# TEHNICA CITĂRII – PARODIA DISCURSULUI DESCRIPTIV. *O SUTĂ DE ANI DE ZILE LA PORŢILE ORIENTULUI,* de IOAN GROŞAN

**NICOLETA ROGOSIEVICI DEACONU**
*Şcoala Doctorală a Facultăţii de Litere, Universitatea din Bucureşti*

**1.** ***Definirea conceptului***

Descrierea a fost definită ca mod de expunere sau ca secvenţă textuală cu rol de pauză narativă, constând în substituirea discursului narativ cu unul de tip enumerativ, figurativ, organizat tematic: peisaj, interior, obiect, fenomen, eveniment, tablou static/dinamic sau personaj (descriere-portret). Totodată, descrierea reprezintă indicarea modului în care se înfăţişează oameni, locuri, obiecte care apar într-o operă, prin inventarierea caracteristicilor, mai ales exterioare, într-un peisaj, portret, interior. Din acest punct de vedere, ea poate întrerupe naraţiunea cu detalii semnificative.

Textul descriptiv corespunde, în mod convenţional, unuia dintre cele trei tipuri fundamentale de discurs – descriptiv, narativ, dramatic – (cărora cercetările moderne le adaugă şi pe acelea argumentativ şi explicativ) şi este caracterizat, ca şi discursul narativ, de vorbirea indirectă.

Un text concret se poate înfăţişa ca o succesiune de texte, parţial constituite după regulile unor discursuri diferite, fapt ce justifică opoziţia tradiţională, sau tocmai considerarea în paralel, a naraţiunii şi a descrierii ca moduri de expunere specifice epicului.

Faţă de naraţiune, descrierea şi-a dovedit de-a lungul timpului, o serie de caracteristici prin care s-a impus ca tip textual şi discursiv aparte. Astfel, descrierea poate fi definită şi studiată independent de naraţiune, nu şi invers, însă. ea se dezvăluie iniţial ca o artă a sincroniei, a realizării de tablouri statice, spaţiale. În proza modernă, se „contaminează” de trăsături narative, apărând şi ca ilustrare a succesiunii, în diacronie. Fiind centrată pe expunerea unor liste de caracteristici ale obiectelor, descrierea este percepută ca o structură de tip paradigmatic, faţă de naraţiunea definită ca sintagmatică, prin înlănţuire, alternanţă sau alăturare. De asemenea, descrierea are caracter infinit, este indeterminată spaţial şi temporal într-un text literar, iar verbele utilizate sunt folosite la timpurile prezent descriptiv, ca sugestie a permanenţei, sau imperfect, timp durativ, tot sugerând continuitatea, nelimitarea.

Indispensabilă naraţiunii, descrierea îşi demonstrează această caracteristică în cuprinsul unui astfel de text în diferite moduri. Astfel, la începutul naraţiunii, descrierea creează atmosfera în care se vor desfăşura întâmplările, transmite o impresie generală, un sentiment al naratorului sau starea de spirit a unui personaj, dezvăluind trăsături ale caracterului acestuia. Plasată în expoziţiunea unei naraţiuni, poate indica tipul de naraţiune. De



BDD-V876 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.110 (2026-02-09 11:30:56 UTC)

exemplu, naraţiunile realiste se bazează pe prezenţa unor indici cronotopici prin care se sugerează aspecte din viaţa cotidiană, ca forme ale deixisului spaţial şi temporal.

Prin aceştia se creează culoarea locală, se fixează acţiunea în aceste dimensiuni. Ambiguitatea acestor tipuri de incipit e specifică însă naraţiunii fantastice.

În interiorul naraţiunii, descrierea opreşte desfăşurarea acţiunii, reprezentând o pauză creatoare de semnificaţie. Intercalarea pasajelor descriptive într-o acţiune poate dezvălui asemănări dintre spaţiul exterior şi interiorul personajului, notând emoţii, gânduri, reflectare a relaţiei dintre personaj şi mediu. Portretul, într-o naraţiune, poate să urmărească actualizarea informaţiei pentru a justifica o acţiune a acestuia sau transmiterea unei impresii din trecut a naratorului, motivându-i atitudinea faţă de erou. Descrierea poate încetini ritmul naraţiunii, creând suspansul sau menţinând interesul pentru evoluţia narativă.

La sfârşitul naraţiunii, descrierea evidenţiază semnificaţia deznodământului şi prezintă sentimentele naratorului.

Cercetările asupra acestei forme de discurs (Fontanier 1968: 422−431) au identificat mai multe tipuri, în funcţie de obiectivul descrierii pe care le vom avea în vedere în cercetarea noastră.

Astfel definită, descrierea prezintă un model general-valabil în orice tip de literatură sau de perioadă istorică, model creat în Antichitate şi reiterat (vezi parodiat) de-a lungul timpului.

**2. *Rolul descrierii în proza postmodernă:***

În proza modernă, „post-modernă”, descrierea îşi demonstrează, la concurenţă cu naraţiunea şi dialogul, care tindeau să devină dominante, valabilitatea şi anduranţa în condiţiile „vitrege” ale deconstrucţiei textului şi ale aparentei renunţări a naratorului la majoritatea privilegiilor sale, în special la acela al omniscienţei, conservându-şi aşadar procedeele caracteristice sus-menţionate, cărora li se aduc, însă, câteva modificări în structura şi în funcţiile descrierii.

**2.1. „Stilul” postmodernist**

Principiul legitimării postmodernismului este acela al întoarcerii la tradiţie prin palimpsest, deci şi prin parodie, ca formă a acestuia, împotriva modernismului, acela al deconstructivismului şi al culturii de masă, al „indetermanenţei” (Hassan 1986), sinteză a celor două tendinţe centrale – indeterminarea şi imanenţa. De aici, ambiguitatea, discontinuitatea, pluralismul, deformarea, indefinirea, ilegitimarea, retorica ironiei, a rupturii şi capacitatea gândirii de a se generaliza pe sine însăşi prin simboluri. Societatea se dezintegrează, în timp ce realitatea şi ficţiunea se întrepătrund.

Neîncrederea „proverbială” a prozatorului postmodern în metapovestiri şi în întreg aparatul metanarativ modern lasă loc manifestării altor tehnici narative, altor perspective asupra textului care pare a nu mai aparţine creatorului.

Accentul va fi pus pe faptele de limbaj, mai exact pe aspectul lor pragmatic, pe necesitatea înţelegerii semnificaţiei unui anumit tip de enunţ, pe efectele pe care acesta le poate avea. Viziunea asupra textului literar este acum **antiformală**, **anarhică** şi **decreatoare**. Se adoptă principiul „operei aperta”, jocul şi hazardul, ca formă a acestuia, absenţa şi antiteza fiind atributele scriiturii postmoderne (Hassan 1986). Un rol deosebit îl au jocurile de limbaj, ale căror reguli sunt stabilite „prin contract” între participanţii la joc, orice modificare a acestora angrenând transformări în natura enunţului. Participanţii la actul de limbaj devin, indiferent de rolul pe care îl joacă, „ţinte” ale enunţului care provoacă deplasări, alterări, cu scopul de a crea enunţuri noi.



BDD-V876 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.110 (2026-02-09 11:30:56 UTC)

Parodia reprezintă una dintre formele majore ale autoreflexivităţii postmoderne, o formă a discursului intre-arte, a „refuncţionalizării”. Este, totodată, mecanismul prin care se evidenţiază literaritatea operei şi expresia perfectă a conceptului postmodernist, datorită naturii echivoce semnalate de etimologia termenilor. Pornind de la ideea că nu există valori universale, originalitate absolută sau unicitate artistică, ci numai valori relative, istoric-culturale, postmodernismul transformă parodia în expresia sa fundamentală, într-un mod de a dialoga cu alte epoci din perspectiva momentului actual, o formă a conservării prin relativizare. Parodia postmodernă este, aşadar, o formă de recunoaştere a istoriei, prin ironie.

Actul parodic a fost ales ca mijloc de expresie de către literatura postmodernă şi datorită faptului că, în acest cadru al parodierii, funcţia narativă îşi pierde conotaţia de superlativ, se dispersează în elemente descriptive, devine factor de distorsiune. Trebuie avute în vedere şi natura şi direcţia „ţintei”: textul parodiat nu mai este în întregime obiect al atacului, este adesea respectat şi folosit drept model. Această evoluţie îndreptăţeşte introducerea în definiţiile standard ale parodiei şi a categoriei ethosului pragmatic. Folosirea ironică a formelor parodice în metaficţiunea contemporană nu trece neobservată, tropul fiind elementul de bază al înţelegerii cu trecutul. Poziţia producătorului de text este reinstaurată şi este susţinută de omniprezenţa formelor parodice, de la scrierea originală la scrierea paralelă.

În arta postmodernă, parodia este o modalitate importantă din punct de vedere tematic şi formal, marcând intersecţia dintre creaţie şi re-creaţie, dintre invenţie şi critică, trebuind să fie înţeleasă ca o cale de aducere a esteticului în prim-planul literaturii şi definind o formă specială a conştiinţei istorice.

### 2.2. Funcţiile descrierii

Definită dintotdeauna prin opoziţie cu naraţiunea, descrierea se menţine în această antinomie şi în postmodernism, chiar dacă manifestă sub alte forme. Cercetătorii (Mihaela Mancaş, de exemplu, în *Tablou şi acţiune. Descrierea în proza narativă românească*) se întreabă, retoric, desigur, dacă se poate vorbi despre „decadenţa” descrierii, iar răspunsul se revelează prin studierea textului literar: doar în măsura în care se poate vorbi şi despre „decadenţa” celorlalte forme de discurs. Devine chiar evidentă, în aceste tipuri narative, preferinţa unora dintre scriitorii postmodernişti pentru descrierea căreia îi atribuie un accentuat rol narativ, procedeul fiind, de fapt, fundamentat pe un patern narativ. Mai mult, descrierea susţine acum ideea de bază a poeticii postmodernismului către recuperare, resemantizare, „reciclare” de stiluri sau palimpsest.

Astfel, textele postmoderne preferă să modifice rolul şi ponderea pasajelor descriptive în naraţiune, trecerea de la un mod de expunere la altul nemaifiind marcată textual, ci mai curând ea trebuind intuită de către lectorul care, neprevenit, se găseşte în situaţia de a identifica singur indicii descriptivi, de exemplu.

Inserţia descriptivă nu mai are exclusiv rolul de a fragmenta discursul narativ, de a marca o pauză cu scop explicativ sau cumulativ, ci dobândeşte funcţii fundamental subiective, în concordanţă cu „starea de spirit” a naratorului sau a descriptorului, care poate fi adesea personajul, cărora le prezintă perspectiva subiectivă. Dimensiunea fundamentală a descrierii în proza postmodernă este, însă, aceea parodică, atât în tendinţa de a recompune stiluri sau texte prin apelul la modele preexistente, cât şi prin aceea de a „împrumuta” un aparat lingvistic şi structural cu ajutorul căruia artistul recreează opera şi redă descrierii autonomia de sub tutela naraţiei.

Unul dintre reprezentanţii acestei perioade în evoluţia literaturii române este Ioan Groşan, autorul romanului de „inspiraţie” iluministă ***O sută de ani de zile la Porţile Orientului*** (ed. a III-a, 2007), în care propune cititorului postmodern relatarea detaliată, după modelul operelor de gen din literatură română şi universală, a călătoriei unor personaje – călugării



BDD-V876 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.110 (2026-02-09 11:30:56 UTC)

Metodiu şi Iovănuţ – într-un cronotopos bine delimitat tocmai prin descriere: Moldova secolului al XVII-lea, „Stambul”, „Veneţia”, „Râm”, „frumoasele plaiuri tătărăşti” din Moldova (!), ceea ce argumentează ideea unui narator puţin creditabil şi a unei intrigi, dacă nu aleatorii, cel puţin imprevizibile, în spiritul acelei „indetermanenţe” caracteristice postmodernismului.

Romanul este construit pe baza tehnicii fundamentale şi „mărturisite” constant de către autor a intertextualităţii parodice, „ţinte” ale demersului auctorial fiind tema universală a călătoriei şi motivul călătorului străin sau al naivului, dar şi romanele renascentiste de aventuri sau proza iluministă care dezvoltă aceste locuri comune şi care constituie hipotextul operei. Rezultatul va fi în mod firesc un hipertext polifonic, o intersectare a diverselor coduri lingvistice (limbaj de secol XVII şi regional, cu inserţii de registru modern sau colocvial) în care singurul principiu ordonator este conştiinţa ludică a agentului parodiant şi, în cazul de faţă, şi descriptor, şi competenţa sa parodică.

Desigur că aceasta presupune şi existenţa unui receptor care să facă dovada propriei competenţe în a înţelege intenţia şi scopul apelului aproape exagerat la intertextualitate, mai ales dimensiunea ironică a acesteia. Şi aceasta, pentru că trimiterile intertextuale sunt preluate *tale-quale* din hipotext şi inserate fără mărci discursive (ghilimele sau indicaţii bibliografice). Cititorul are astfel surpriza descoperirii unor structuri frastice cunoscute din literatura română şi universală, amalgamate textului nou prin tehnica modernă a colajului sau a citatului nemarcat, către care alunecă discursul firesc şi neavând alt scop decât pe acela ironic şi denotativ. Se argumentează astfel ideea că „poetica postmodernă este *citaţionistă*” (Parpală 2006: 134), prin comparaţie cu proza modernă, care se remarca prin repudierea acestei practici textuale. „Reciclajul” despre care vorbea cercetătoarea (Parpală 2006: 134) consacră chiar postmodernismul ca stil „pluralist” – plurivoc sau plurivalent – graţie recuperării trecutului din perspectivă ironică, în primul rând, ludică, prin practică citaţională, prin palimpsest, prin comentariu, prin dialog cu sau reinterpretare a textului-bază.

În textul lui Ioan Groşan, descrierea este pusă în mod explicit sub semnul livrescului ca sursă referenţială fundamentală. Prozatorul îşi dezvăluie deliberat intenţiile parodice şi artificiile scriiturii, asemenea iluzionistului care, la sfârşitul spectacolului, descoperă publicului iluzia la care a luat parte. Iar Groşan o face pe tot parcursul operei, consecvent şi detaşat, cu obstinată grijă pentru „destabilizarea” omniscienţei naratorului clasic, de tip balzacian şi pentru cooptarea lectorului ca referent direct al textului sau ca participant la actul scrierii, prin transferarea asupra acestuia a atribuţiilor auctoriale. Sugestive sunt în acest sens şi unele dintre titlurile capitolelor din roman: *Descriere*, *Dialog şi descriere*, *În care povestitorul îşi contemplă pana. Ciudată sculă!*. Această voluntară abdicare de la poziţia de *deus ex machina* şi declinarea competenţei sale naratoriale este însă o aparenţă, devoalată prin ironie şi prin discursul parodic:

> „Nu, hotărât lucru, nu-i acolo locul nostru. (…) Nu ne aşezăm nici aici, nu pentru că n-am putea-o face (căci cine-l poate împiedica pe Povestitor să se aşeze unde vrea?), ci pentru că, tot vorbind de una, de alta cu Huruzuma, se duce dracului opera şi noi la operă ţinem ca la ochii din cap, că ei ne-au mai rămas” (p. 22).

Anularea limitelor spaţiului diegetic este evidentă, ca şi viziunea subiectivizată, naratorul heterodiegetic devenind personaj.

În ciuda aparenţelor, prozatorul postmodern păstrează convenţia descrierii ca „hipertrofie a paradigmaticului, redundanţa, memorarea, arhivarea lui de ja lu, de ja vu, echivalenţa.” (Hamon 1981:5). Impresia pe care o generează textul este aceea de



BDD-V876 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.110 (2026-02-09 11:30:56 UTC)

simultaneitate a scriiturii, ca trăsătură fundamentală a descrierii, care are rolul de a suspenda temporalitatea, fiind structurată mai ales spaţial şi sincronic, de producere a lui „în momentul vorbirii” şi sub atenta supraveghere a cititorului:

> „Dacă bine ţii minte, mărite Cetitoriule – şi nu vedem ce te-ar putea împiedica să-ţi aduci aminte: memorie distributivă ai, cult eşti, autodidact devii – (…)” (p. 58)

Limbajul descriptiv este învestit astfel cu o funcţie referenţială, dar şi conativă şi fatică, prin apelul la indici ai deixisului personal (formule ale adresării directe către receptor, verbe şi pronume personale şi posesive de persoanele I şi a II-a), prin care se accentuează orientarea discursului descriptiv postmodern către subiectivizare şi transformarea lui în monolog adresat cititorului-martor: „de nu îţi fi uitat”; „Să ne strecurăm şi noi, Cetitoriule...”; „care-i rangul nostru, Cetitoriule?”; „Îngăduie-ne, Cetitoriule, care te apleci cu sfielnică grijă asupra rândurilor acestora a face aici o pauză” etc. Totodată, prozatorul parodiază aici şi elemente ale deixisului social, prin mărcile politeţii, care indică plasarea socială relativă a personajelor sau relaţiile dintre narator şi cititori.

Romanul ilustrează în incipit descrierea în varianta cronografică (descrierea circumstanţelor temporale ale evenimentelor) şi topografică (descrierea locurilor, a peisajelor sau a monumentelor), debutând deci ca ekphrasis, dar alunecând către prosopografie (descrierea fizică a unei fiinţe reale sau imaginare) şi paralelă (combinarea a două descrieri de obiecte sau personaje corelate după principiul similarităţii sau al antitezei), prin prezentarea sincronică a celor doi protagonişti care se vor institui în naratori-descriptori pe parcursul romanului:

> „Pe la 1600 şi ceva, dacă cineva şi-ar fi sumeţit privirea peste dealurile mângâieţe de dincolo de Vaslui, ar fi putut zări la o aruncătură de ochi două siluete mergând aplecate sub suflarea neostoită a crivăţului de Crâm” (p. 5).

Fragmentul iniţial parodiază astfel formula incipiturilor clasice, balzaciene, de tip descriptiv, cu funcţie de localizare şi datare, prin acumularea treptată a unor detalii care privesc reperele spaţio-temporale, modelul evident fiind textul lui Nicolae Bălcescu, *Istoria românilor supt Mihai vodă-Viteazul* („pe la 1600 şi ceva”; „peste dealurile mângâieţe de dincolo de Vaslui”), pe agentul narator care îşi asumă aici descrierea („dacă cineva şi-ar fi sumeţit privirea”), o acţiune iniţială şi identificarea personajelor („două siluete mergând”). Rezultatul este, fireşte, o descriere subiectivizată, specifică poeticii postmoderne.

Prozatorul apelează la procedeul esenţial al zeugmei, ca sursă a expresivităţii voluntare, cu efecte intenţionat ironice la adresa descrierii de tip balzacian, persiflând tendinţa în aproximarea categoriei de fiinţă:

> „Prima siluetă era înaltă, ciupită de vărsat, cu nasul coroiat şi urechile clăpăuge ascunse sub pletele proaspăt retezate. A doua siluetă părea mai scundă, dar la o iscodire mai atentă se vădea a fi un tânăr extraordinar de înalt, cu picioarele răşchirate, pistruiat, cu părul cânepiu şi cu un ochi hoţoman care-ar fi făcut să tremure orice femeiuşcă mai slabă în vârtute” (p. 5).

Enunţurile utilizate sunt de stare, determinate spaţial prin modalizatori specifici, subordonaţi semantic verbului de percepţie a *vedea* şi prin care se actualizează totodată funcţia fatică, datorită caracterului lor adresativ, chiar dacă impersonalizat prin folosirea persoanei a III-a („cineva şi-ar fi sumeţit privirea”; „ar fi putut zări”; „ai fi socotit”) şi prin acumularea de



BDD-V876 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.110 (2026-02-09 11:30:56 UTC)

determinanţi în interiorul grupului nominal şi utilizarea imperfectului ca indice verbal al descrierii. Acest algoritm macrostructural este dublat şi de o microretorică a figurilor de stil dominante, dintre care fragmentul ales ilustrează enumeraţia şi epitetul („un tânăr extraordinar de înalt”, „cu picioarele răşchirate, pistruiat”, „cu părul cânepiu”).

Există în text şi exemple semnificative pentru ilustrarea tipului descriptiv dinamic sau narativizat, prin apelul la verbele de mişcare („văzură”, „dădea”, „făceau coadă”, „pliveau”, „ţeseau”) care îl apropie de secvenţialitatea narativă (Mancaş 2005: 293). Se parodiază şi descrierea-tablou, exterioară, din proza secolului al XIX-lea (Al. Odobescu, în *Pseudokinegetikos*), agentul descrierii conservând apelul la detaliile spaţiale prin modalizatori („în faţă”; „în dreapta”; „lângă un cort”; „în centrul taberei”), iar actul descriptiv este subordonat tot verbelor de percepţie vizuală, agenţi ai descrierii fiind acum cele două personaje.

Nivelul figurativ este ilustrat prin apelul la epitetul cromatic sau ornant, dar şi prin introducerea comparaţiei („de culoarea oului de dropie”; „o superbă tătăroaică tânără, cu ochi verzi, adânci”; „lumina soarelui se oglindea ca într-o apă leneşă”.). De altfel, tropii constituie figuri semantice la care prozatorii postmoderni apelează cu consecvenţă în realizarea descrierilor parodice.

Parodia vizează şi nivelul lexico-semantic al descrierii, registrul specific retoricii romantice, al poeziei alecsandriniene mai ales, prin explicitele trimiteri intertextuale: epitete, sinestezii („se zvoneau dulci sunete de liră”), citări („având tatuate pe piept şi Crucea „Sfântul Gheorghe”, şi-a Semilunei Stea”). Efectul este, de asemenea, ironic.

Este utilizată şi descrierea cu rol de fragmentare a spaţiului diegetic prin aparenta replică având ca referent cititorul, contextualizată prin mărci ale deixisului personal, după cum am mai amintit, în ideea restituirii rolului descrierii în naraţie.. În felul acesta, se manifestă o tendinţă generalizată a prozei postmoderne de anulare a limitelor naraţiunii clasice şi de transformare a naratorului heterodiegetic în personaj, prin complicitate cu cititorii sau cu celelalte personaje ale textului:

> „Să ne strecurăm şi noi, Cetitoriule, la masa de care pomenea hanul tătărăsc în precedentul episod, o masă mare, întinsă, cu făclii prea luminate, cu jilţurile largi, tipizate, în care trupurile gazdelor şi ale oaspeţilor cu bucurie se lăsau. Şi nu credem a greşi dacă, dintru început avem a pomeni o problemă: noi lângă cine stăm?Care-i rangul nostru, Cetitoriule? Este vădit ca lumina acelei zile albe de primăvară că lângă han n-avem cum şedea. Lângă el stă de-a dreapta Barzovie-Vodă, tocmai punându-şi şervetul la gât, să nu se păteze pe augustele-i veşminte, iar de-a stânga stă preacuviosul Metodiu, cu sfială privind bucatele pe care, iată, să te lingi pe degete, nu alta, tătăroaice tinere le aduc pe tipsii” (p. 22)

Demersul este dominat de ironie, iar citările parodice, ca forme ale intertextualităţii sunt evidente („o masă mare, întinsă, cu făclii prea luminate”). Discurs ancilar (de escortă), descrierea comportă o competenţă intertextuală, apărând astfel ca *rewriting* al unor texte anterioare. În plus, fragmentul conţine şi parodierea descrierii de tip portret şi cu elemente de narativitate. Concluzia ar fi aceea că intenţia agentului parodiant nu mai este aceea de a caracteriza personajele sau de a descrie fundalul istoric al evenimentelor, ci una evident ironică, de a ilustra formele ludicului prin citare sau inserţie (vezi supra).

Un exemplu tipic de topografie parodiată, în varianta ekphrasis-ului, intenţia ironică şi aluzia intertextuală fiind evidente, apare încă din titlul „episodului” *Descriptio Moldaviae*. Hipotextul nu este însă, în ciuda titlului, care are totuşi rol de „punere în abis”, stilul scriitorului iluminist român, ci recunoaştem trimiteri la descrierea Ardealului, din textul lui N. Bălcescu, *Istoria românilor supt Mihai vodă-Viteazul*, la eseul eminamente descriptiv al lui Al.



BDD-V876 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.110 (2026-02-09 11:30:56 UTC)

Odobescu, *Pseudokinegetikos*, la romanul lui I. Creangă, *Amintiri din copilărie*, la *Ion*, romanul lui L. Rebreanu, la reportajul literar al lui Geo Bogza, *Cartea Oltului* sau chiar la fragmente din compunerile şcolare:

> „O, dulce plai al Moldovei! Dacă din inima dealurilor Vasluiului o iei în sus pe lângă vechile podgorii domneşti, pe drumul numit acum „drumul forestier", şi dacă ajungi pe culmea cea mai înaltă a muntelui Ceahlău, vei vedea o ţară mândră şi binecuvântată între toate ţările semănate de Domnul pe pământ. Ea seamănă a fi un măreţ şi întins palat, cap d'operă de arhitectură, unde lega mama naratorului motoceii la un capăt, de crăpau mâţele jucându-se cu ei. Aici oamenii sunt tăcuţi, serioşi, cu liniile feţei puţin cam obosite şi-i salută respectuos pe Domni, iar nu slabi şi ogârjiţi precum cei de la şes. Ici o femeie mănâncă un măr, dincolo şerpuieşte Ozana cea frumos curgătoare, din care nu se vede calul şi călăreţul, iar alături te afunzi într-o mare de grâu şi porumb în care ursul se plimbă în voie" (p. 32)

Descrierea este realizată pe baza tehnicii colajului şi a juxtapunerii, hipertextul apărând asemenea unui mozaic livresc care îşi păstrează în mod surprinzător coerenţa sintactică, nu şi pe aceea logico-semantică, datorită conservării unui element comun, descrierea retorică, în maniera esteticii romantice. Rolul autorului este acela de a ordona doar aceste elemente de detaliu uşor de recunoscut de către receptorul de parodie. De fapt, intenţia agentului parodiant este aici tocmai demontarea tiparului manierist al descrierii clasicizate. Fraza porneşte firesc, linear, în limitele descrierii didactice şi didascalice, pentru ca, prin inserţia ironică, să devieze brusc, demonstrând incongruenţa la nivel semantic şi intenţia parodică („Ea (ţara, n.n.) seamănă a fi un măreţ şi întins palat, cap d′operă de arhitectură, unde lega mama naratorului motoceii la un capăt, de crăpau mâţele jucându-se; dincolo şerpuieşte Ozana cea frumos curgătoare, din care nu se vede calul şi călăreţul" etc.). Agentul descrierii îşi menţine astfel statutul de savant al lumii textului său.

De această dată, descriptorul este lectorul (identificat textual prin verbul de percepţie şi persoana a II-a, singular, cvasiimpersonală, *vei vedea*, într-o actualizare a funcţiei fatice şi orientat în descriere prin deictice spaţiale, utilizate anaforic („aici", „dincolo", „ici", „iar alături"), iar fragmentul inserează şi elemente de prosopografie parodiată, construită tot pe baza procedeului zeugmei („*aici* oamenii sunt tăcuţi, serioşi, cu liniile feţei puţin cam obosite şi-i salută respectuos pe Domni...")

Ca şi în alte episoade, pasajele descriptive alternează cu fragmentele dialogale în textul lui Groşan, după formula consacrată a naraţiunii clasice, însă este de notat absenţa voită a valenţelor referenţiale. Fragmentul ales demonstrează că descrierea, ca memorie textuală, ţine de regimul semiotic al semnului, al detaliului, dar şi de cel semantic al textului global:

> „Deodată, toată larma, toată vânzoleala, tot umbletul se potolesc ca prin farmec. Dinspre plaiul Eschişer, în violetul înserării, iese stăpâna mării, semiluna. Păgân, creştin, ateu se aruncă în pulbere. Nu mişcă nimeni. Dinspre palat se aude un ropot şi un pâlc de ieniceri vine în goană spre mulţime să vadă de ridică cineva fruntea. Unde zăresc unul cu şezut mai răsărit, se opresc şi-l îmblătesc cu săbiile, zicând:
>
> − Na, na! Cum nu se dioache călcâiul sau gura sobei, aşa să nu se dioache sultanul! Carnaxî!" (p. 46)

Un alt fragment, din episodul *Popas la topos*, prezintă tot elemente de descriere topografică, exterioară, combinată cu elemente de portret, prozatorul fiind consecvent procedeului inserţiei citaţionale (cf. Hoinărescu 2006: 62), care solicită, în continuare, exercitarea competenţei şi performanţei parodice atât din partea sa, cât şi din a lectorului (vezi



BDD-V876 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.110 (2026-02-09 11:30:56 UTC)

exemplul deja citat, p.32). De asemenea, indicii deixisului spaţial cu care debutează fragmentul reprezintă tot o reluare prin parodiere a unui incipit descriptiv cunoscut, de la Ion Creangă.

În plan figurativ, enumeraţia constituie procedeul esenţial de constituire a textului descriptiv şi prin care se actualizează câmpurile lexicale şi stilistice ale structurii de suprafaţă a discursului: „La han, mai ceva ca la târg: căruţe, cai deshămaţi, focuri de frigare, tarabe cu nimicuri, oameni de tot soiul (…)".

Cititorul avizat va descoperi şi trimiterile textuale, nemarcate, evident, la poezia eminesciană sau la *Mioriţa*: „ovrei tânguinzi, cu nişte târsoage de bărbi cât badanalele, grecotei cu nas subţire, bulgăroi cu ceafa destul de groasă", (…), „vrânceni şovăitori, moldoveni lăcrimând de atâtea poveşt i(…)" (p. 33)

Un fragment inedit aparţine unui capitol intitulat tot prin parodie, pornind de la titlul unei poezii de Gr. Alexandrescu, *Răsăritul Semilunii. La Stambul*, şi debutează în aceeaşi manieră a descrierii cronografice şi topografice, exterioare, prin datare şi localizare („La începutul secolului al XVII-lea, pe uliţele şi-n pieţele Stambulului..".). Discursul descriptiv se construieşte apoi printr-o succesiune de enumeraţii, alăturarea termenilor aparţinând unor diferite câmpuri lexicale fiind în mod evident ironică. Criteriul de ordonare este mai mult fonetic, sonor, întrucât termenilor de origine turcă, mai ales din domeniul culinar, pe care limba română i-a asimilat cu generozitate, le sunt alăturaţi alţii, de alte origini, dar care, inseraţi enumerării, „se pierd" în context, îşi ambiguizează originile pe baza similarităţii de ordin fonic:

> „N-apucă drumeţul, amabil şi uşor stânjenit, să cumpere o acadea de-o para sau, mă rog, o chiftea, că, techer-mecher, cu o temenea, i se oferă halva, baclava, ciulama, beizadea, iofca, peltea, pafta, zalhana, cafea, cherestea, mucava, muşama, musaca, duşumea, macara, telemea şi brânză. Comerţul e în floare" (p. 45).

Acest tip descriptiv este ilustrativ pentru considerarea descrierii ca mod de utilizare a textului în ansamblu, ca variantă autotelică, adică descriere în sine şi pentru sine, ca utopie a limbajului postmodern. Această variantă serveşte scopului declarat parodic al prozatorului postmodernist şi face măsura cunoştinţelor sale lingvistice, dar intenţia ironică vizează şi un aspect din contemporaneitate, actualizat de prozator prin acronie, mai exact, impresia pe care o are turistul european (vezi român) ajuns întâia oară pe tărâm turcesc, asaltat de oferta comercială mai mult decât generoasă. Este evident aici, ca şi în alte fragmente, că detaliul poate induce „efectul" de real, dar poate şi ameninţa coerenţa textului, în cea mai pură manieră a deconstructivismului postmodernist prin parodie.

Ne-au reţinut atenţia, de asemenea, şi pasajele care conţin descrieri tematizate de tip portret, identificate aparent clasic prin prezenţa pantonimului şi ilustrând varianta etopeei şi a prosopografiei, parodiate, desigur. Totodată, fragmentul este ilustrativ şi pentru tendinţa prozei postmoderne de a narativiza discursul descriptiv, chiar în realizarea sa portretistică, prin utilizarea verbelor de mişcare:

> „Sima-Vodă cel Bătrân era un om nu mare de stat, însă era un mare om de stat. Era foarte bătrân, avea peste 80 de primăveri, plus câteva ierni petrecute în Buceag, ca ostatic al tătarilor. Bătrâneţea şi timpul petrecut în tinereţe la Ţarigrad în calitate oficială de capuchehaie, când trebuia să stea cu ochii în patru să nu-şi piardă capul, îl făcuseră să-şi piardă vederea la un ochi, dar nimeni nu ştia exact la care. Dinţi nu mai avea, în schimb avea nişte buze senzuale care nici acum, în culmea senectuţii, nu-şi pierduseră de tot farmecul. O paralizie parţială a piciorului stâng îi făcea piciorul drept foarte vioi şi, unde nu gândeai, acolo îl aflai, ţopăind cu bastonul lui în formă de buzdugan" (p. 101).



BDD-V876 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.110 (2026-02-09 11:30:56 UTC)

Sublinierile evidenţiază inserţia citaţională din textul *Letopiseţului* lui Grigore Ureche, din portretul voievodului Ştefan cel Mare, dar lectorul poate face dovada competenţei sale parodice identificând şi alte referinţe, nemarcate, la clişee conversaţionale („80 de primăveri”) sau la structurile frastice din proza unui alt parodist, Urmuz („îl făcuseră să-şi piardă vederea la un ochi, dar nimeni nu ştia exact la care; o paralizie parţială a piciorului stâng îi făcea piciorul drept foarte vioi”). Stilul este, în continuare, aluziv, ludic şi ironic, prin apelul la jocurile de cuvinte („trebuia să stea cu ochii în patru să nu-şi piardă capul”), iar portretul personajului este realizat prin zeugmă şi antifrază, ca procedee stilistice.

Un alt exemplu îl oferă pasajul din episodul *Pan Bijinski* (p.149):

> „Iar dacă, în sfârşit, pradă unui nu întotdeauna îndeajuns studiat fenomen precum e cel când nu prea ai ce face, ar fi continuat să se uite în direcţia respectivă, ar fi observat că omul de deasupra calului era mic, dar vânjos, cu umeri largi pe care surtucul de nobil venea ca turnat, cu păr cârlionţat ascuns în întregime sub peruca veche, dar curată, cu o săbiuţă încovoiată la şold, cu pulpe vânjoase din care tresărea din când în când un mare potenţial, cu o privire severă ţâşnind de sub streaşina virilă a frunţii din ochii lui adânci, vioi şi mari în care pluteau lucioase umbre de eroi legendari, cu multe inele pe degetele lui scurte şi vibrânde, cu gâtul gros prin ale cărui încordate vene nobiliarul sânge albastru al tatălui asalta mereu întunecatele globule roşii ale mamei, localizate în partea superioară a corpului şi din a căror ancestrală alcătuire tânărul nobil moştenise pasiunea, secretă, fireşte, de a face inele, cercei, mici ciubere şi căldări din cositor. Era pan Bijinskic(…)”.

De data aceasta, fragmentul este important pentru a argumenta rolul descrierii în interiorul naraţiunii, ca pauză descriptivă de tip portret, mai mult în varianta prosopografiei, tematizate prin prezenţa pantonimului, care apare, însă, şi cataforic, în final. În esenţă, descrierea personajului respectă convenţiile clasice ale construirii sale, ba chiar le accentuează, până la ocultarea ideii transmise prin text, dar se evidenţiază astfel intenţia parodică a prozatorului. Receptarea pasajului devine dificilă datorită procedeelor aglutinate aici. Figura de construcţie rămâne zeugma, actualizată prin acumularea detaliilor fizice, prin enumerare, ca procedeu sintactic esenţial în descriere şi ca argument al caracterului de structură paradigmatică al acesteia.

Nivelul figurilor semantice este reprezentat de epitetele care însoţesc, ca determinări obligatorii, celelalte imagini. Prozatorul îşi demonstrează virtuozitatea în exemplificarea categoriei epitetului în acest portret, prin folosirea epitetului în inversiune, metaforic şi neologic („nobiliarul sânge”; „ancestrală alcătuire”), cromatic şi contrastant, chiar oximoronic („lucioase umbre”; „întunecatele globule roşii”) epitet dublu, coordonat adversativ, după „moda vremii” ( „om mic, dar vânjos”; „peruca veche, dar curată”), culminând cu epitetul triplu, de sursă citaţională ( Vasile Alecsandri) („ochii lui adânci, vioi şi mari”).

Intenţia parodică şi efectul ironic sunt susţinute şi sub aspect lexical, parodistul combinând diverse registre lingvistice, de la colocvial, la arhaic( „surtuc de nobil”; „săbiuţă încovoiată”; „căldări de cositor”; „mici ciubere”) şi, surprinzător, la neologic („localizate în partea superioară a corpului”; „ancestrală alcătuire”; „mare potenţial”; „streaşina virilă a frunţii”), prin care se marchează acronia.

Descrierea rămâne şi aici artă a succesivităţii, dar intenţia ironică dinamitează procedeul din interior, accentuând polemica textului lui Groşan cu autoritatea literară a epocii, cu normele ori canoanele scriiturii.

Deşi fundamental intertextualist, romanul ***O sută de ani de zile la Porţile Orientului*** se remarcă prin coerenţă stilistică şi structurală, dată tocmai de referinţa atât de vizibilă în dialog şi naraţiune, dar reluată strălucit în descrieri. Disoluţia completă a descriptivului în



BDD-V876 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.110 (2026-02-09 11:30:56 UTC)

naraţie şi invers, în portrete, înserarea lui în varii forme de „discours rapporté” – replică, stil indirect liber, monolog interior – constituie o altă dominantă a stilului postmodern al lui Ioan Groşan, alături de viziunea artistică subiectivizată.

## SURSE

Groşan, Ioan, *O sută de ani de zile la porţile Orientului*, Iaşi, Editura Polirom, 2007.

## BIBLIOGRAFIE

Bercea, Niculina, 2004, *Elipsă şi implicit semantic în proza românească modernă*, Ploieşti, Editura Premier.

Cărtărescu, Mircea, 1999, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Călinescu, Matei, 1995, *Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*, Bucureşti, Editura Univers.

Fontanier, Pierre, 1968, *Les Figures du discours*, Paris, Flamarion.

Hamon, Philippe, 1981, *Introduction à l´analyse du descriptif*, Paris, Hachette.

Hassan, Ihab, 1986, „Sfâşierea lui Orfeu. Spre un concept de postmodernism”, *Caiete critice*, 1−2.

Hoinărescu, Liliana, 2006, *Structuri şi strategii ale ironiei în proza postmodernă românească*, Bucureşti, Academia Română,.

Mancaş, Mihaela, 2005, *Tablou şi acţiune. Descrierea în proza narativă românească*, Bucureşti, Editura Universităţii.

Muşat, Carmen, 2002, *Strategiile subversiunii. Descriere şi naraţiune în proza postmodernă românească*, Piteşti, Editura Paralela 45.

Parpală, Emilia, 2006, *Introducere în stilistică*, Craiova, Editura Universitaria.

### *The Quoting Technique. The Parody of Postmodernist Descriptive Discourse in “A Hundred Years at the Eastern Gates”, by Ioan Groşan*

The purpose of this research is to illustrate the forms of manifestation of the descriptive discourse in postmodernist prose, especially by studying the parody mechanism in this type of text, as a new trend of this kind of narrative.

Thus, the corpus has been a selection of texts integrated into the novel *A Hundred Years at the Eastern Gates*, written by the postmodernist writer Ioan Groşan, considered representative for demonstrating the role and the place of description in postmodernist narrative, as well as the manner in which parody influences all levels of building the descriptive discourse: lexical, morphosyntactic, semantic, stylistic, type of emphasis, position of lecturer.

The research stems from the suggestion offered by a rhetorical question which Mihaela Mancaş formulates in her vast study on description, *Picture and action. Description in Romanian narrative prose*, about “the decay of description” in postmodernism and followed the way in which such an idea finds justification in Ioan Groşan’s novel.

The study took into consideration defining the concept and the role of the *description* in postmodernism, the insertion of parody in the descriptive text, the tendency to recompose styles or texts and the role of the quoting technique in recreating the literary work.

The conclusion reached was that the Ioan Groşan’s text is representative for considering description a way of using the text as a whole, as a self-goal option, that is description in itself and for itself, as a utopia of postmodernist language.



BDD-V876 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.110 (2026-02-09 11:30:56 UTC)