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.