LITERATURA PARODICĂ

CONF. UNIV. DR. DANIELA PETROŞEL

Introducere

Prezentul curs îşi propune să detalieze aspectele fenomenului parodic, prin două abordări complementare:

- furnizarea informaţiilor de teorie literară necesare identificării fenomenelor parodice;
- aplicaţiile pe texte care ilustrează în mod clar trăsăturile parodicul literar.

De aceea, din vasta literatură critică dedicată acestei problematici, am selectat doar teoriile semnificative care au modelat în profunzime cercetările din acest domeniu. În spaţiul românesc, teoriile legate de statutul parodicului apar, mai ales, în contextul comicologiei şi al postmodernismului.

O posibilă definiţie dată fenomenului parodic ar fi generată de abilitatea lui de a aduce operele *serioase* ale literaturii pe terenul comicului. În acelaşi timp, parodiile dau măsura coordonatelor estetice ale timpului lor, atât prin obiectele asupra cărora cade interesul parodiştilor, cât şi prin interogaţiile la care ei supun literatura. Abordarea cronologică a principalelor creaţii parodice facilitează şi etalarea schimbării de receptare teoretică la care noţiuni precum *autor*, *text*, *cititor* au fost supuse. Astfel, cursul analizează atât mobilitatea formelor parodice, cât şi modul în care se modifică receptarea acestora: de la gen minor, trăind în umbra marilor texte, parodia ajunge să fie un element esenţial în definirea de sine a postmodernităţii. Din punct de vedere tipologic, putem spune că există o clasă a textelor parodice pentru că, dincolo de apartenenţa la un gen, există un mecanism parodic comun atât parodiilor în versuri cât şi celor în proză sau pieselor de teatru. Arsenalul parodiştilor este extrem de bogat şi el variază de la autor la autor în funcţie de particularităţile scrisului său, dar şi de cele ale autorului parodiat.

Mizând permanent pe recunoaşterea ţintei, textele parodice care se folosesc de parodie ca modalitate generală de construire a textului sunt texte relativ reduse ca dimensiuni. Crearea unor legături puternice între model şi rescrierea lui parodică presupune o corespondenţă susţinută între cele două planuri textuale. De aceea, sunt preferate poeziile pentru efectul imediat pe care îl au asupra cititorului. Majoritatea parodiştilor pe care-i vom discuta sunt poeţi sau jonglează cu poezia, cum face Caragiale. Scheletul parodic din proze se susţine

frecvent pe parodie ca figură de stil, autorul folosindu-se de acest lucru spre a-i re-aminti receptorului de cadrul parodic mai larg. Aşa se întâmplă şi în cazul textului topîrcenian *Minunile Sfîntului Sisoe*, unde parodia Raiului este realizată prin parodierea unor variate reprezentări religioase. Filonul parodic din genul dramatic cunoaşte două ipostaze: parodia textului literar şi parodierea anumitor *convenţii teatrale*. În vreme ce parodicul din comediile caragialiene este unul ce deconspiră aspecte literare, cel existent în piesele lui Marin Sorescu urmăreşte şi fenomenul mai complex al *convenţiilor teatrale* şi nu numai.

Glosând pe marginea unui model anterior şi făcând asta într-o manieră comică, parodicul este de două ori damnat la periferia literaturii. Reducerea comicului la *degradare* a afectat negativ statutul parodiei, simţită fiind ca *ridiculizare a unui model anterior*. Ulterior, prin nuanţarea teoretică a unui concept canonic precum *originalitatea*, parodia cunoaşte o valorificare pozitivă, receptată fiind ca o modalitate adecvată de a crea punţi de legătură între prezentul şi trecutul literar, de a genera trăirea simbiotică a unor forme literare structural incongruente. Libertatea de care orice demers parodic uzează pleacă de la ignorarea oricărui fel de autoritate textuală, tradusă prin concepte canonice precum *tradiţie*, *istorie*, *intenţie*, *morală* sau *realitate*. Această abolire a dogmelor face din parodie un răzvrătit vlăstar al literaturii, dar unul necesar, fiindcă el este cel care oferă necesara perspectivă critică din interiorul mişcării literare.

Discurs literar, dar şi critic, parodicul este simultan literatură, dar şi interogaţie asupra literaturii. În raport cu textul scris, căruia îi dezavuează convenţiile, spiritul parodic îşi asumă o sinucigaşă libertate. A râde *prin literatură pe seama literaturii* este, totuşi, un exerciţiu extrem de riscant, orice parodist vorbind, de fapt, despre propria moarte. Statutul său paradoxal nu se evidenţiază doar prin raportul cu literatura ce îl generează şi căreia îi aparţine, ci şi prin relaţiile stabilite cu modelele de la care se revendică. Deşi constitutiv este o *critică a modelului*, el are darul unic de a-l îmbogăţi, oferind lectorilor un model actualizat şi configurat în datele lui esenţiale. Raportându-se la model, parodistul are de întâmpinat dificultăţi legate de raportul dintre *imitaţie* şi *originalitate*. Plasarea sub semnul imitaţiei servile distruge autenticul sens parodic, iar afirmarea unei originalităţi debordante anulează modelul şi face imposibilă recunoaşterea lui. Natura iscoditoare a spiritului parodic favorizează permanente re-tratări ale textelor şi ale autorilor anteriori, în pofida îndepărtării şi clasicizării lor în timp. De aceea, spaţiul parodiei este un continuu du-te-vino între prezentul şi trecutul literar. Capacitatea parodicului de a pune într-un dialog instrumentat comic vârste şi texte literare diferite explică puternicul impact la public pe care îl are acest tip de literatură. Îmbinând observaţia critică serioasă cu deturnarea amuzată a elementelor textului ţintă, procesul parodic este, concomitent, asumare ludică şi denudare programată a convenţiilor ce

fundamentează literatura. Mai mult decât alţi autori, parodistul are conştiinţa artificiului şi etalează permanent acest lucru în textul propriu. În acelaşi timp, el are şi puterea de a depăşi prin comic convenţiile care-l limitează. Această abilitate de a poza în sclav al artificiilor scriiturii doar spre a le putea dinamita mai convingător formează farmecul discursului parodic.

Parodicul – mod comic

Literatura parodică se dezvoltă pe două axe fundamentale: cea comică şi cea metatextuală. De aici statutul său cu totul aparte atât printre celelalte moduri comice, cât şi printre formele metaliteraturii. Diferitele concepţii critice legate de statutul parodiei au dezvoltat mai ales una dintre cele două dimensiuni. Teoreticienii comicului au analizat *parodicul* ca fiind un mod al comicului, împreună cu *satiricul*, *ironicul*, *grotescul* şi *umorul*. Nu vom dezbate controversele teoretice legate, mai ales, de raportul exact dintre *umor-comic* şi nici nu vom dezvolta detaliat caracterul comic al parodicului. Totuşi, trebuie menţionat că textul parodic reuneşte două tipuri de comic: unul *inter-textual*, prin raportul pe care-l stabileşte între model şi parodia lui, şi unul *intra-textual*, ce constă în factori comici independenţi de sensul parodic. Ne vom axa analiza mai ales asupra comicului *inter-textual*, dar vom evidenţia şi cazurile în care acest prim tip se sprijină pe comicul *intra-textual*. Vom exemplifica, mai ales, cu texte în care comicul parodic ocupă un loc semnificativ. Parodistul realizează *comicul inter-textual* prin punerea în contrast a două universuri textuale: cel al ţintei şi cel al parodiei. Un efect comic imediat se obţine prin alăturarea unor texte extrem de diferite, cum se întâmplă în cazul orientării lui Topîrceanu spre *Divina Comedie* sau spre *Eneida* lui Vergiliu. *Alăturare* este un termen impropriu pentru sensul demascării parodice; poate mai adecvat ar fi *întrepătrundere*. Ţinta este re-actualizată în mod constant spre a-i uşura lectorului de-codarea; când în textul parodiei irumpe modelul, se produce un contrast comic între cele două instanţe textuale. Amuzantul dialog dintre poet şi muză din textul topîrcenian *Noapte de august* ilustrează perfect această întrepătrundere a planurilor, generatoare de efect comic: „*Muza: Ridică-te, poete! Ia-ţi lira şi suspină./ Poetul: Dar n-am nici gaz în lampă, nici praf de zacherlină*”. Luate separat, cele două replici nu sunt comice, dar puse într-un astfel de raport parodic ele dau naştere comicului. *Efectul de surpriză* pe care se mizează în producerea comicului este o trăsătură constantă a textelor parodice. *Surpriza* poate fi cultivată constant, la nivelul textului, prin îmbinarea planurilor celor două texte, dar şi la nivelul global al parodiei, legată fiind de modul în care parodistul re-interpretează modelul anterior.

Identificarea şi analiza transformărilor parodice permit etalarea unui paradoxal fenomen: creaţiile parodice durabile nu sunt cele care dezvoltă un dezvoltă un parodic evident. Acest tip de texte este adesea subordonat unor capricii de moment, textele fiind purtătoare ale unor dispute personale. Parodicul ajunge să întemeieze o lume validă estetic în momentul în care îşi pune amprenta pe originalitatea discursului parodistului. Cele mai realizate parodii caragialiene nu sunt cele cu adresă directă, în care se recunosc autorii contemporani lui, ci textele în care parodicul devine parte constitutivă a discursului său unic. Momentul în care scheletul parodic de suprafaţă se pierde în subteranele textului reprezintă punctul de la care încep necesarele valenţe formative ale parodiei. Parodia este un *protest ludic* în faţa tiraniei unui model anterior. Ea este jocul autorului matur printre texte, autori şi stiluri şi presupune ridicarea deasupra convenţiilor literare şi a ierarhiilor canonice pentru a le chestiona sub masca inocenţei. Parodistul nu se joacă doar cu elementele constitutive ale modelului, ci şi cu cititorii şi cu aşteptările acestora.

Orice parodist, afirmându-şi originalitatea, nu lasă elementele estetice pe care le dezavuează în afara textului propriu. Acţiunea sa dinamitardă este mai elocventă dacă cele două entităţi aflate în contrast co-există în acelaşi text. Parodicul presupune această alăturare a contrariilor, acest tip de juxtapunere fiind adesea generatoare de comic. Mecanismul parodic este realizat în doi timpi: etalarea unui text anterior, făcută cu o falsă bună-credinţă, şi distrugerea lui parodică prin accentuarea clişeelor lui. De aceea, orice parodie are un caracter hibrid, găzduind cel puţin două tipuri de discurs.

Relaţia parodicului cu alte moduri comice

Dată fiind complexitatea acestor raporturi, nu ne propunem în prezentul curs decît să le schiţăm, conturînd cadrul general al discuţiilor. Poate cea mai controversată relaţie este cea dintre *parodie* şi *ironie*, teoreticienii emiţînd opinii adesea contradictorii legate de această problemă. De aceea, vom urmări modul în care ironicul intră în componenţa parodicului, particularităţile ce fac din parodic un asociat al ironicului, graţie elementelor comune. *Spiritul parodic* este esenţialmente rezultatul gândirii eliberate de canoane, al îndrăznelii funciare de a chestiona entităţi literare dogmatizate. El vine în continuarea unei relaţii de tip ironic pe care parodistul o stabileşte cu lumea. Dacă în cazul ironiei relaţia conflictuală se stabilea între *eu* şi *lume*, în cazul demersului parodic avem de-a face cu un aspect particular al relaţiei ironice, tradus în raportul *autor-literatură*. Atitudinea ironică a parodistului în faţa textului-ţintă poate fi generată de o gamă variate de sentimente: simpatie, dispreţ, frustrare, superioritate, detaşare, revoltă. Aceste sentimente vor modela ulterior specificul raportului parodic, ce variază atât în funcţie de parodist, cât şi, în interiorul creaţiei aceluiaşi parodist, de ţintele alese. De aceea, putem vorbi despre diferite tipuri de parodii, diferenţiate în funcţie de sentimentele parodistului faţă de model şi de autorul acestuia: *parodie satirică*, *parodie ludică*, *parodie omagială* sau *parodie umoristică*.

Observam anterior faptul că *spiritul parodic* însuşi se defineşte prin raportare la o relaţie de tip ironic pe care parodistul o stabileşte cu anumite forme ale literaturii. Această plasare ironică a parodistului merită nuanţată prin crearea necesarelor corelaţii cu varietatea atitudinilor ironice. *Spiritul parodic* prezintă similitudini cu *ironia socratică* pentru că presupune discutarea critică a unor principii considerate inatacabile. Mimând aderarea totală la valorile modelului, parodistul îşi surprinde apoi lectorul prin autentica lui intenţie parodică. În acest proces al deconstruirii ironice a obiectului parodic, parodistul întreţine o relaţie de complicitate cu receptorul. Dar, cititorul actului parodic poate fi chiar autorul parodiat, silit astfel să se dedubleze în *obiect ironizat* şi în *receptor al ironiei*.

Relaţia dintre *parodic* şi *satiric* este la fel de complexă, totuşi, aspectul moralizator al celui din urmă face lucrurile puţin mai simple. Diferenţa constă, în principal, în atitudinea dominantă a autorului. În cazul satirei parodice, autorul satiric se foloseşte de parodie ca de un instrument menit să corijeze realităţi extra-literare. Parodicul nu este cultivat pentru valenţele

sale comice sau metatextuale, ci pentru capacitatea lui de a corecta defectele. Teoretic, distincţia este extrem de clară: realităţile literare intră sub sfera de influenţă a parodiei, cele extra-literare sub impactul satirei. Noi înşine în acest curs nu vom respecta această separare, urmărind modul în care realităţi extra-literare cunosc reversul parodic. Dar, ajunşi în acest punct, ar trebui să definim exact ce înseamnă *literar*. În ce măsură stilul jurnalistic, cel al conferinţelor sau structurile lingvistice curente parodiate de Urmuz sau de Sorescu sunt literare? Analizele pe care le vom face pleacă de la premisa că, chiar dacă nu sunt fixate riguros literar, în sensul identificării cu uşurinţă a autorului-părinte, acestea, şi datorită intenţiei cu care sunt valorificate, pot fi parodiate. În acelaşi timp, noi vom surprinde şi procesul prin care, în urma parodierii, realităţi ne-fixate literar intră în domeniul literaturii pentru că devin materie a literaturii. Diferenţa esenţială este dată de dimensiunea consolidantă a parodicului, care lipseşte în totalitate satirei. Satirizarea presupune eliminarea tipurilor de comportament vizate, în vreme ce parodia, prin actul său critic, consolidează şi oferă o imagine mai coerentă a obiectului vizat. Iar această finalitate apare chiar şi în cazul parodiei satirice, poate cea mai vehementă formă a parodiei. O altă diferenţă semnificativă, aflată în strânsă legătură cu cea anterioară, este dată de statutul pe care parodistul şi autorul satiric îl au în raport cu obiectul vizat. În vreme ce autorul satiric îşi proclamă fără drept de apel superioritatea şi amendează de pe această poziţie, parodistul manifestă atitudini variate faţă de ţintă. Acestea exclud superioritatea dispreţuitoare pentru că, constitutiv, parodia este şi un omagiu al modelului.

Parodia se apropie de *grotesc* prin asocierea unor elemente extrem de eterogene. Parodicul uzează de două tipuri de asocieri: atât la nivel inter-textual, o parodie precum *Levantul* devenind text cadru pentru texte extrem de variate ca specie sau gen, cât şi la nivel intra-textual, parodierea unui model realizându-se adesea prin combinarea ostentativ violentă a mărcilor lui distinctive. Textul rezultat din combinarea a o mulţime de texte are, evident, o formă hibridă. Aşa procedează Urmuz, mai ales în *Pîlnia şi Stamate*, unde particularităţi discursive ale artificiilor romaneşti sunt astfel combinate încât creează bizare imagini groteşti. Deturnarea comică a textului de bază se realizează prin ignorarea deliberată a compatibilităţii existente între elementele combinate în stilul clasic al romanului. În acelaşi timp, personajele urmuziene sunt autentice prezenţe groteşti, rezultate ale fuzionării regnurilor şi obiectelor. Grotescul poate fi episodic antrenat în procesul parodic, parodistul amestecând intenţionat secvenţe sau structuri verbale tradiţionale spre a discredita coerenţa modelului şi a accentua uzura până la epuizare a constructului iniţial. Parodiind, în *Levantul*, meditaţia eminesciană, Cărtărescu o coboară în grotesc prin inserarea unor elemente lexicale ostentativ banale: *arac, căldare*, *gândac*.

Ambele moduri comice se folosesc de *exagerare* spre a construi o replică la universul *normal*, dar învechit. În cazul acestui tip de parodie avem de-a face cu exagerarea elementelor componente ale unui univers *literar* depăşit. Cele două moduri comice comunică spiritual la nivelul efectelor formative pe care le au. Alăturarea forţată a unor realităţi incompatibile, deşi şochează iniţial, este benefică la nivelul pulsaţiei germinative din care stă să se nască noul. Este mai multă viaţă şi potenţial regenerativ în coabitarea forţată a unor forme literare hibride, decât în demersul arid al creaţiei univoc orientate. Definind grotescul ca *opus sublimului*, observăm că acesta acoperă doar a parte a mecanismului parodic. În accepţiunea noastră, parodicul provoacă atât *degradarea* obiectului, cât şi conservarea lui involuntară.

Umorul se apropie de parodie prin *sentimentul solidarităţii*, cu lumea, în cazul umorului, dar nu şi cu textul-model, în cazul parodiei. Distanţându-se prin umor, un autor se poate recunoaşte dominat de aceleaşi defecte; în cazul în care parodiază un text anterior, autorul îşi conştientizează fragilitatea propriei poziţii. În acelaşi timp, parodia se diferenţiază de umor prin capacitatea ei de a se detaşa ironic de clişeele textului-ţintă. Natura paradoxală a parodiei este dată tocmai de acest amestec dinamic de *distantă ironie* şi *umor participativ*. Dacă intruziunea ironiei are darul de a provoca ruptura dintre locutor şi obiect, generând tensiunea deconstruirii, umorul are darul de a reuni elementele disparate, astfel încât, în final, imaginea oferită este cea a unui întreg echilibrat.

Parodicul – formă metaliterară

Prezentarea cronologică a principalelor texte parodice ale literaturii române scoate în evidenţă mpdul în care parodicul îşi abandonează treptat sensurile preponderent comice, chestuonînd, tot mai insistent, actul scriiturii. Orice abordare parodică este un fragment de metaliteratură, punând întrebări legate de *producerea* literaturii, dar şi de *produsul* literar, de multe ori anulând distincţia dintre acestea două. Majoritatea parodiştilor cu blazon, pe care-i vom discuta, realizează necesara trecere de la *interogarea parodică a discursului altuia* la cea *a propriului discurs*. Uneori, această conştientizare a propriilor artificii este rezultatul parodiei polemice, cum se întâmplă la Budai-Deleanu sau la Caragiale, alteori ea devine cauza orientării parodice, ca la Sorescu sau Cărtărescu. În textele profund auto-referenţiale parodicul intră în combinaţie cu pastişa, cu aluzia culturală, cu hibridarea stilistică şi ia frecvent forma auto-parodiei.

Diferenţa esenţială între parodie şi o altă formă metaliterară este dată de fundamentul comic, cu toate gradele de intensitate implicate, pe care se structurează discursul parodic. În vreme ce discursul metaliterar este orientat strict spre evidenţierea artificiilor scriiturii şi nu orice inserţie de acets fel are un caracter parodic, discursul parodic este preocupat de integrarea convenţiilor literare într-un context comic. Spre deosebire de autorul preocupat de convenţiile scriiturii, parodistul integrează elemente uşor recognoscibile ale modelului în propria demonstraţie. În acelaşi timp, discursul parodic are consistenţă şi în afara dinamitării sistematice a tehnicilor literare. Parodierea construcţiilor lingvistice uzuale sau a unor realităţi nefixate literar nu intră sub incidenţa metaficţiunii.

Preluînd terminologia lui G. Genette, putem afirma că parodia este o formă a intertextualităţii, pentru că presupune dialogul constant între cel puţin două texte sau, cum e cazul *Ţiganiadei*, între textul parodic şi o clasă întreagă de opere (epopei eroice). În acelaşi timp, jonglând cu termenii, putem afirma că parodia este un *intertext metatextual*. Apariţia hipo-textului în planul hiper-textului parodic are loc doar spre a se evidenţia intenţia metatextuală. Parodicul nu există în afara acestor inserţii intertextuale care-i trădează sensul polemic. La nivelul textului parodic avem de-a face cu modalitatea cea mai simplă de realizare a intertextualităţii, citatul. Chiar dacă este, de multe ori, deformat parodic, el contribuie la crearea necesarelor legături intertextuale. În discutarea parodiilor selectate, nu vom subordona relaţia *prelucrare parodică–model* relaţiei *hipertext–hipotext*, pentru că cele două teritorii, cel al parodiei şi cel al intertextualităţii, nu se suprapun perfect. Intertextualitatea nu include diferitele tipuri de atitudine pe care parodistul le manifestă faţă de obiect.

Concepţii teoretice asupra parodiei

Prezentă încă din Antichitate şi punctând cu creaţii reprezentative cursul istoriilor literare, parodia a fost analizată şi receptată în funcţie de principalele valori estetice ale perioadelor respective. Uneori, teoriile critice asupra parodiei s-au suprapus celor referitoare la comic/comedie, alteori parodia a fost subsumată teoriilor critice despre metaficţiune. Privită cu condescendenţă ca un gen comic minor sau redusă doar la sfera intertextuală, parodia a evoluat din Antichitate şi până în post-modernism, unde ajunge să fie o manifestare culturală complexă. Nu doar atitudinile critice exterioare asupra parodiei au variat în cursul secolelor, ci şi relaţia intrinsecă parodie-obiect parodiat, toate scoţând puternic în evidenţă schimbarea paradigmelor literare.

Primul care teoretizează statutul parodiei este **Aristotel**, în cunoscutul text *Poetica*. Explicitându-şi teoria asupra *mimesis*-ului şi evidenţiind imitaţiile diferite, specifice fiecărui autor, Aristotel face prima menţiune cunoscută asupra parodiei, teoria asupra parodiei mulîndu-se pe cea referitoare la comedie. Redusă exclusiv la funcţia ei comică, parodia îşi defineşte la Aristotel esenţa prin perspectiva parodistului, prin viziunea minimalizatoare asupra unui aspect din realitatea, nu neapărat textuală. Această primă mărturie a lui Aristotel evidenţiază că exista deja o tradiţie în ceea ce priveşte latura parodică a artei, cu mult înainte ca el s-o menţioneze.

Un alt moment esenţial în teoria parodiei este reprezentat de opera lui **Marcus Fabius Quintilian** (35-96 e.n.), în singurul text păstrat de la acesta, *Institutio Oratoria* (*Arta oratorică*). Dacă modelul textual la care se raportează autorul de parodii nu era clar menţionat la Aristotel, el fiind înlocuit cu un aspect din realitate, la Quintilian parodia e definită ca fiind indisolubil legată de rapsodie, de transmiterea orală a textelor, eventual făcută prin intermediul parodiştilor. În *Arta oratorică* apare prima încercare de a identifica mai multe tipuri de parodie.

Legate în general de textele Bibliei, manifestările parodice din Evul Mediu au generat variate atitudini în receptori. Este cazul textului *Cena Cypriani*, văzut fie ca simplu joc nevinovat (*jeu d'esprit*, cum îl numeşte E. R. Curtius în *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*), menit a uşura învăţarea Bibliei şi a Sfintei Scripturi de către creştini, fie ca o uriaşă blasfemie la adresa Bisericii. Într-o ambianţă culturală dominată de dogmatism religios, parodiile sunt adevărate revărsări purificatoare, eliberând spiritul de sub tirania discursului unic. Astfel, parodia medievală ca gest nonconformist are, pe de o parte, intenţia de a răsturna ierarhia prestabilită, pe de altă parte, presupune o eliberare prin râs.

Teoriile critice asupra parodiei, din secolul XIX debutează cu părerile exprimate de **Friedrich Schlegel**, în articolul *Discuţie despre poezie*. El pune într-o nouă lumină raportul dintre parodie şi comedie, considerînd că relaţia dintre parodie şi iambi a marcat punctul de naştere a comediei. Precizarea ce trebuie făcută este că aici Schlegel se referă la parodie ca tehnică literară, nu ca text. În *Essai sur la parodie***, Octave Delepierre** marchează în 1868 un alt moment important în teoria parodiei. Adunând diferitele definiţii date parodie în decursul timpului de critici sau lexicografi, Delepierre lasă loc, totuşi, propriilor păreri. Generate de mai-sus menţionata confuzie terminologică, observaţiile lui Delepierre clarifică legătura dintre parodie, burlesc, grotesc, caricatură. Pentru el, parodia, burlescul, grotescul şi caricatura sunt procedee ale satirei. El distinge parodia de celelalte procedee ale satirei prin faptul că aceasta constă doar în schimbarea subiectului operei la care se raportează, nu şi în schimbarea stilului; conform criteriului propus de Delepierre, *Virgile travesti* nu este o operă parodică, pentru că nu s-a schimbat subiectul, în vreme ce *Batrachomyomachia* este o reuşită parodie. Operele în care se schimbă doar stilul se încadrează, pentru Delepierre, dimensiunii burleşti.

Confundată cu *ridicolul*, parodia a primit în decursul timpului foarte multe conotaţii negative. Dar aceste limitări negative lipsesc la **Arthur Schopenhauer** care în articolul *Contribuţii la teoria ridicolului* identifică două tipuri de ridicol: în vreme ce primul porneşte de la *elemente reale* şi ajunge la *un concept abstract*, cel de-al doilea parcurge un traseu contrar. Asociind comedia celui de-al doilea tip de ridicol, el corelează parodia cu primul tip, „*datorită exagerării şi intenţiei de a-l sublinia*", pe care aceasta ar manifesta-o. Descoperind la baza ridicolului acţiunea prin care un element este raportat (prin *subsumare*) la o noţiune abstractă, cu care el are puncte comune, Schopenhauer găseşte ca esenţială pentru teoria ridicolului neconcordanţa dintre cele două elemente puse în relaţie. Acelaşi raport şi aceeaşi discrepanţă se regăsesc şi în cazul parodiei: „*parodia subsumează aşadar realităţile plate, expuse de ea, conceptelor înalte, cuprinse în subiectul parodiat; cu acestea ele ar trebui să concorde, într-un anume sens, dar – de fapt – sînt total discordante faţă de ele. Urmarea e că, procedînd astfel, se naşte o contradicţie netă între realitate şi idee*"[1]. Se schiţează existenţa a două planuri în interiorul textului parodic, planuri care scot în evidenţă sciziunea inerentă oricărei parodii.

Existenţa a două tonuri extreme, *solemnul* şi *familiarul*, îi permite lui **Henri Bergson**, în *Teoria rîsului*, să dezvolte principalele trăsături ale parodiei, pornind de la aceste două elemente. Definită ca „*transpunere a solemnului în familiar*", parodia este delimitată net de

[1] Schopenhauer, Arthur, *Contribuţii la teoria ridicolului*, în *Studii de estetică*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1974, p. 165

genul eroico-comic, a cărui trăsătură esenţială este *exagerarea familiarului* spre a obţine *solemnul*. Procesul de *degradare*, care este specific parodiei, a fost considerat, uneori, drept trăsătură esenţială a comicului; H. Bergson respinge această idee pentru că degradarea este doar un mijloc de realizare a transpoziţiei, care este, la rândul ei, unul dintre instrumentele prin care se obţine râsul. Dar, nu doar în capitolul dedicat *comicului cuvintelor* îşi exprimă H. Bergson părerile despre parodie, ci ea este discutată şi în legătură cu un concept fundamental din teoriile bergsoniene, *mecanica viului*.

Neîncrederea în atotputernicia textului şi a limbajului determină auspiciile sub care debutează, în primele două decade ale secolului XX, teoriile formaliştilor asupra parodiei. Reuniţi într-o societate pentru studierea limbajului poetic, denumită *Opoïaz*, ei încearcă să demonstreze caracterul literar, literaritatea produselor literare. Studiile formaliştilor converg toate spre a prezenta parodia ca un fenomen inerent dezvoltării literaturii, dar şi cu o accentuată dimensiune comică.

Articolele lui **Victor Şklovski** asupra romanului englez sau asupra romanului lui Cervantes, *Don Quijote*, conţin numeroase referiri la parodie, nu întotdeauna numită. Punând accent pe relaţia ce se stabileşte între *Don Quijote* şi celelalte romane de factură cavalerească, Şklovski observă că Cervantes a dorit să reformeze acest gen de romane. Schimbarea sensibilităţii artistice determină o schimbare pe ,,piaţa" literară, generând tendinţa de a anihila elementele ce par demodate. **Tomaşevski** reduce (sau, dimpotrivă, extinde!) istoria literaturii la o istorie a procedeelor, ce dau măsura mentalităţii artistice dintr-o anumită perioadă. Literatura este privită ca un organism viu, într-o permanentă mişcare şi transformare, iar aspectul ei formal, procedeele, trădează modificările ei de profunzime, legate de mutaţia gustului artistic. Se cere o re-citire (şi o recitare) adecvată a procedeului, tocmai pentru a-l salva de la non-semnificare. Istoria literaturii devine o re-citire în alt registru a elementelor ce ţin de tradiţie. În ultima parte a citatului, Tomaşevski trasează o analogie interesantă între re-utilizarea procedeelor şi reciclarea citatelor; schimbarea are loc atât la nivelul aspectului formal, *procedeu*, cât şi la cel al conţinutului semantic, *transformare de sens*, toate cu sugestia unei metamorfoze totale, inerentă evoluţiei literare. Contrastul dintre stil şi subiect care dădea specificul parodiei sau al burlescului e înlocuit la Tomaşevski de contrastul dintre stil şi conţinutul lexical al limbajului; în vreme ce noţiunea de subiect ducea cu gândul la o tradiţie încetăţenită, stilul este aici elementul la care opera nouă se raportează parodic. Dar, el nu este tratat în şi pentru sine ci este folosit ca un instrument în procesul de satirizare a unor realităţi contemporane, ne-fixate literar.

Una dintre cele mai subtile concepţii teoretice asupra fenomenului parodic lansează **Mihail Bahtin**. Teoriile lui M. Bahtin asupra parodiei se dezvoltă pe cele două axe esenţiale

pe care aceasta se constituie: latura comică şi cea meta-ficţională. În remarcabila sa lucrare despre François Rabelais, M. Bahtin identifică principalele forme comice ce au funcţionat în Evul Mediu şi evidenţiază în ce măsură opera lui François Rabelais prezintă similitudini cu acestea. Definitorie pentru cultura medievală este lumea carnavalescă, ,,lumea întoarsă pe dos", ,,o parodie la viaţa obişnuită, necarnavalescă". Într-o lume ce pune accent pe logica inversului, a valorilor răsturnate, a prelucrării ,,de-a-ndoaselea", parodia se mulează perfect acestei mentalităţi. Toate imaginile carnavaleşti reunesc imagini contradictorii, la fel cum parodia este profund ambivalentă. Într-o cultură oficială dominată de dogmatism şi închistare, cultura populară oferă reversul eliberator, prin comic, prin recitarea într-o manieră parodică a elementelor reunite într-un discurs oficial. Şi ce era în Evul Mediu mai închistat şi mai oficial ca limba latină, instituţia bisericii şi discursul bisericesc? Tocmai de aceea, cea mai răspândită formă de parodie în perioada medievală era *parodia sacra.* Terminologia şi ideologia bisericească, ceremonialul bisericesc, toate cunosc un revers parodic, ce contribuie la de-tensionarea climatului mental. Există, astfel, *Liturghia beţivilor*, *Liturghia jucătorilor*, ca replici parodice pentru liturghiile oficiale, sau *Testamentul măgarului* şi *Testamentul porcului*, ca re-scrieri în registru parodic ale Testamentelor.

Bahtin este primul care remarcă faptul că parodia nu se rezumă doar la tratarea canoanelor literare, ci ia în discuţie şi alte tipuri de limbaje dominante, cum este cel bisericesc. Ulterior, parodia va cuprinde şi sfera altor arte, pictura, muzica, fotografia, cinematografia, dar, la originile ei, ea a fost fundamental asociată literaturii. Din această mentalitate de tip parodic, bazată pe de-sacralizarea discursului dominant, s-a constituit, după cum precizează Bahtin, o cultură populară coerentă din care s-a constituit ulterior marele roman al Renaşterii. Dar nu doar Evul Mediu este dominat de carnavalesc, ci şi Antichitatea, căci şi atunci lumea era percepută ca o realitate răsturnată; Bahtin vede drama satirică ce însoţea trilogiile tragice ca pe o reluare în registru parodic a acestora. De altfel, el consideră parodia ,,un element inalienabil al satirei menippee". Definiţia pe care o dă şi istoria pe care o trasează, ulterior, satirei menippee, explică de ce îi asociază acesteia parodia. Principala trăsătură a satirei menipee o constituie capacitatea acesteia de a schimba locul de desfăşurare a evenimentelor (preferând temniţele, pieţele, tavernele) şi perspectiva comună asupra personajelor; ele sunt prezentate în diferite situaţii de viaţă, cele mai multe dintre ele fiind şocante pentru gustul cuminte al marelui public: sinucideri, orgii nocturne, patimi dementiale. Zugrăvită astfel, prin prisma modificării gustului literar, deci cu rol important în evoluţia formelor literare, este clar de ce Mihail Bahtin apropie satira menippee de parodie.

Bahtin tratează şi dimensiunea meta-ficţională a acestui concept, ajungînd la concluzia că parodia trădează opinia autorului asupra unui tip de limbaj prezent în opera sa. De aceea,

orice operă literară este, pentru Bahtin, un cumul de limbaje diferite, faţă de care autorul are atitudini diverse; unele dintre ele exprimă „intenţiile semantice şi expresive ale autorului", iar prin altele, autorul nu se exprimă pe sine, ci „le **arată** ca un obiect verbal specific". Această distanţă între autor şi tipurile de limbaj cu care acesta lucrează permite inserarea intenţiei parodice. Ca şi Tomaşevski, care vedea în stilizare un instrument al înnoirilor artistice, şi Bahtin vorbeşte despre o „stilizare parodică", de care autorul uzează spre a-şi relativiza discursul. Bahtin conturează portretul unor opere literare extrem de mobile, ce, pe de o parte, se raportează (parodic, sau nu!) la o tradiţie literară, deci are o mobilitate de tip diacronic, pe de altă parte, ea se prezintă ca un cumul de atitudini diferite, ce-i conferă mobilitate în sincronie. Această permanentă luptă între tipuri de limbaje/discursuri romaneşti a jucat un rol important, în viziunea lui Bahtin, în evoluţia romanului. Căci, din această tendinţă a multiplicării atitudinilor în roman, s-a născut romanul *celei de-a doua linii stilistice*, cum îl numeşte Bahtin; este vorba despre *Don Quijote* al lui Cervantes, *Tristam Shandy* al lui Sterne sau *Gargantua şi Pantagruel* al lui Rabelais. Discursul în aceste romane inserează elemente ce sunt reacţii parodice la discursul romanelor anterioare.

În acest context, foarte important este actul receptării actului parodic. Relaţia dintre cititor şi textul parodic a fost anticipată de alte menţiuni critice anterioare, ce mizau tocmai pe existenţa acelui contrast (comic sau nu!) dintre aşteptările cititorului şi ceea ce textul oferă de fapt. Teoriile receptării, pe care le dezvoltă **Hans Robert Jauss** în lucrarea *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, mută accentul discuţiilor de la definirea specificului parodiei, la relaţia ce se stabileşte între cititor şi textul operei parodice, pe de o parte; pe de altă parte, orice teorie a receptării aplicată pe un text parodic, conturează portretul autorului parodic, ca un cititor iniţial al textului parodiat. Deci, la un prim nivel al discuţiei pe problema receptării se situează obligaţia de a stabili atitudinea parodistului, ca prim receptor, faţă de textul parodiat. Este surprins, astfel, subtilul mecanism psihic ce-l determină pe actualul autor, fost lector, să se orienteze spre o anumită operă literară, cu intenţia de a o parodia. Statutul ambivalent al parodiei ar fi generat tocmai de ambivalenţa psihică pe care autorul parodiei o manifestă faţă de textul parodiat, atitudine ce poate varia de la admiraţie (şi, să nu uităm, admiraţia determină o îndepărtare respectuoasă şi umilă de obiectul veneraţiei) la invidie, ca rezultat al unei negativităţi asumate.

Parodierea unui text implică, de cele mai multe ori, o raportare ironică la eroul operei. Acest tip de raportare determină afirmarea cititorului parodist ca individualitate ne-supusă orbeşte supremaţiei textuale, dezvăluindu-i modul în care textul îşi manipulează cititorii. Întoarcerea spre sine a textului literar generează şi o evidenţiere a relaţiilor pe care le stabileşte cu cititorii. Prelucrarea parodică a unui text cunoscut ca aparţinând seriosului,

atrage o schimbare de atitudine din partea cititorului, care-şi permite să rîdă de eroii cu care odată se identifica. Acest lucru implică un cititor conştient de o tradiţie literară, de alte moduri de a scrie despre personajul erou; aceste condiţii fiind îndeplinite, se realizează recunoaşterea eroului ca un personaj de factură comică. Căci numai prin raportare la orizontul de aşteptare al cititorului, personajul parodiei devine personaj comic. Uzând de un contrast de tip negativ şi folosindu-se de figura non-eroică a personajului din parodie, autorul textului parodic pune sub semnul întrebării *valabilitatea normelor sociale sau literare*. Interogaţia textului sădeşte sâmburele îndoielii în mintea receptorului, care, la rândul său, se detaşează de orice fel de formă de discurs absolutist, fie textual, fie social.

Una dintre contribuţiile ce a reuşit conturarea statutului parodiei este cartea lui **Gérard Genette**, *Palimpsestes*. Propunându-şi să delimiteze teritoriul *transtextualităţii*, Gérard Genette identifică cinci tipuri de relaţii transtextuale: *intertextualitatea*, *paratextualitatea*, *metatextualitatea*, *arhitextualitatea* şi *hipertextualitatea*. Definirea parodiei e prefigurată de delimitarea hipertextualităţii, de conştiinţa faptului că orice text derivă din alte texte anterioare. Hipertextele sunt rezultatele unei *transformări simple/directe* sau ale unei transformări indirecte, pe care Gérard Genette o numeşte *imitaţie*; el exemplifică cu *Ulysse* al lui Joyce, text rezultat prin *transformarea* acţiunii din *Odiseea* lui Homer, şi cu *Eneida* lui Virgiliu, rezultată în urma unei *imitaţii* a textului lui Homer. *Imitaţia* este un proces mai complex decât *transformarea*, pentru că ea presupune constituirea unei matrice pe baza căreia se va realiza *imitaţia*. Dincolo de scurtul istoric pe care autorul îl trasează parodiei, ne interesează perspectiva din care teoreticianul francez abordează parodia, căci el distinge mai multe niveluri de manifestare a parodiei, în funcţie de generalitatea ei; interesează şi modul în care el clarifică existentele confuzii între parodie, pastişa satirică, travestiul burlesc. Definirea parodiei este realizată gradat, prin treptata înglobare a relaţiilor existente între ea şi alte specii înrudite, prin identificarea unor regimuri diferite, în funcţie de care parodia îşi configurează mult mai bine teritoriul.

Parodia despre care vorbeşte Genette apare sub trei aspecte:

1. parodia ca figură de stil, pe care o numeşte „*ornament punctual al discursului*” şi această abordare îi permite să explice de ce parodia a fost anexată retoricii, mai ales în secolul al XVII-lea;
2. parodia ca o practică hipertextuală, rezultat al *transformării* în regim *ludic*; aici sunt clarificate confuziile existente între parodie, pastişă, travestiul burlesc;
3. parodie ca termen generic, sub care identificăm 3 forme cu funcţie satirică: parodia strictă, travestiul, imitaţia caricaturală.

Conştient că parodia devine un fel de termen-umbrelă, căruia i s-au asociat mai multe sensuri, Genette diferenţiază parodia de pastişă şi de travestiul burlesc. Iniţial, alătură parodia de pastişa eroi-comică, pentru a le diferenţia de travestiul burlesc, căci *travestiul burlesc modifică stilul fără a modifica subiectul*, în vreme ce *parodia modifică subiectul fără a modifica stilul*. Dar, prezentând aceste tipuri de relaţii, Genette vorbeşte despre parodie în sens general, căci în interiorul acestei parodii generice, el identifică două sub-unităţi: parodia strictă şi pastişa eroi-comică. Ulterior, apropie parodia strictă de travestiu pentru că ambele transformă un text şi le diferenţiază de pastişă, care imită in stil. Un alt element semnificativ ce apropie parodia de travestiu şi le diferenţiază net pe acestea de pastişă este faptul că primele două fac întotdeauna referire la unul sau mai multe texte şi niciodată la un gen literar, cum face pastişa; de aceea, pentru Genette, o formulare de tipul *parodiază un gen sau o şcoală literară* este inoperantă, pentru că doar pastişa este cea care *imită* o şcoală literară, un gen literar sau trăsăturile unei epoci. Raportate la tipul de relaţie pe care o stabilesc cu hipotextul, parodia şi pastişa sunt clar diferenţiate: parodia este rezultatul relaţiei de *transformare*, aplicată unui text sau mai multora, în vreme ce pastişa este rezultatul *imitaţiei* unui stil.

Ceea ce aduce nou cercetarea pe care **Daniel Sangsue** o face parodiei este gruparea principalelor texte ce au beneficiat de tratare parodică; în realizarea acestui lucru se pleacă de la concepţia conform căreia se parodiază doar marile opere, iar parodierea capodoperelor consolidează faima lor. Astfel, el observă că principalele hipotexte ale prelucrărilor parodice sunt: miturile, Biblia, poveştile, fabulele, tragediile clasice. Putem identifica principalele manifestări literare semnificative pe care istoria literaturii le-a păstrat tocmai prin de-/re-construcţia parodică la care le-a supus. Mizând pe importanţa recunoaşterii intenţiei parodice, Daniel Sangsue preia opinia critică enunţată de Geneviève Idt, ce identifică trei etape ale receptării textului parodic: 1. recunoaştere prezenţei, într-un text, a unui alt text; 2. identificarea acelui hipotext; 3. conştientizarea diferenţei existente între hipotext şi textul parodic. Dezvoltând, cu altă ocazie, teoriile receptării textului literar, enunţate de Jauss, observam că procesul receptării textului parodic este mult mai complex şi pentru că la reuşita unui demers parodic contribuie în mod esenţial capacitatea lectorului de a sesiza măsura şi maniera transformării parodice pe care textul iniţial o suferă.

Dacă ideile lui Genette asupra parodiei definesc strict dimensiunea ei literară şi vizează, mai ales, clarificarea confuziilor de terminologie poetică, perspectiva pe care o aduce **Linda Hutcheon** (în *A Theory of Parody*, dar şi în *Poetica postmodernismului*) asupra parodiei este una dintre cele ce acordă parodiei un grad de manifestare maxim în postmodernism. Ea este unul dintre cercetătorii ce susţin similitudinea de substanţă dintre

parodie şi postmodernism. Ceea ce-şi propune autoarea să realizeze în *A Theory of Parody* este să definească în termeni formali şi pragmatici parodia. Abordarea pragmatică asupra parodiei pe care o face autoarea îi permite să analizeze ce anume este definitoriu pentru parodie: aspectul comic sau cel ironic, ea ne-receptând ironia ca o manifestare a comicului. Considerată decenii de-a rândul mod de manifestare a comicului şi rezultat al dorinţei de a ridiculiza un text anterior, pentru Linda Hutcheon, parodia depăşeşte această viziune minimalistă, fiind definită prin aspectul ironic, nu doar pentru că ironia este una dintre strategiile retorice folosite de parodie, ci şi pentru că există similitudini între modurile de operare ale acestor două fenomene. Prin detaşarea ironică de textul parodiat, parodia forţează lectorul să se situeze de partea cuiva; cititorul fie îmbrăţişează punctul de vedere al parodistului şi dezavuează ţinta, fie îşi simte lezată dimensiunea de lector îndrăgostit de textul ţintă – pentru că orice parodie a unui text este şi o parodiere a aşteptărilor unui grup de lectori – şi respinge parodierea îndrăgitului text. De fapt, aceste nuanţări se pierd în procesul receptării, parodia postmodernistă fiind mult mai subtilă în transformarea ţintei sale, decât manifestările ei pre-postmoderne.

Dacă Linda Hutcheon neglija aspectul comic al parodiei, pentru **Margaret Rose** parodia este un produs complex, rezultat din îmbinarea metaficţiunii cu comicul. Vasta ei lucrare închinată parodiei, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, este o istorie a teoriilor închinate parodiei şi a relaţiilor pe care aceasta le stabileşte cu satira, ironia, travestiul, burlescul. Expunerea diferenţelor dintre parodie, ironie, satiră şi metaficţiune îi oferă suportul teoretic al unei definiri a parodiei. Sensul dublu al ironiei este pus în paralel cu relaţia între două texte pe care o stabileşte parodia, unde „*textul parodiat este folosit ca o «mască verbală» sau ca un «cod deturnat» spre a ascunde sau a complica mesajul parodistului*”[2]. În vreme ce ironia poate fi definită ca o *combinaţie de mesaje în interiorul unui singur cod al ironistului*, parodia conţine „*cel puţin două coduri distincte cu două seturi distincte de mesaje*”[3]. Co-existenţa parodiei cu textul parodiat este evidenţiată prin existenţa a două coduri diferite, iar neconcordanţa lor generează efectul comic. De fapt, la nivelul parodiei, putem identifica două tipuri de efecte comice: parodia poate avea elemente comice, independente de raportul parodic, iar, pe de altă parte, neconcordanţa dintre parodie şi textul parodiat poate fi generatoare de efect comic.

Într-un fel sau altul studiile referitoare la parodie au trădat obsesiile teoreticienilor de după cel de-al doilea război mondial: criza limbajului şi a reprezentării, proliferarea ne-controlată a formelor culturale hibride, problema auto-referenţialităţii, imposibila

[2] Rose, Margaret, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, 1995, p. 87
[3] *ibidem*, p. 88

originalitate. Astfel, prin latura metaficţională sau prin cea comică parodia a venit în întâmpinarea acestor teorii şi s-a mulat perfect pe noile aşteptări teoretice. Pentru a detalia aceste observaţii, vom prezenta în continuare relaţia specială ce se stabileşte între parodie şi postmodernism.

Parodia şi postmodernismul

Fiind extrem de fecundă şi de actualitate, atenţia noastră se va opri puţin mai mult asupra relaţiei dintre parodie şi postmodernism. Viziunea noastră asupra postmodernismului nu se va exprima într-o tratare detaliată a acestui curent cultural; vom selecta, în schimb, unele definiţii ce i-au fost date, în măsura în care ele vor nuanţa atributele parodiei postmoderniste. Vom trata postmodernismul nu dintr-o perspectivă *teoretică*, încercând să identificăm posibile lui trăsături distinctive în operele scriitorilor excesiv consideraţi pre-postmoderni (Cervantes, Sterne, Sade), ci îl vom urmări *istoric*, înţelegând prin postmodernism curentul cultural ce urmează modernismului. Raportată la Antichitate, la epoca modernă şi la perioada postmodernă, parodia cunoaşte o evoluţie interesantă. Dacă în Antichitate şi Evul Mediu parodia era redusă la o simplă prelungire amuzant-denigratoare a operei parodiate, în epoca modernă ea devine aproape la fel de importantă ca şi textul-ţintă, complementaritatea ce se stabilea între ea şi opera vizată fiind un indice al complexităţii lumii textualizate. Spre deosebire de celelalte perioade din istoria literaturii, în postmodernism, parodia devine un instrument de generalitate maximă, ea înglobând o multitudine de relaţii pe care arta actuală le stabileşte cu arta anterioară, de multe ori, punându-se semnul egalităţii între spiritul postmodern şi parodie.

În postmodernism, parodia devine un gen intertextual tocmai pentru că există o serie de trăsături comune ce apropie parodia literară de cea cinematografică, de cea din artele plastice sau de cea a discursului publicitar, un autentic centru cultural, de la care porneşte des-centralizarea. Legătura de substanţă dintre parodie şi postmodernism ne permite să afirmăm că trăsătura fundamentală a postmodernismului este **spiritul parodic**. În postmodernism, pe lângă transformarea într-o manieră comică a textelor existente, parodia este completată de *dimensiunea* esenţială a *auto-referenţialităţii*, ea conştientizând (poate nu tragic ca în cazul modernilor, dar sigur serios-nostalgic) statutul de construct pe care îl are orice text literar.

Dificultăţile definirii postmodernismului vin, de multe ori, din imposibilitatea stabilirii cu exactitate a relaţiei lui cu modernismul. Spre deosebire de alte curente culturale, postmodernismul, datorită numelui pe care-l poartă, este damnat la o permanentă raportare la modernism, şi el un curent artistic ce nu şi-a stabilit cu exactitate teritoriul. Multe din dilemele definirii postmodernismului se trag din cele proprii modernismului. Considerat a fi vârsta juvenilă a modernităţii (Jean-François Lyotard, în *La condition postmoderne*), perioada ei de maturitate (cum este la Ihab Hassan) sau, dimpotrivă, manifestând o atitudine estetică de multe ori contrară modernismului, postmodernismul stabileşte, în mod sigur, o relaţie cu totul particulară cu predecesorul lui cronologic. Dincolo de multitudinea de relaţii posibile

existente între cele două curente culturale, pe noi ne interesează în ce măsură postmodernismul reia parodic datele estetice ale modernismului, poate într-o încercare de a însufleţi ariditatea turnului de fildeş în care acest curent artistic s-a retras. Atitudinea duplicitară a artei postmoderniste faţă de trecut, simultan subversivă şi laudativă, este apanajul relaţiei parodice De fapt, putem identifica două dimensiuni ale parodiei postmoderniste: una ce vizează acest fenomen cultural în ansamblul manifestărilor sale, trădând specificul raportării lui la tot ce ţine de forme estetice trecute şi conturând astfel **spiritul parodic**, specific postmodernismului, şi o altă dimensiune ce ia în considerare variatele manifestări artistice parodice din interiorul fenomenului postmodern, rezultatele concretizându-se în cultivarea operelor parodice.

Folosind aproape inconştient un încetăţenit arsenal lingvistic, scriitorii postmoderni simt nevoia să jongleze ludic cu materia lor primă, cuvintele şi, mai ales, să se lase vrăjiţi de forma lor sonoră, de frumuseţea de dincolo de sens. Îndepărtarea subiectului de obiect şi de viziunea clasicizată asupra obiectului generează îndepărtarea fiinţei umane de tot ce reprezintă structură coerentă, uşor reprezentabilă temporal, tocmai prin linearitatea la care se aderase. De aceea, Fredric Jameson observă că postmodernismul aduce trecerea de la o logică temporală la una de factură spaţială; spaţializarea timpului este rezultatul distrugerii temporalităţii şi, de aici, reacţia de tip schizofrenic a societăţilor. Falia ce apare în interiorul multor fenomene culturale ale postmodernismului este locul predilect de manifestare a parodiei; profitând de distanţa instalată între elemente cândva unitare, parodia îşi face jocul dar, în acelaşi timp, inconştient aproape, re-apropie polii. Căci fenomenul parodic nu este determinat doar de distanţarea critică existentă între parodie şi textul ţintă, ci el pune bazele unei re-apropieri semnificative între prezent şi trecut. Acţiune în doi timpi, demersul parodic de-construieşte, inventariază elementele componente şi, pe baza lor, re-construieşte. Această structurare în doi timpi este valabilă şi în cazul postmodernismului; Suzi Gablick consideră că există două tipuri de postmodernism: unul *deconstructiv*, care dărîmă modelele, nu doar ale trecutului, ci şi ale prezentului, şi un postmodernism *reconstructiv* ce pune bazele unei dezvoltări ulterioare. Parodia, la rândul ei, nu este orientată exclusiv spre trecut, căci prelucrarea acestuia contribuie la conturarea direcţiilor viitoare.

Dacă parodia anterioară postmodernismului lua în discuţie statutul altui text literar, fără a pune sub semnul întrebării legitimitatea propriului text, arta postmodernă se foloseşte abil de parodie pentru a-şi exprima condiţia epigonismului. Dar conştientizarea acestei condiţii nu generează angoasa existenţială a modernilor, ci o atitudine grav-ironică prin care sunt filtrate datele culturii. Cultura postmodernă nu construieşte prin proclamata ignorare a tradiţiei, ci o înglobează spre a-şi reliefa mai bine specificul. Raportarea obiectului estetic nu

se mai face la natură, ci la cultură, ba, mai mult, natura însăşi se lasă receptată ca formă a culturii, o cultură pe care, cândva, ea însăşi a creat-o. Primatul culturii în faţa naturii influenţează şi perspectiva asupra parodiei; plecând de la premisa că textul parodiat este echivalent naturii, pe considerent cronologic, atunci prelucrarea parodică este o formă a culturii. În postmodernism sunt frecvente cazurile în care parodia unui text îl duce pe respectivul lector la textul de bază, în acest caz paradoxal analiza ţintei parodice făcându-se în funcţie de prelucrarea ei parodică. Nu doar natura este receptată ca o formă a culturii, ci şi parodia este, din punct de vedere cronologic, mai apropiată de lector decât obiectul parodiat.

Dintre cele unsprezece trăsături ale postmodernismului pe care Ihab Hassan le identifică în *Pluralism in Postmodern Perspective*, reluate de Mircea Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*, cinci dintre ele prezintă similitudini autentice cu spiritul parodiei şi le vom detalia spre a evidenţia participarea activă a spiritului parodic la definirea de sine a postmodernismului. *Indeterminarea*, prima trăsătură identificată, e rezultatul neîncrederii în certitudine şi perfecţiune, generând „*descoperirea imensului şi fertilului domeniu al aleatoriului, hazardului, indeterminării, ambiguităţii, fragmentului*”[4]. Parodia nu ar fi putut căpăta amploarea pe care o cunoaşte în postmodernism, dacă acest curent cultural nu ar fi cultivat, cu predilecţie, discontinuitatea obiectului estetic luat drept ţintă. Neîncrederea pe care o are parodistul în validitatea textului ţintă şi procesul de de-construire pe care textul parodiat îl cunoaşte în textul parodiei trădează permanenta căutare a unui principiu integrator şi mereu valabil (chiar dacă este căutat cu instrumentele ne-integrării perfecte şi ale non-valabilităţii), ce obsedează până la epuizare şi lumea postmodernă.

Generată în mod evident de *decanonizare*, o altă trăsătură a postmodernismului, *hibridarea*, conturează tabloul unui ecletism nu doar stilistic, ci şi al genurilor literare. Dacă moderniştii erau obsedaţi de puritatea şi specificitatea genurilor, postmoderniştii scriu opere eterogene, în care ficţiunea devine istorie şi istoria ia atributele ficţiunii. Această contaminare între genuri este prezentă şi în cazul discursului critic ce se construieşte cu instrumentele ficţiunii. De aceea, Raymond Federman numeşte critica *criticfiction*, pentru că finalitatea interpretativă a discursului critic este înlocuită cu gratuitatea ludică a acţiunilor, iar creaţia devine *surfiction* pentru că meditează asupra propriei condiţii literare, lăsând osatura textuală la vedere. Anularea distincţiei dintre cultura de masă şi cea înaltă a permis dezvoltarea mai multor forme literare cu statut ambiguu, „*implicînd pastişa, parodia, travestiul*”[i]. Ceea ce atrage atenţia este faptul că, în postmodernism, parodia nu exprimă doar o intenţie comică; ea este o imitaţie goală şi superficială a stilurilor, o transformare a operelor trecute în imagini pure.

[4] Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999. p. 95

Sinonimă cu amalgamarea de stiluri şi specii literare diferite, literatura postmodernistă îşi pierde statutul coerent şi trăieşte ca o prelungire a trecutului literar, pe care îl re-inventează permanent. Călătorind în culturi şi perioade diferite, postmodernismul se dedă la o neobosită de- şi re-contextualizarea a stilurilor; reamintim că una dintre tehnicile cele mai frecvente de realizare a parodiei este plasarea evenimentelor într-un alt timp, de cele mai multe ori, aflat în discordanţă cu necesităţile de decor temporal ale personajelor, de aceea toate intervenţiile personajelor stau sub semnul iluzoriului comic. Acest iluzoriu nu este dramatic, căci există în postmodernism un triumfalism al regenerării, fără conştiinţa sfârşitului. Condiţia scriiturii postmoderniste este surprinsă de Frederic Jameson: „*într-o lume în care inovaţia stilistică nu mai este posibilă, tot ce a rămas este să imităm stilurile moarte, să vorbim prin măşti şi cu vocile stilurilor, într-un muzeu imaginar*”[5]. Dar aceste măşti pe care le poartă nu simbolizează neapărat neputinţa susţinerii profilului propriu, ci sunt un excelent prilej de a-şi ascunde rezervele faţă de masca ce tocmai o poartă. Discrepanţa dintre realitate şi mască îşi pierde dramatismul, pentru că artistul postmodern se raportează cu seninătate doar la mască; mai mult decât creator, el este un *colportor*. Dacă în epocile anterioare parodia era folosită de autori ca o formă de igienă literară, prin debarasarea de formele de neclintit ale tradiţiei, în postmodernism ea devine un principiu al vieţuirii frenetice, mijlocul prin care secătuiţii (oare?!) de inspiraţie autori se reîntorc la predecesori.

Conştientizarea statutului artei postmoderne se face nu doar prin raportarea parodică la trecut, ci şi prin auto-parodie, căci alterarea unităţilor cândva indestructibile are drept consecinţă imediată şi punerea sub semnul întrebării a statutului artistic actual. Sentimentul postmodern definitoriu este dat de amestecul de ironie şi nostalgie, de distanţare critică şi re-folosire recuperatoare. Având de ales între a păstra sinucigaşa detaşare a autorului de text/lume şi a pune totul sub semnul unei întrebări parodice, artistul postmodern alege a doua variantă, iar consecinţele deciziei sale se vor materializa în proliferarea unor noi şi viabile forme culturale.

[5] apud Irvine, Martin, *Approaches to Po-Mo*, www.georgetown.edu/faculty/irvinem/tehnoculture/pomo.htm

Parodicul în cinematografie

De vreme ce discursul cinematografic se dezvoltă pe cu totul alte coordonate decît cel literar, iar noi nu avem instrumentarul teoretic necesar unei abordări profesioniste, ne limităm la a prezenta doar cîteva aspecte ale parodicului în cinematografie. Limbajul cinematografic tinde să fie cel mai predispus parodierii, pentru că arta cinematografică a ajuns să fie arta cu cel mai mare impact la public, lucru care face ca ţinta parodiei să fie lesne recunoscută. Fenomenul parodic în cinematografie cunoaşte o dezvoltare maximă în anii ’70. Celebre sunt creaţiile cinematografice în care sunt parodiate filmele cu Humphrey Bogart, mai precis *Casablanca* şi *Şoimul maltez* în *The Cheap Detective* (scenariul semnat Neil Simon şi în regia lui Robert Moore, 1978), dar şi filmele în care este parodiat Sherlock Holmes, cum este cazul filmului *The Adventures of Sherlock Holmes Smarter Brother* (regia semnată de Gene Wilder, 1978). O altă ţintă predilectă a prelucrărilor parodice sunt filmele lui Alfred Hitchcock: *High Anxiety* (1977), cu Mel Brooks şi *Throw Mama from the Train* (1987), cu Danny De Vitto. Ca şi în cazul parodiei literare, parodierea limbajului cinematografic are două direcţii de manifestare: parodierea firului epic şi parodierea tehnicilor cinematografice. Este cazul filmelor *Formidabilul I*, parodie după *Top Gun*, şi *Formidabilul II*, parodie după *Rambo*, *Total Recall*, *Basic Instinct*, *Robocap*. Deşi nu sunt filme de artă, cele două producţii cinematografice sunt ilustrative în ceea ce priveşte funcţionarea mecanismului parodic în cea de-a şaptea artă. Conflictul din film este iluzoriu, eroul devine, evident, anti-erou, cuvintele banale pe care personajul le spune sunt receptate ca ,,mustind” de semnificaţii, afirmaţii întâmplătoare generând o dezvoltare narativă ne-motivată a filmului. Luând în derâdere aşteptările spectatorului, complimentele, nelipsite din orice scenă de dragoste, sunt inedite: ,,*e cel mai alb glob ocular pe care l-am văzut*”. Trecerea de la sensul figurat la cel propriu, procedeu frecvent în demersul parodic, dă naştere comicului; ,,*am ochii tatălui meu*”, spune la un moment dat personajul principal, apoi scoate doi ochi din buzunar. Dar nu doar dezvoltarea evenimenţială este parodiată, ci şi tehnicile specifice cinematografiei; cel mai folosit procedeu este discreditarea relaţiei de concordanţă între sunet şi imagine. Unui simplu scuipat îi este asociat sunetul pe care l-ar face un obiect greu aruncat într-o găleată cu apă, aşa cum o scenă delicată de dragoste este însoţită de o muzică stridentă. Posibilitatea pe care arta cinematografică o are de a comprima spaţiul este şi ea parodiată: bărbatul conduce femeia acasă, fac zece paşi împreună şi, fără a se schimba cadrul, au şi ajuns acasă. Micile trucuri pe care regizorul le foloseşte spre a-şi strecura ,,morala” sunt dezavuate şi le este arătată artificialitatea. În *Formidabilul I* există un declarat lait-motiv al câinelui, animal ce apare frecvent în diferite locaţii, prezenţa obsesivă reliefând intenţia de a parodia cultivarea imaginii

întâmplătoare, ce ascunde nebănuite semnificaţii. Accidentul unui personaj este excesiv anticipat prin folosirea tuturor elementelor prevestitoare posibile: este marţi, personajul îşi uită guma norocoasă, o pisică îi taie calea, o oglindă se sparge. Realizând complicitatea cu spectatorul, *Formidabilul II* parodiază majoritatea scenelor cunoscute din filmele menţionate, re-contextualizarea lor inadecvată permiţând inserţia evidentă a comicului.

APLICAŢII

G. Topîrceanu, „*Minunile sfîntului Sisoe*” – parodia religioasă

Datele distinctive ale unui imaginar religios de sorginte populară sînt savuros parodiate în cunoscutul text al lui Topîrceanu. Din cele douăsprezece capitole ce aveau să formeze mini-romanul *Minunile Sfîntului Sisoe* autorul finalizează doar patru, dar este suficient spre a constitui un univers ficţional de sine stătător. Nu e de ignorat motto-ul din Jules Renard, al cărui înţeles, cu valoare de întrebare, obligă la un răspuns după încheierea lecturii. Răspunsul ar suna contestatar şi e deductibil din evoluţia aventurii personajului. Analiza planului romanului scoate la iveală faptul că scrierea avea o evidentă finalitate satirică. Autorul îşi făcuse o listă cu *instituţiile*, *moravurile*, *credinţele*, *sentimentele* ce urmau a fi satirizate. Intenţia satirică este grefată pe o osatură parodică pe care o vom analiza detaliat. Mai generoase la analiza particularităţilor parodice sunt cele patru capitole finalizate, de aceea ele vor constitui materialul de referinţă al aplicaţiei noastre.

Topîrceanu nu ridiculizează datele în funcţie de care este creionat raiul de către Biserică, ci le dezvoltă spre a le demonstra caracterul forţat, omenesc, în cele din urmă. Reprezentarea făcută raiului iese de sub coordonatele dogmei prin conturarea lui în funcţie de pieritoarele legi lumeşti şi ignorarea totală a virtuţilor creştine. Astfel construită, parodia loveşte mai subtil în deficienţele de viziune ale reprezentărilor religioase. Folosindu-se de parodie, autorul discreditează posibilitatea existenţei unui spaţiu utopic, spaţiu pe care textele religioase îl configurează frecvent. Poate mai mult decât parodie a raiului creştin, *Minunile Sfîntului Sisoe* este, implicit, parodie a utopiilor. Lipsit de necesarul dinamism, de echilibrul pe care antagonismul *bine-rău* îl generează, utopicul rai este o „realitate” sortită unor condiţionări prpuse de textul motto-ului. Spaţiul celest e caracterizat de un superior şi implacabil plictis, pe care numai suspendarea devenirii îl poate produce, edenul topîrcenian este imaginea punerii în practică a noţiunilor abstracte, frumoase şi ideale tocmai prin lipsa lor de finalitate practică. Fiind un spaţiu perfect, construit prin eliminarea neajunsurilor, raiul devine un spaţiu absurd prin anularea particularităţilor definitorii ale elementelor componente: „*Acolo şarpele nu are venin, ardeiul nu ustură şi ghimpii trandafirilor sunt bonţi*”. Prin definiţie un teritoriu nelimitat, raiul lui Topîrceanu nu este o aşezare suspendată deasupra pământului, lipsită de coordonate fizice, ci ea are margini bine delimitate, conforme celor patru puncte cardinale. Locuinţele sfinţilor nu sunt plasate la întâmplare, ci în funcţie de importanţa fiecărui sfânt, cei mai mici ocupând periferiile. Astfel, Sisoe, un sfânt mai mititel, fără loc în calendar, locuieşte la „*marginea dinspre răsărit a raiului*”. Descrierea raiului se

realizează prin supralicitarea limbajului religios, adică al modelului, aşa cum se întâmplă cu orice parodie. De aceea, accentuata sfinţenie a cadrului cade în ridicol prin monotonia ei şi printr-o voce naratorială ce mimează evlavia: „*mesteceni evlavioşi cu tulpini drepte şi albe, ca nişte lumînări de botez* [...] *iarba stropită de agheasma dimineţii, o sfîntă poiană încununată de jur împrejur de trandafiri galbeni, care miroseau de departe a busuioc* [...] *Cicori şi aglice cuvioase îşi întorceau spre el cruciuliţele de smalţ*". Toate elementele ce compun acest cadru natural poartă atributele sfinţeniei, căci şi viespea este *evlavioasă* şi are aproape biografia unei sfinte mucenice, dar totuşi spaţiul raiului nu devine sacralizat. Seriozitatea descrierii e ostentativă şi se percepe ca ironie. Conformându-se automat cerinţelor canonice exterioare, locuitorii raiului sunt umanizaţi, creaţi după acelaşi calapod ca orice altă fiinţă umană şi mânaţi de aceleaşi raţiuni. Purificarea exterioară – ei poartă cămeşoaie albe, sunt tunşi chel şi nediferenţiaţi din punct de vedere sexual – nu este însoţită de o autentică curăţire interioară. Unii au metehne ce amintesc de viaţa lor anterioară şi nutresc adesea sentimente aflate în total dezacord cu morala creştină ce ar trebui să guverneze edenul. Chiar micuţii îngeri se comportă precum copiii obraznici, îi fac versuri sfântului – *Sisoe, Sisoe,/ Văr cu tata Noe* – şi aruncă cu flori în el. Această contaminare cu pământeştile obişnuinţe a unui spaţiu idilic şi idealizat este modalitatea esenţială de demitizare a imaginii raiului. Sfinţii sunt invidioşi, bârfitori, arţăgoşi, au viciul jocurilor de noroc, la care şi trişează sau au defecte fizice: sfântul Pafnutie are *un dinte mare şi strîmb*. Nu doar comportamentul le este degradat, ci şi vestimentaţia: sfântul Avacum, poreclit Habacuc poartă un „*anteriu cam scurt şi ros de molii pe la poale*". Astfel de detalii alterează reprezentarea raiului aflat deasupra modificărilor timpului, un spaţiu etern şi suficient lui însuşi.

Autorul păstrează imaginea naturii paradiziace, a cântărilor divine, a lipsei răului şi a încremenirii în eternitate, numai că ele devin părţi componente ale nesfârşitei plictiseli şi sunt în aşa fel combinate încât creează o imagine opusă celei aşteptate. Nu doar natura este zugrăvită prin folosirea unui lexic religios, ci şi fericiţii muritori: „*părea că poartă fiecare o tavă cu colivă pe creştet*, „*ca o cireadă de momîi albe care au înviat la soare*", „*ca o turmă de oi ridicate-n picioare*". Autorul recurge la elemente ale ceremonialului de înmormântare spre a zugrăvi starea de fericire postumă; dar, în vreme de în ritualul ortodox pomana cu colivă are rolul de a ajuta la ridicarea sufletului la cer, locuitorii raiului o resimt ca pe-o povară. Parabola în care preafericiţii creştini sunt asemuiţi cu o turmă de mioare este recognoscibilă în această comparaţie. Dar transformarea umilelor patrupede în bipede anulează sensul moralizator creştin al parabolei în favoarea comicului păgân. Poate supremul sens al degradării parodice în textul *Minunile Sfîntului Sisoe* se naşte prin îndrăzneala eretică de a lua în râs idealul suprem al multor generaţii de creştini: eterna şi feerica viaţă de dincolo.

Iar compromiterea definitivă a edenicei vieţi de apoi se face subtil prin re-uzitarea constituienţilor de care Biserica însăşi se serveşte. Starea promisă de fericire eternă este, de fapt, o spaimă iniţială ce se topeşte treptat într-o nesfârşită lehamite, ce afectează atât oamenii, cât şi sfinţii. De plictiseală, credincioşii recurg la măsuri disperate şi comice, tânjind după violenţă şi durere sau, culmea!, muncă: Habacuc a fost aspru mustrat de sfântul Petru pentru că a fost prins în timp ce ducea pământ cu roaba pentru a cultiva urzici. Salvarea nu poate fi decât fuga din rai, noaptea, prin escaladarea zidurilor. Dar heruvimii puşi de strajă îi prin şi-i aduc înapoi. Raiul este o divină închisoare ce-şi *omoară* deja morţii prizonieri prin plictiseala traiului dulce şi insipid, prin simulacrul de viaţă pe care-l oferă.

Nu doar hainele sfinţilor poartă amprenta curgerii timpului, ci şi două mari simboluri ale mitologiei creştine sunt degradate de timp: pomul cunoaşterii şi şarpele. Simbol al înţelepciunii şi al vicleniei, şarpele este acum decrepit şi legat pe veci de mărul blestemat. Dacă vrea să-şi sperie duşmanii, scoate limba, dar uită de ce a scos-o şi rămâne cu ea afară. *Prăpădit de bătrâneţe*, mărul lui Adam este înconjurat de o sârmă cu ghimpi spre a feri de ispită locuitorii raiului. Iarba tăvălită de pe lângă el aminteşte de păcatul originar. Roade face foarte rar şi atunci toţi sfinţii *doriţi de acritură* – pentru că hrana lor în rai este formată doar din lapte dulce şi smochine – salivează pe lângă ele, dar nu îndrăznesc să mănânce. Un singur credincios, ne-supravegheat de sfântul care-l avea în grijă, a mâncat un astfel de fruct şi comportamentul lui a fost revoltător pentru morala raiului: „*a-nceput a se uita galeş, pe subt sprîncene în jurul lui... Pe urmă s-a pornit să fluiere un cîntec de lume. Şi dintr-o dată s-au trezit cu el zbierînd cît îl ţinea gura: Hai leliţă-n deal la vie,/ Să culegem razachie...*[...] *Dădea buzna la tovarăşi, adulmecînd grabnic şi pipăindu-l pe fiecare, încît unora le aducea mare tulburare în inimă...*".

Descris cu elemente ale arsenalului religios, raiul este totuşi lipsit în întregime de fior mistic. Acest lucru caracterizează nu doar spaţiul edenic, ci şi îngeraşii sau sfinţii care-l populează. Deşi ei execută secvenţe ale ritualului religios, acestea sunt automatizate şi lipsite de smerenie. Ritualului matinal de închinare al sfântului Sisoe este ilustrativ în acest sens: „*Abia trezit din somn în coliba lui prizărită la marginea dinspre răsărit a raiului, sfîntul Sisoe făcătorul-de-minuni înălţă pe glasul al şaptelea, cu un ochi închis şi cu celălalt deschis numai pe jumătate, o cîntare de laudă împăratului ceresc*". Notaţia naratorială ce surprinde somnolenţa sfântului şi închinarea în doi peri pe care acesta o face anihilează impresia de evlavie a cântecului de laudă. Şi sfinţii şi credincioşii cântă în rai, dar osanalele lor degradează imaginea paradisului ca loc al intonării imnurilor de slavă către divinitate. Pentru a reda melodia universală a cântecelor credincioşilor, autorul îi camuflează prin tufişuri – oricum vegetaţia edenică e luxuriantă – şi-apoi îi pune să înalţe osanale. Efectul e de un comic

savuros: „*Unul răsuna aproape, de după buchetele de aluni din faţă: «**Bine eşti cuvîntat, Doa-a-mne, învaţă-ne pre noi îndreptările ta-a-a-le...**» Altul îl îngîna mai de departe, dintr-un pîlc de răchiţi înflorite: «**Slavă ţie, Dumnezeul nostru, slavă ţi-i-e...**» Iar al treilea le răspundea de cine ştie unde, cu un ton mai ridicat: «**...oa-a-mne...a-a-a-le**»*”. Cântecul ca expresie a fericirii supreme devine acum o lălăială pe mai multe voci, o adunătură de zbierete felurite şi ecouri. Deşi mimează tonul pios, naratorul discreditează intenţionat reprezentarea raiului prin aglomerarea de detalii comice, dar nu rupte de litera Bisericii. Centrarea pe materialitatea spaţiului şi a oamenilor devine modalitate esenţială de evitare a transcendenţei.

Ierarhizarea sfinţilor în rai este bine pusă la punct, deşi generează nemulţumiri în rândul sfinţilor mai mici care contestă validitatea criteriilor de selecţie. În funcţie de importanţa lor, sfinţii au o aură a cărei mărime şi densitate variază şi primesc un grup mai mic sau mai mare de credincioşi pe care-l plimbă prin rai. Chiar ideea nesfârşitelor plimbări prin grădina raiului îşi trădează inconsistenţa: ca o turmă de animale speriate, binecredincioşii sunt mânaţi zilnic în nesfârşite şi insipide promenade, însoţite de cântările aferente. Sfinţii nu sunt îndrumători spirituali pentru grupul lor, ci sunt aproape nişte ghizi turistici, conducând muritorii pe cărările raiului, sau au statutul unor dirijori de grupuri, bătând tactul imnurilor cu toiagul. Dar, mai ales, conducerea unui grup îi conferă oricărui sfânt mult doritul prilej de a-şi manifesta autoritatea. Plin de invidie faţă de sfinţii care au supuşi pe care să-i muştruluiască, Sisoe hotărăşte să meargă pe pământ spre a face minuni. Ultimele două capitole finalizate tratează dificultăţile de care se loveşte Sisoe în misiunea lui pe pământ.

Înarmat cu lucrarea sfântului Mavrichie, *Despre făcutul minunilor*, Sisoe pleacă pe pământ spre a aduna *capital religios*. El nimereşte într-un sat de munte şi minunile lui îl deranjează vădit pe preotul satului. Vindecările lui miraculoase îi sunt relatate preotului Niţă de către dascălul Ghiţă Pitac. Naratorial, relatarea acestor evenimente se întretaie cu neastâmpărul scroafei preotului, naratorul fiind vădit mai preocupat de problemele demonicului animal, decât de minunile sfântului. De fapt, lucrul pentru care a venit Sisoe pe pământ, să înfăptuiască minuni, nu devine elementul esenţial al narării. De aceea, întreaga încărcătură simbolică a minunilor sfântului Sisoe este obnubilată de narator, el continuând procesul demitizării sacrului. Capitolul final aminteşte de savurosul text sorescian *Minunea*, prin coborârea sacrului la nivelul unui univers rural lipsit de necesarul fior mistic. Această degradare a miraculosului se realizează prin neglijarea sistematică a puterilor divine ale sfântului şi aducerea în prim plan a detaliilor triviale. Deşi sunt convinse de utilitatea lui practică, echivalându-l cu un doctor, credincioasele îl tratează ca pe un om obişnuit, vorbind cu sau despre el fără a manifesta pic de cucernicie: „*Sfinţia-ta ai flămînzit, biet, după atîtea minuni care le-ai făcut pe inima goală...*”, „*Mai bine să-i dăm nişte jumări cu slănină*

afumată ori cu fasole, să mai prinză putere, sărăcuţul. Ş-atunci să vedeţi voi minuni!". Chiar momentele de presupusă încordare spirituală, pe care orice minune le necesită, sunt degradate prin vorbăria excesivă a personajelor feminine:

„*– Hai odată, mătuşă, strigă una prin crăpătura uşii, tot n-ai mai isprăvit?*

–Ai pus gajba pe sfinţia-lui şi nu te mai dai dusă de-acolo, parc-ar fi uns cu miere.

– Ia lăsaţi-o-n pace, soro, să-i tihnească şi ei minunea, săraca!"

Private de transcendenţă, personajele reduc supranaturalul divin la avantajele lui practice.

Construit cu o evidentă finalitate umoristică, parodicul topîrcenian se axează pe realităţi literare contemporane şi naţionale, dar se deschide şi spre textele de mare tradiţie a literaturii universale. Lipsită de cele mai multe ori de distanţarea critică, parodia autorului ieşean alunecă frecvent spre pastişă. Abilitatea lui de a acoperi mai multe registre literare are şi dezavantaje, cel mai important fiind acuza de scris mimetic, lipsit de necesara interiorizare. Parodicul ca rezultat al unei conştiinţe artistice lucide se îmbină la autorul *Parodiilor originale* cu un parodic abil, de care autorul se foloseşte spre a-şi ridiculiza, oarecum nonşalant, predecesorii şi contemporanii. Partea cea mai rezistentă a parodicului topîrcenian o regăsim, ca şi la Caragiale, nu în textele cu un pronunţat caracter umoristic. În vreme ce parodicul din textele marelui dramaturg contamina texte care, la o primă lectură, nu pot fi supuse intenţiei parodice, contribuind, astfel, decisiv la marca inconfundabilă a scrisului său, parodicul topîrcenian ia forma auto-cenzurării patetismului şi se mulează pe discursul de un lirism original. Multe dintre textele valoroase din *Balade vesele şi triste* sau *Migdale amare* iau naştere în urma unei temperări a fiorului liric făcută cu arma lucidă a auto-ironizării. E maniera care îl singularizează între parodiştii de vocaţie ai literaturii române.

I.L. Caragiale: *Noaptea Învierii* - parodie şi/sau pastişă şi *Primăvară*

La nivelul definirii, diferenţa dintre *parodie* şi *pastişă* este evidentă: parodia re-creează mai liber un model anterior spre a-i valorifica în mod comic elemente constitutive, în vreme ce pastişa este preocupată de grija reconstituirii fidele a modelului. Pastişând, autorul îşi etalează capacitatea de a purta variate măşti stilistice. Spre deosebire de parodie, care valorifică mai multe aspecte ale textului, pastişa se orientează cel mai frecvent spre imitaţia stilului. Raportându-le la dihotomia *originalitate-imitaţie*, pastişa este mai imitativă, în vreme ce parodia este mai rebelă în *citirea* modelului. Şi pastişa cunoaşte o interesantă dinamică a receptării; accentul pus de Romantism pe *originalitate* a afectat receptarea pastişei, considerată un exerciţiu facil. Treptata decanonizare pe care conceptul de *originalitate* a cunoscut-o a permis o mai corectă tratare a pastişei, ca modalitate pertinentă de integrare în tradiţia literară. Acest tip de pastişă re-abilitată estetic apare în *Levantul* cărtărescian, unde lirismul unor poeţi precum Eminescu, Blaga, Arghezi sau Nichita Stănescu nu este parodiat cu distanţare ironică; el este re-creat omagial, integrându-se eclecticului tablou stilistic postmodernist. În acelaşi timp, optzecista poemă parodică a literaturii române se sprijină pe prestigiul autorilor şi a stilurilor împrumutate.

Chiar dacă re-construieşte cu grijă modelul, fiind un omagiu declarat, pastişa aruncă o lumină negativă asupra obiectului ei, evidenţiindu-i fragilitatea. De vreme ce poate fi aşa de uşor imitat, înseamnă că el nu este un construct unic şi foarte valoros. Această *valorificare în rău* lipseşte abordării parodice, care, dincolo de atitudinea parodistului în faţa modelului, îşi statuează substanţial obiectul, pentru că îi conţine esenţa.

Orice parodist este un iniţial pastişor pentru că îi este fidel modelului; el se îndepărtează ulterior de model, iar această *distanţă critică* surprinde specificul transformării parodice. Multe din parodiile lui Caragiale, cum se întâmplă în *Temă şi variaţiuni*, se construiesc prin pastişarea unor stiluri variate. Există texte în cazul cărora este dificil de trasat cu certitudine dacă sunt pastişe sau parodii. Un astfel de caz este textul caragialian *Noaptea învierii*. Explicaţia este dată de dinamica interioară a textului, care trece pe nesimţite de la pastişă la parodie. Practicând adesea *rămânerea în model*, specifică pastişei, parodiştii intervin ulterior printr-o inserţie ironică, anulând anterioara intenţie a pastişării. Adesea, acest mecanism ia forma *poantei* din final, care anihilează recent construitul sens fidel modelului. Dar nu numai pastişa sfârşeşte în parodie, ci şi parodia lunecă frecvent spre pastişă, cum se întâmplă, adesea, la G. Topîrceanu. Cele mai contaminate de pastişă sunt parodiile ce se referă la simbolism, autorul textului *Tristeţi provinciale* fiind tentat să poetizeze şi el în manieră simbolistă. Deşi îşi concepe textele, mai ales la nivelul notaţiilor paratextuale, ca

veritabile replici date principiilor estetice ale simbolismului, autorul ieşean ajunge să scrie texte autentic simboliste.

Un statut aparte, dat de plasarea la graniţa dintre pastişă şi parodie, îl are textul *Noaptea învierii*. Catalogările critice de care el beneficiază variază de la a fi considerat *autopastişă pornind de la* ***O făclie de Paşte***, sau text ce parodiază nu *O făclie de Paşte*, „ci stilul sămănătorist, cu torente adjectivale şi comentarii şovino-moralizatoare”[6], cum îl vede Silvian Iosifescu. El motivează această etichetare prin specificul subiectului, „care capătă aici altă croială”. El are parţial dreptate, pentru că, într-adevăr, textul nu se distanţează ironic de predecesorul său. Construit cu datele esenţiale ale textului de bază, personaje, cadru, evenimente, el stă docil în umbra mult mai cunoscutului înaintaş. Lipsa finalităţii comice ar putea fi un alt argument ce ar susţine aspectul de pastişă şi nu de parodie, deşi vom întâlni la Caragiale multe texte în care parodiei îi lipseşte intenţia comică.

În acelaşi timp, *Noaptea învierii* poate fi privită şi ca o subtilă parodie, cu două ţinte chiar, autorul teoretizând pe marginea distincţiei *literatură serioasă* / *literatură ne-serioasă*. Intenţia parodică e evidentă chiar din *Notiţa explicativă*, unde Caragiale îşi recunoaşte ironic greşeala de a nu fi făcut literatură serioasă până în acel moment şi se decide să înceapă cu acest *gen la modă*, novela. Simpla plasare printre autorii care scriu opere *la modă* este ironică şi atrage atenţia asupra tentei parodice; apariţia acestui text ar putea fi explicată şi prin dorinţa lui Caragiale de a mima arta contemporanilor săi, în acest sens, transformându-şi textul iniţial până la limita facilului, pentru ca acesta să corespundă tabloului general al epocii. Legătura strânsă dintre secvenţele textului iniţial dispare aici, fiind înlocuită cu simpla lor juxtapunere, parcă un pic forţată. Acest fapt ar avea două posibile explicaţii, în funcţie de perspectiva asupra textului. Dacă receptăm textul ca o pastişă, el nu ar mai putea avea tensiunea textului la care se raportează, pentru că este fundamental imitaţia lui. Dacă vedem în *Noaptea învierii* o parodie a textului *O făclie de Paşte*, observăm că autorul neglijează toate momentele cheie din textul anterior. Ceea ce era în *O făclie de Paşte* tensiune maximă şi gradare în culminare a acţiunii devine aici relatare fadă, care înăbuşă orice urmă de suspans. Retorismul accentuat şi formulările redundante cu care debutează textul trădează histrionismul literar al lui Caragiale; deşi pare o parodie a stilului laconic din textul iniţial, distanţându-se de *O făclie de Paşte* şi asemuindu-se contemporanilor, fragmentul incipient parodiază, de fapt, formulările grandilocvente din literatura timpului său. Mimând dorinţa de a fi precum ceilalţi, Caragiale *scrie* şi el exaltat sub impulsul unui copleşitor sentiment al naturii: „*O! primăvară, juneţea anului! O! juneţe, primăvara vieţii. O! nouă şi sublimă antiteză!*”. Degradarea parodică a

[6] Iosifescu, Silvian, *Dimensiuni caragialiene,* Editura Eminescu, 1972, p. 85

textului iniţial se realizează printr-un întreg arsenal de artificii pe care le foloseau scriitorii timpului său. Exaltarea patetică generată de „*natura, ca o mireasă răpită*” rupe alianţa dintre cadrul natural şi cel evenimenţial, creând impresia de artificiu strident. Fragmentul măiestrit lucrat din *O făclie de Paşte*, în care Leiba Zibal visează cu ochii deschişi cum nebunul îi ucide nevasta şi copilul, este dezavuat ironic în replica parodică a textului prin distanţarea naratorului de trăirile personajului său, pe care le consideră exagerate: „*Pînă acolo mergea groaza laşului jidan, că visa ziua-n amiaza mare că cineva îl atacă, în faţa lumii întregi, că un nebun furios vine în faţa unei mari mulţimi de oameni să strivească sub ochii lui, capetele copilului şi balabustei lui unul de altul şi să le confunde ca pe nişte ouă moi. Teribil! Oribil! Înfiorător!*”. Plasarea celor trei exclamaţii la finalul fragmentului îl coboară la nivelul patetismului ieftin, reducându-i semnificaţiile la sentimentul de oripilare pe care *lumea bună* îl manifestă în faţa cazurilor patologice. Acest tip de exclamaţii mai apar pe parcursul textului, parodiind ipostaza naratorului moralist, vădit deranjat de caracterul bolnav al personajelor sale: „*momentul oribil*”, „*se ştie că bandiţii în genere sunt laşi*”.

Acest tip de parodie lipsită de finalitate comică, pe care o cultivă Caragiale este specifică 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. De fapt, *Noaptea învierii* este o lectură lucid-critică pe care autorul o face textului său, *O făclie de Paşte*, dar şi contextului lui literar. Numai re-evaluarea critică a textului anterior permite parodiei să-i ofere acestuia o imagine complementară. Mai mult decât text ce-l exclude pe cel precedent prin denunţare parodică, *Noaptea învierii* este o variaţiune a aceleiaşi teme, o dezvoltare într-un registru mai puţin grav a unui nucleu epic similar.

O etapă superioară în ceea ce priveşte maturizarea mijloacelor parodice, dar şi sfera mai largă a ţintelor parodiei o întâlnim în ciclul de poeme intitulat *Primăvară*. Aproape o replică lirică a textului *Temă şi variaţiuni*, cele două pasteluri, *optimist* şi *pesimist*, dezvoltă aceeaşi temă în două registre diferite; cad sub incidenţă parodică atât disponibilităţile aproape nemărginite ale literaturii, capabilă să găzduiască atitudini fundamental diferite, dar şi pastelurile dulcege, pline de un sentimentalism ieftin. În acelaşi timp, oricare dintre texte poate fi considerat replica parodică a celuilalt. Poate cădea în imposibilitatea de a spune cu siguranţă care este modelul şi care este deformarea parodică adâncind perspectiva asupra unei literaturi niciodată *produs* finit, dar permanentă *producere* de noi forme şi fenomene literare. Punerea în paralel a două strofe din cele două pasteluri evidenţiază atitudinile lirice fundamental opuse. Idilizarea e contrazisă:

„*În ţarini grîul încolţeşte,* „*În ţarini grîul putrezeşte,*

În dealuri via o dezgrop; *Sub piatră-n deal vii se-ngrop;*
De ploaie tot se-nveseleşte, *De ploi plugarul sărăceşte,*
Pe orice frunză e un strop" *Mălai, făină, nu e strop*".

Anularea reciprocă a unicităţii şi autenticităţii pe care fiecare dintre cele două voci lirice le reclamă contrariază; co-existenţa celor două texte dinamitează statutul unei literaturi univoce, suficientă ei însăşi şi învăluită în platoşa sigură a rostirii singulare. Atâta vreme cât modelul co-există cu replica, nici unul nu este surogatul perfect al lumii, căci două adevăruri nu fac Adevărul, ci, dimpotrivă, îl relativizează, îi zdruncină regalitatea.

Dincolo de textele enumerate, scriitura caragialiană ascunde o mulţime de alte parodii cu referinţe stilistice sau tematice. Parodiile lui nu sunt doar exerciţii literare, ele devin parte componentă a originalităţii sale şi fundamentează specificul scrisului său. Abilitatea lui de a se mişca pe registre atât de diferite este şi o consecinţă a abordărilor parodice, a modului în care a filtrat scrisul altora. Ironia naratorului caragialesc este şi ea consecinţă a omniprezentului parodic. Nu avem de-a face cu un autor ce se contrazice prin diferiţii săi naratori, ci cu un autor care se deghizează în diferite ipostaze tocmai spre a surprinde complexitatea textuală a lumii.

Parodia ca dialog intercultural: *Vărul Shakespeare* de Marin Sorescu

Atributele pe care le cunoaşte parodia în toate compartimentele operei lui Marin Sorescu – poezie, teatru, proză şi eseistică – sunt într-o relaţie mai profundă decât pare la prima vedere cu trăsăturile ce disting scriitura soresciană de alte formule scriitoriceşti. În actul critic, dificultatea rezidă în a trasa linia de demarcaţie între originalitate şi parodie, delimitarea fiind cu atât mai dificilă cu cât, de multe ori, parodia devine pretext pentru manifestarea creativităţii. Identificarea ipostazelor parodiei la un autor atât de alunecos, permanent mimând fie joaca, fie seriosul, dar de puţine ori trădându-se, pare un demers pe cât de tentant, pe atât de sortit unui rezultat nedecis. Ca toţi actorii ce se identifică prea mult cu masca, generând o improprie reducere la personaj, şi Marin Sorescu – mai exact, percepţia critică asupra operei sale – suferă din cauza acestei mistificări cu scopuri literare. Studierea particularităţilor pe care le cunoaşte parodia în opera lui Sorescu intră în relaţie cu alte catalogări ce rezumă specificul scrisului sorescian; de aici, întrebarea în ce măsură parodia din textele lui Sorescu este sinonimă cu *demitizarea*, cu *ironia*, cu *(post)modernismul* şi *absurdul* din scrierile sale, sau cu *umorul grav* ce-l caracterizează. Şi dacă prezenţa parodiei e nu numai vizibilă, ci şi structurantă în toate genurile pe care Sorescu le-a cultivat, acest lucru se explică nu doar prin monopolul unui anumit tip de discurs, ce generează motivata persiflare sorescianã, ci, mai ales, prin conştientizarea necesarei înnoiri la nivelul limbajului, fie el poetic, epic, teatral sau critic.

Grijulii ca nu cumva marea operă a unuia dintre cei mai traduşi scriitori români să fie redusă la *nesemnificativa* parodie, criticii au încercat să alunge acest parazit literar cât mai departe de terenurile fertile ale marii literaturi. Puţini au fost aceia (Eugen Simion, Maria-Ana Tupan, Ion Pop etc.) care au intuit relaţia de interdependenţă dintre parodie ca ferment creator şi arta sorescianã; parodia înţeleasă ca un mecanism spiritual subtil inserat structurii textuale şi nu doar clamată tehnică exterioară. Iar acest lucru s-a întâmplat nu doar pentru că Marin Sorescu a debutat cu parodii, ci pentru că tot scrisul său poartă acea amprentă a replicii originale, mai mult sau mai puţin evidente, date unui anumit tip de literatură. Aici trebuie căutată viziunea fundamental nouă prin care Sorescu resemantizează parodia; chiar atunci când referirea lipseşte cu desăvârşire, cititorul precaut simte în substrat aluzia la o anumită manieră, mai mult sau mai puţin particularizată, de a scrie. E un risc pe care şi-l asumă Sorescu: acela de a determina mereu cititorii să se verifice, să facă permanent apel la memoria lor culturală, realizând acele salturi în timp şi spaţiu, ce fac din parodie un fenomen trans-istoric. Această trăsătură a scrisului sorescian demonstrează deschiderea autorului spre un text

nu doar literar, ci mai ales social, mereu amendabil. Parodia la Sorescu are ca obiect literatura, dar e şi contestare a reprezentărilor pe care literatura le-a dat vieţii.

Dacă în ipostaza ei tradiţională parodia apare în momentul raportării polemice a unei opere la alta, de cele mai multe ori făcută cu intenţie comică discreditantă, la Sorescu fundamentală e dimensiunea metaficţională a parodiei. Mai mult decât afişare amuzată a sechelelor compoziţionale sau tematice ale unor autori, parodia e la autorul din Bulzeşti existenţă asumată în lumea textelor, făcută cu conştiinţa epigonului revoltat de propria condiţie. Şi am spune că ironică nu e doar atitudinea faţă de cei care alcătuiesc o *tradiţie literară* (sau doar pretind asta!), ci şi faţă de propria-i persoană, trezită brusc în vârtejul literaturii. Şi, poate, de aici, faptul că ironia pe care Sorescu o cultivă (prin distanţa faţă de ţintă, dar şi printr-o asumată – chiar dacă nu permanent motivată! – superioritate) e rezultatul sublimat al unui complex de inferioritate, pe care orice raportare lucidă la marea literatură îl generează.

Relaţia dintre parodie şi teatru este una de factură specială: parodia are caracterul unui spectacol de teatru şi pentru că parodistul este un regizor, lectorul (niciodată autorul!) iniţial al textului ce urmează să fie pus în scenă. Ca orice spectacol de teatru, şi demersul parodic este un eveniment ce mizează pe complicitatea cu auditoriul. La fel cum orice piesă de teatru are un *autor multiplu* (scriitor, regizor, actor), şi orice text parodic are cel puţin doi autori: parodistul şi autorul textului parodiat. Numărul potenţialilor autori ai unei parodii poate creşte în funcţie de numărul ţintelor parodice. Spectacolul de teatru prezintă similitudini cu opera parodică şi pentru că ambele sunt entităţi culturale *derivate*: orice punere în scenă este condiţionată de un *pre-text* literar, la fel cum orice parodie îşi extrage semnificaţiile prin raportare la textul-ţintă anterior. Astfel că, orice *parodie a teatrului* este, de fapt, *un teatru al parodiei*.

Dincolo de numeroase detalii tematice surprinzătoare, ce ţin de specificul literar al teatrului, o analiză amănunţită merită modul în care Sorescu urmăreşte să parodieze teatrul ca punere în scenă. Acest lucru este prezent şi în piesa *Luptătorul pe două fronturi*, dar şi în *Casa evantai*. Indicaţiilor scenice clare, menite a-l ajuta pe regizor, Sorescu le opune autentice meditaţii filozofice asupra cumulării timpilor: „*epocile au intrat unele în altele*" sau personajelor: „*Vlad, Vlăduleasa, Vlădescu şi Ciovîrnache pot fi jucaţi de acelaşi actor, dar e greu*". Că Sorescu parodiază teatrul ca punere în scenă o demonstrează şi perspectiva asupra corului pe care o are în piesa *Luptătorul pe două fronturi*. Corul iniţial este format din bătrâni de peste o sută de ani; el îl înlocuieşte pe cel al octogenarilor, care „*era mai spălat, dar n-avea atîta experinţă*" şi pe cel al nonogenarilor, care „*uita refrenul*". Silit de personaje să le tălmăcească evenimentele, corul îşi trădează ineficacitatea:

„*Tru-lu-lu-lu,*

Lu-lu-lu-li-li-laaaa!”

El este înlocuit de corul întreprinderii, dar şi acesta este la fel de ineficient în iluminarea sensurilor piesei, datorită discursului prolix. Când intervenţia corului surprinde acţiunea piesei, tonul căpătând gravitate, se alunecă imediat spre chestiuni secundare: „*E despărţită femeia de bărbatul ei, copilul e smuls de la sînul mamei… Întreprinderea noastră a dat faliment… Se foloseşte recuzita veche!…*”. Corul nu-şi îndeplineşte datoria nici la nivelul semnificaţiei piesei, nici la nivelul limbajului: „*Aşteaptă ora H, dobitocule! Laşule, aşteaptă ora H, să te gîtuie pe întuneric, fără să crîcneşti…*”. Dacă rolul corului antic era să clarifice destinul personajelor, mediind între acţiune şi spectatori, corul lui Sorescu e neputincios nu doar în a trasa destinul personajelor, ci şi în a-şi găsi propriul rost în piesă. Condiţia tragicului în piesele antice genera salvarea simbolică a personajelor, dar comicul absurd ce apasă personajele din această piesă a lui Sorescu nu le mai oferă acestora nici măcar simbolica transcendere a limitei, doar o inutilă disoluţie.

Ambele piese istorice debutează cu intenţia clară de a dezamăgi aşteptările cititorului (spectatorului); în *A treia ţeapă* avem de-a face cu dialogul dintre român şi turc, însă replicile nu ştim cu siguranţă cui aparţin. Ulterior aflăm că turcul însuşi e român. Parodiind **scenic** mitul răstignirii cristice între cei doi tâlhari, autorul aduce în scenă o a treia ţeapă pe care o aşează între celelalte două, „*pe aceeaşi linie, nici mai în faţă, nici mai în spate*”. O altă tratare scenică a mitului răstignirii există în piesa *Pluta meduzei*; în încercarea de a se urca în copac, *Fotograful* este secondat de *Insul V* şi *Insul VI*: „(Insul V şi Insul VI se aşează în dreapta şi stînga copacului ca doi tîlhari) *Veţi sta acolo, nemişcaţi, ca doi tîlhari. Ultimii doi tîlhari. Se va cunoaşte c-aţi fost tîlhari. Crucea voastră n-a crescut* (arată copacul) *ca a ăstuia. Ha-ha-ha!*”. În *Răceala*, celebra scenă în care se descoperă cuşca unde vieţuieşte curtea bizantină nu este de nimic anunţată. Dimpotrivă, Sorescu face jocul cât mai convingător, vorbind despre *draperii grele* şi *tacîmuri scumpe*. Omnipotenţa autorului este subminată, el aflând în acelaşi timp cu spectatorii că fastul curţii e, de fapt, un fals. Neştiinţa lui inocentă e, însă, mimată în continuare, astfel încât Sorescu, explicitând mişcarea scenică, afirmă: „*Împărăteasa şi Izabela ies cu braţul de farfurii*”. De unde ies? În nici într-un caz din cuşcă şi cu atât mai puţin din scenă. Dar autorul Sorescu lasă regizorului să rezolve această dilemă. Aducând, la propriu, căruţa istoriei pe scenă, dramaturgul îi afirmă acesteia, ostentativ, semnificaţia simbolică. Trecerea de la replicile personajelor la indicaţiile scenice nu este fracturată, ci într-o continuitate logică: coborât din căruţă de către Mahomed, paşa din Vidin se întreabă „*Să fie oare declinul criticii?*”.

Relaţia pe care Sorescu şi-o stabileşte cu Shakespeare e privilegiul ultimului născut. Deşi permanent silit să se raporteze la un model, el are atu-ul de a-şi permite să-l interpreteze. Shakespeare e pentru Sorescu modelul Creatorului, cel care i-a învăţat pe oameni sentimentele. Nu altfel credea Eminescu despre Marele Brit. Dar acea atitudine pe care i-o remarca Marcel Breslaşu vorbind despre volumul de debut există şi în cazul raportării la Shakespeare. Semnificativă pentru apropierea parodică a lui Sorescu de Shakespeare e piesa *Vărul Shakespeare*, ce este, în acelaşi timp, o replică parodică dată poeziei pe care acelaşi autor a închinat-o marelui scriitor. Dacă în poezie, Shakespeare era creatorul absolut, în piesa de teatru personajul Sorescu e cel care manevrează geniul shakespearian. Sugestivă în acest sens e scena 1, tabloul I, actul III; creaţia nu mai este act individual, ci dialog (peste timp), căci un Shakespeare obosit, căruia îi lipsesc „*ba comparaţii, epitete, nume*", este ajutat de competentul Sorescu, ce-i propune să rescrie majoritatea pieselor într-o manieră nouă. Parodiind perspectiva Shakespeare-Creatorul absolut (pe care el însuşi o elaborase în poezia *Shakespeare*), Sorescu îl transformă pe marele autor englez într-un umil scrib al revelaţiilor soresciene, ajutându-l astfel să se actualizeze.

Amănunte biografice, piese, personaje şi replici celebre shakespeariene formează cadrul intertextual pe care se plimbă figura de bufon triumfător a lui Sorescu. Acest text vine să definitiveze, într-un fel, aspectele pe care le cunoaşte parodia în creaţia lui Marin Sorescu. Astfel, el ne explică de ce parodiază („*Tot căutînd pe alţii, dai de tine*"), dar şi de ce parodia sa e orientată atât spre scriitorii de valoare, cât şi spre cei nesemnificativi:

„*Dar trebuie, cînd scrii, să nu fii singur…*
Cărţi bune-nfulecînd şi cărţi prea proaste.
Căci cele bune, bune-s că există,
Iar celelalte-ţi biciuie crunt nervii…".

Este teoretizată astfel condiţia autorului, ca iniţial lector ce analizează critic ceea ce s-a scris deja. Text-scenă deschisă pe care se perindă personaje din opera lui Shakespeare, piesa lui Sorescu e o parodie ce evidenţiază puterea relansatoare a discursului parodic. Deşi de-mitizează multe detalii ce formează aura mitului Shakespeare (Doamna Brună e vopsită şi caută ne-poetice *huşti*), admiraţia enormă faţă de marele creator se simte pretutindeni, deşi chiar manifestarea acesteia este subminată:

„*Doar el ne-a mai rămas… şi restul lumii,*
Ce chiar de nu-nţelege tot, l-acceptă… ".

Aici e parodiată puterea pe care o are autorul faţă de personajele sale, deci raportul realitate-ficţiune, Sorescu implorându-l pe Hamlet să-şi schimbe comportamentul pentru ca Shakespeare să poată scrie o altă piesă. Omnipotenţa auctorială e parodiată şi la începutul

piesei *Casa evantai*, Sorescu mărturisind, depăşit de situaţie: „*finalul piesei mie nu-mi place. Inadvertenţele de comportare ale dedublaţilor, dacă vor fi fiind, îi privesc pe ei. Autorul aproape că nu i-a mai putut stăpîni pe ultima sută de metri*". Scriind, autorul nu se eliberează de coşmaruri şi-şi lasă personajele să circule libere prin lume, ci ele îl bântuie, comploturile în care el le-a implicat se întorc împotrivă-i. La fel cum personajul e strivit de propriul discurs, autorul e la cheremul propriilor personaje. Ba mai mult, prin gura lui trec replicile cu care şi-a înzestrat personajele: „*Shakespeare:… Mă duc la Mînăstire…*".

Şi piesa *Vărul Shakespeare* îi permite lui Sorescu să parodieze teatrul ca punere în scenă; folosindu-se de interteatralitate, şi lucrul e cu atât mai uşor cu cât e vorba de un dramaturg frecvent jucat cum e Shakespeare, Sorescu jonglează cu piesele dramaturgului englez. În scena 2 din tabloul II, aşteptându-ne să intre celebra fantomă în scenă, după cum ne avertizase o didascalie anterioară, apare pe scenă fantoma lui… Cezar, cerând să i se schimbe replica: „*Dă-i lui Cezar răgaz să spună, nu doar «Et tu, Brute?», că-n puterea creaţiei răpus a fost; şi cele din urmă cuvinte să-i fie mult mai multe… De ce să ţină Brutus un discurs mai lung decît al lui Cezar?*". Nemulţumirile pe care le au de obicei actorii, generate de rolurile pe care le joacă, sunt transmise personajelor, ce renunţă astfel la un intangibil statut ficţional, spre a se contamina de mediocritatea umană.

Debutând sub semnul parodiei, Marin Sorescu re-citeşte cu un umor grav atât literatura, cât şi datele existenţei. Pe parcursul volumelor sale, există o evoluţie a fenomenului parodic, de la satirizarea unui lirism subordonat politicului, la dezvoltarea unor vaste teorii meta-ficţionale. Ducând în manieră urmuziană parodicul pe teritoriul construcţiilor lingvistice, Sorescu îşi asumă condiţia de cititor în palimpsestul literaturii. Construcţii comune devin prilej de deturnare parodică, iar acest joc *cu* şi *printre* cuvinte este semnul unei conştiinţe artistice dezinhibate, capabile să-şi asume şi, simultan, să-şi depăşească punctele de referinţă. Temele grave ale existenţei, moartea, iubirea, războiul, sunt trecute prin filtru parodic în încercarea disperată, dar camuflată sub vălurile comicului, de a oferi modele valide de fiinţare în lume. Demitizarea pe care autorul o cultivă este soluţia găsită la gravitatea din literatură şi din viaţă.

Aproape orice parodie presupune trecerea din registru grav în registru comic, iar parodiştii fac această trecere mânaţi de cele mai variate imbolduri. Ceea ce individualizează actul parodic sorescian în contextul altor demersuri similare este re-întoarcerea pe teritoriul *seriosului*. Luate ca punct de plecare şi apoi răstălmăcite în manieră parodică, problemele grave ale existenţei rămân o preocupare constantă, dincolo de masca lor comică. La Sorescu opţiunea pentru parodie trădează aproape topîrcenian nevoia evadării din faţa problematicii grave; dar, în vreme ce autorul ieşean menţinea gratuitatea umoristică a parodicului şi prin

selectarea unei tematici lejere, Sorescu ascunde sub jocul parodic de suprafaţă tulburătoare întrebări legate de condiţia umană. Sub camuflarea generoasă a comicului, parodia sorescianã denunţă dificultatea demersului artistic nou într-o lume a textelor deja existente. Depăşind şocul iniţial al conştientizării eternului epigonism, Sorescu nu se luptă în irealitate cu morile de vânt ale tradiţiei, ci le readuce la viaţă pentru public, actualizându-le parodic.

Parodia ca formă a absurdului: *Pîlnia şi Stamate* şi *După furtună*

În cazul acestui autor, vom opta pentru o prezentare mai detaliată, ştiută fiind rezistenţa la interpretare prin care se individualizează textele rebelului grefiei. La Urmuz parodia cunoaşte cel puţin două înfăţişări: una, în sens tradiţional, vizează anumite forme literare, alta, gravă, chestionează legitimitatea funcţională a modului în care comunicăm. Primul tip de parodie este aproape un pretext pentru a dezvolta o concepţie profund originală asupra limitelor literaturii. Orientarea spre un autor sau spre o anumită ideologie literară cade în plan secund, ţinta parodiei se lărgeşte la maximum, căci sub incidenţă parodică este pusă literatura în general şi accentul cade, de cele mai multe ori, pe schematismul gândirii şi, implicit, al vorbirii. În acelaşi timp, în textele lui Urmuz există două tipuri de parodie: parodia ca figură de gândire şi modalitate generală de construcţie a operei, cum se întâmplă în *Pîlnia şi Stamate. Roman în patru părţi* sau *Cronicari. Fabulă*, dar şi parodia ca figură de stil, ce contribuie esenţial la conturarea primului tip.

Prin raportare la alţi scriitori la care analizăm dimensiunile parodicului, opera lui Urmuz prezintă o trăsătură unică: întreaga sa operă poate fi subsumată parodiei. Dacă la Caragiale nu puteam extinde parodicul la nivelul întregii creaţii, textele lui Urmuz sunt „*nişte comprimate parodice ale unor mai vaste, mai nobile specii literare: romane, poeme eroice, epopei, tragedii etc.*”[7]. Această dependenţă de filonul parodicului s-ar putea explica şi prin obiectul parodic diferit. Mostrele unui stil sau ale unui autor sunt, totuşi, nişte ţinte uşor epuizabile, în vreme ce parodierea formelor limbii devine o perpetuă provocare, chiar dacă, la un anumit moment tinde să devină obositoare şi uşor previzibilă. Asupra acestui pericol atrage atenţia şi Al. George: „*a stărui în absurd înseamnă a specula un anume efect de continuitate exact ca acela al prozei clasice*”[8]. Tot ce iniţial este excepţie devine, prin frecvenţă, regulă. Poate multe dintre opiniile critice care au văzut în Urmuz doar un farsor al limbii şi nu scriitor autentic îşi au originea în receptarea operei lui doar ca brutală intervenţie asupra coerenţei exprimării. De fapt, nu coerenţa exprimării este vizată, ci logica ei de adâncime.

Prin subtitlul pe care-l dă textului său, *roman în patru părţi*, autorul polemizează cu variate clişee ale literaturii, ale criticii şi ale lecturii. Plecând de la premisa că romanul este o întindere epică de mari dimensiuni, primul nivel de degradare parodică este dat de caracterul restrâns al textului urmuzian. Subtitlul este ironic şi anunţă parodia la nivelul contragerii epice. Cele patru capitole sunt extrem de scurte şi concizia lor este o replică la dezvoltarea

[7] Balotă, Nicolae, *Post-scriptum urmuzian*, în *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 381
[8] George, Alexandru, *O legendă*, în *Semne şi repere*, Editura Cartea Românească, 1971, p. 306

amplă a unui text pe care obişnuim să-l numim *roman*. Parodia se îndreaptă şi spre romancierul echilibrat, perfect stăpân pe spaţiul ficţional pe care-l creează şi pe care-l îndeasă într-un număr bine delimitat de capitole. Este aproape o întrebare legată de modul în care se pot porţiona literatura şi şuvoiul creator, în încercarea de a le potrivi unei demarcaţii rigide. În acelaşi timp, autorul vizează şi clişeele cu care criticii lucrează, diferenţiind anumite specii epice, de cele mai multe ori în funcţie de limitativul criteriu al dimensiunii lor *fizice*.

Observam şi la alţi parodişti rolul notaţiilor para-textuale şi a celor arhi-textuale în fixarea sensului parodic. La Caragiale, para-textul ia forma subtitlurilor, *sonet colorist*, dar şi *notele* ce însoţesc adesea textele sale fundamentează dimensiunea parodică. Parodistul, conştient de subtilitatea demersului său, simte frecvent nevoia să iasă din limitele propriului text şi să se servească de para-text spre a-şi explica intenţia parodică. El se foloseşte de para-text spre a dezvolta mai multe tipuri de relaţii cu cititorii. Folosirea subtitlurilor prin care parodiştii anunţă obiectul parodiei, cum procedează şi Urmuz, permite stabilirea unui set de convenţii, în funcţie de care receptorul îşi construieşte orizontul de aşteptare şi se pregăteşte pentru o lectură diferenţiată, prin selectarea elementelor importante dintr-un text sub-intitulat *roman* sau *sonet*. Simpla menţiune *roman* sau *fabulă* este o modalitate de a avertiza cititorii asupra ironicei intenţii auctoriale; de fapt, adevăratul scop este ca cititorii să-şi pregătească arsenalul necesar receptării, să-şi reactualizeze un model mental adecvat speciei respective, astfel încât decodarea mesajului parodic să se realizeze cu mai mare uşurinţă. Realizarea acestui model mental la care parodistul obligă lectorul este o manevră extrem de subtilă pentru că permite trecerea în revistă a unei serii de texte ce aparţin speciei respective; parcursă această etapă, intenţia parodică şi elementele de originalitate pe care le aduce parodistul se vor contura mult mai uşor în mintea lectorului. Asumându-şi rolul criticului şi numindu-şi el singur textul *roman*, Urmuz direcţionează cititorii spre sensul parodic.

Întorcându-ne la nivelul parodiei literare, ea pare a avea în *Pîlnia şi Stamate* cel puţin două ţinte: romanul realist şi cel de dragoste. Dincolo de înlănţuirea a-logică a unor fapte aberante, oricât ar părea de ciudat, ghicim în *roman* povestea unei familii; de la descrierea cadrului şi a membrilor familiei, naratorul trece la exemplificarea câtorva dintre obiceiurile lor. Există chiar şi o situaţie conflictuală ce va fi ulterior rezolvată. Aceste constatări pe care le facem şi în momentul analizei unui roman *normal* sunt posibile pentru că parodistul păstrează câteva construcţii-clişeu de care se folosesc romancierii spre a umple vastele spaţii compoziţionale: *într-una din zile*, *după această trecere de timp*, *fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată*, *mai întîi îşi îmbrăţişă soţia devotată* sau *cît despre eroul nostru…*. Chiar dacă astfel de formulări devin inadecvate şi-şi trădează artificiul în acest context, ele menţin coerenţa firului narativ. Acţiunea romanului este relativ simplă, în pofida caracterului ei bizar:

Stamate se îndrăgosteşte de o pâlnie, care-i stârneşte şi fiului său, Bufty, trăiri erotice; în final, îi pedepseşte pe cei doi, dar revine asupra hotărârii şi îl ajută pe Bufty să ocupe un post de subşef de birou. Ulterior, misteriosul Stamate *dispare în infinitul mic*. Simpla enumerare a unor fapte a lăsat să transpară absurdul din text, evident şi prin imposibilitatea de a relata *normal* un set de evenimente.

Deşi debutează ca un roman *cuminte*, în manieră balzaciană, ce descrie cadrul de viaţă al personajelor, textul alunecă treptat spre aria absurdului. Prima deviere de la sensul aşteptat se produce în descrierea bibliotecii: „*o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfăşurată în cearceafuri ude…*”. Această completare scoate textul din sfera descrierii realiste şi-l proiectează pe spaţiul nelimitat al combinaţiilor a-semnificante sau cu semnificaţii obscure, greu de aflat. O descriere ce ar trebui să surprindă elemente esenţiale ale locuinţei devine enumerarea haotică a unor realităţi ce combină trăsături extrem de abstracte cu trăsături extrem de concrete: *o masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi*, *un vas ce conţine esenţa eternă a „lucrului în sine”*. Astfel de construcţii sunt un mijloc de a înşela aşteptările cititorilor; printr-un set de completări neaşteptate autorul surprinde lectorul şi-l atenţionează asupra caracterului convenţional al discursului scriitoricesc. Prin supralicitarea tehnicilor naratoriale, adică ducând principiul originalităţii până la limita i-logicului, Urmuz deconspiră modul în care se face literatură. Parodia ia naştere prin plasarea unor construcţii fixe ale limbii într-un context inadecvat, iar *context* în acest caz cunoaşte o dezvoltare minimă, fiind chiar propoziţia, chiar cuvântul anterior. *De-contextualizarea* parodică nu se realizează aici doar prin discrepanţa dintre stilul relatării şi evenimentele propriu-zise sau prin plasarea unor evenimente într-un context neaşteptat. Fiecare propoziţie devine o instanţă de realizare a inadecvării ce hrăneşte parodia. Aberaţia evenimenţială nu se transmite şi modalităţii de a relata evenimentele. Ca orice autor *care se respectă*, Urmuz construieşte aparenţa unei vieţi normale pe care ar duce-o familia lui Stamate; dar reprezentarea existenţei lor este treptat distrusă prin unele detalii ce proiectează respectiva familie pe axa aberaţiilor: prin tubul de comunicare al casei lor se văd cele şapte emisfere ale lui Ptolemeu, familia stă legată de un ţăruş, iar Nirvana se află în aceeaşi circumscripţie cu ei.

Textul descompune parodic nu doar clişee literare, nu doar clişee gazetăreşti şi juridice, ci forme lingvistice frecvent folosite de vorbitori. Vehicularea unor astfel de formulări se constituie într-o meditaţie asupra condiţiei limbajului, prin eternul lui joc între schema rigidă şi posibilităţile combinatorii infinite. Orice autor al unui discurs scris sau oral alege dintr-o multitudine de potenţiale formulări doar una care, din punctul lui de vedere, corespunde cel mai bine intenţiei sale şi menţine coerenţa logică. Alăturarea haotică a unor elemente ce cu greu ar sta împreună în acelaşi enunţ, *un şir finit de bame uscate, alături de*

Auto-Kosmosul infinit şi util… trădează un narator incapabil să construiască un discurs coerent prin selectarea unor cuvinte ce aparţin unui singur plan. Alunecarea spre alt plan este prin excelenţă modul de realizare a paralelismului parodic. În unele parodii co-existenţa modelului cu anti-modelul este mai puţin stridentă prin frecventa lor fuziune, căci autorul le îmbină spre a vieţui armonios. În textele lui Urmuz alăturarea modelului cu replica se realizează la suprafaţă, de aceea şocul este profund şi este generat de brusca trecere dintr-un plan în altul. La această impresie copleşitoare de discreditare instantanee participă, mai întâi, parodia ca figură de stil, parte a unui întreg masiv deformant. O construcţie sintactică precum *doi oameni cum coboară din maimuţă* este o parodie ce se realizează prin alunecarea verbului de la sensul abstract *a-şi avea originea* la sensul concret *a se da jos*. Aici, parodia nu are drept ţintă o replică celebră, fie ea literară sau nu, ci forme ale vorbirii cotidiene, la care niciodată vorbitorii nu reflectează. A fi capabil să parodiezi construcţiile fixe ale limbii este semnul unei cunoaşteri şi stăpâniri superioare a bogăţiei ei semantice. Evadarea din rigiditatea construcţiilor lingvistice pre-existente nu este posibilă în afara unei asumări ludice a virtualităţilor limbajului.

În acelaşi timp, demersul parodic al lui Urmuz este, ca şi cel al lui Caragiale, unul de avertizare; dar, în vreme ce marele dramaturg atrage atenţia asupra modului în care vorbitorii vehiculează texte pre-fabricate, luate din presa sau literatura vremii, Urmuz adânceşte analiza şi semnalează pericolul alienării existente chiar în formele standard ale vorbirii uzuale. Surprinzând astfel lucrurile, el dă o explicaţie caracterului mecanic al personajelor sale: reacţiile lor automatizate sunt rezultatul determinărilor de tot felul, începând de la cele sociale şi culminând cu cele literare, care le fundamentează existenţa. Nu automatismul comportamental este rezultatul vidului interior, ci golul sufletesc este consecinţa unui tip de realitate exterioară fundamental mecanică, a unei alienante rupturi între nume şi persoană, între semnificant şi semnificat.

Treptata alunecare spre tărâmul absurdului este însoţită de aerul normalităţii. Naratorul îşi poartă personajele şi, implicit, cititorii de pe teritoriile realiste pe cele absurd fantastice. Despre această construcţie în zigzag vorbeşte şi Lucian Raicu: „*Textul se compune invariabil din aceste două mişcări opuse, din aceste alternanţe dictate parcă de un mecanism: o linie foarte dreaptă şi o deviere enormă, urmată din nou de o linie foarte dreaptă. Înţelesul pentru noi ar fi următorul: abaterea este inclusă în prea mare decizie a liniei drepte şi determinată obligatoriu de aceasta*”[9]. Mişcarea sinuoasă a naraţiei urmuziene este perfect încadrată demersului parodic: co-existenţa modelului cu discreditarea lui parodică pe care o favorizează

[9] Raicu, Lucian, *Urmuz şi limitele literaturii*, în vol. *Critica-formă de viaţă*, Editura Cartea Românească, 1976, p. 14

orice parodie se concretizează aici prin deviere şi normalitate. Ar fi extrem de prolifică nuanţarea relaţiei dintre *deviere şi normalitate* în textele parodice. Parodistul tradiţional tratează ţinta ca pe o exagerare, de un fel sau altul, deci ca o *deviere* şi pleacă de la *deviere* spre *normalitate*. Acţiunea sa parodiatoare este un demers ce urmăreşte re-instaurarea *normalităţii*, de aceea se şi foloseşte frecvent de supralicitarea denigratoare a unor date specifice textului-ţintă. Urmuz face exact contrariul: el pleacă de la aspecte ale *normalităţii* literare sau lingvistice, iar parodierea lor constituie, de fapt, *devierea*. Noutatea perspectivei ar putea avea mai multe explicaţii: una dintre ele ar fi dată de personalitatea aparte a lui Urmuz, de căutata lui *periferie literară*. Trăind discret, departe de tumultul literaturii contemporane lui, era firesc să adopte o astfel de atitudine de *denigrare indirectă* a ţintelor parodice, prin cultivarea bizareriei textului propriu şi nu a celor pe seama cărora se construieşte. Tehnica folosită e inspirat aleasă şi pentru că, de fapt, Urmuz parodiază cam tot ce s-a scris, dar, mai ales, cum s-a scris până la el în proză şi poezie. O altă posibilă explicaţia ar conecta momentul scrierilor lui Urmuz cu o literatură ce ia amploare şi de care nu te mai poţi apropia cu armele demodate ale ridiculizării. Paradoxul apare în momentul în care această *transformare prin deviere* alterează şi *normalitatea* construcţiilor-bază, mai ales cele lexicale, care se contaminează şi ele de absurd. Această incursiune în lumea artificiilor lexicale îi face pe unii lectori să mediteze la caracterul arbitrar al cuvintelor noastre; o altă posibilă lectură ar consta în receptarea textelor urmuziene drept simple şotii lingvistice care nu modifică cu nimic relaţia noastră cu vorbirea. Şi această ultimă perspectivă are motivaţia ei, căci alterarea definitivă a relaţiei noastre cu cuvintele ar duce la un haos comunicaţional, în care construirea sensului s-ar pierde prin nesfârşite discuţii legate de legitimitatea semnificanţilor.

Permanenta pendulare între normal şi aberant este modalitatea esenţială de a dejuca aşteptările cititorilor. Dacă lectorul parodiilor lui Caragiale era un iniţiat, familiarizat cu ultimele creaţii ale vieţii literare, cel al lui Urmuz este simplul vorbitor, cel care foloseşte în fiecare zi formulele clişeizate ale limbii, fără a le simţi artificialitatea. Continua balansare între logic şi ilogic poate fi şi rezultatul dorinţei de a capta, totuşi, lectorii. Deplina încadrare în unul dintre aceste planuri ar nimici dualitatea structurală a textului. Opţiunea pentru planul dezvoltării ilogice ar îndepărta definitiv lectorii prin catalogarea textului drept *bizar*, chiar dacă această opţiune va reveni ulterior la suprarealişti, în vreme ce integrarea armonioasă în planul *prozei comune* ar înăbuşi adevărată intenţie revoluţionară a autorului.

Pe tot parcursul ,,romanului" naratorul dă impresia că încearcă să-şi proiecteze personajele ca pe nişte indivizi cu o viaţă de familie şi preocupări normale. De fapt, intenţia de a discredita literatura se realizează prin discreditarea dezvoltării epice tradiţionale, a structurii compoziţionale, dar şi a personajelor. Noutatea vine din faptul că nu un anumit tip

de personaj este subminat, ci *personajul* ca realitate ficţională. Alterarea nu vizează doar un tip de personaj sau o modalitate anume de a construi personajul literar, ci statutului ficţional al personajului. Acestor *fiinţe de hârtie* li se neagă dreptul fundamental de a popula cuminte spaţiul prozei comune. Ele sunt alungate pe teritoriile diforme ale indeterminării regnurilor, căci tot ce este convenţional îi repugnă lui Urmuz. De aceea, tristele sale personaje sunt silite să-şi poarte la vedere adaosul de obiecte ce le fundamentează fiinţa: grătare, un capac de pian, sârmă ghimpată sau perdeluţa cu brizbizuri. Paradoxal e faptul că, deşi dinamitează descrierea de tip balzacian şi relaţiile literare consacrate între personaj şi mediul său, el sfârşeşte prin a cădea în aceeaşi capcană; nimic nu se potriveşte mai bine interioarelor urmuziene, în care spaţiul fie se comprimă, fie se dilată alienant, decât personajele sale, entităţi lipsite de o consistentă corporală proprie.

Descrierea personajelor se face prin notaţii surprinzătoare, ce nu individualizează personajele, ci le pierd specificul prin aglomerarea de detalii absurde: „*soţia tunsă şi legitimă a lui Stamate*", „*Bufty, care are avere personală*", „*doi frăţiori nevoiaşi ai săi, cu şoldurile scoase prea mult în afară, cauză pentru care fuseseră daţi afară din slujbă*". Parodierea nu se face prin dezavuarea comică a unui clişeu literar specific unui autor, ci printr-o asociere haotică de *locuri comune*. Discreditarea parodică nu ia naştere prin uzitarea unor expresii desuete, ci prin contextul lor inadecvat. Permanenta violare a logicii este, simultan, o abolire a desfăşurării epice tradiţionale. Conturarea biografiei lui Stamate se face prin pre-schimbarea în absurd a unor date comune romaneşti: eroul este foarte sărac şi este silit să-şi întreţină familia, de aceea face „*armata cînd era abia în vîrstă de un an*". Chiar trăirile sale amoroase devin extrem de ridicole ţinând cont că obiectul pasiunii sale este o …pâlnie. Descrierea iubirii lui Stamate îi permite naratorului parodierea clişeelor din literatura erotică: „*Niciodată nu cunoscuse el pînă atunci divinii fiori ai dragostei. Se simţea acum mai bun, mai îngăduitor, şi turburarea ce o încerca la vederea acestei pîlnii îl făcea să se bucure şi totodată să sufere şi să plîngă ca un copil*". Subminarea eroticului consacrat se realizează prin obiectul amorului său, o pâlnie, prin trăirile-clişeu ale eroului, dar şi printr-un comportament a-tipic pentru un îndrăgostit: „*azvîrli cu ţărînă asupra pîlniei şi, după ce se ospătă cu puţină fiertură de ştevie, se aruncă, din diplomaţie, cu faţa la pămînt, rămînînd astfel în nesimţire timp de opt zile libere…* ".

Şi mai generos la nivelul identificării ţintelor parodiate este textul *După furtună*. Debutează în maniera romanelor ce mizează pe un senzaţional tenebros: „*Cu vestmintele umede şi părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopţii, căutînd un locaş de adăpost…Ajunse, fără să ştie, lîngă cripta învechită şi roasă de vremuri a mănăstirii…*". Răstălmăcirea parodică se naşte în momentul în care eroul, contrar aşteptărilor noastre, se

apropie de criptă şi „*o mirosi şi o linse de vreo 56 de ori în şir, fără să obţină nici un rezultat*”. Axa melodramaticului se dezvoltă prin inserarea unor construcţii tipice, care îşi trădează artificialitatea şi se dizolvă prin plasarea eroului în contexte hilare: *înduioşat de privirea blîndă* ***a unei găini***, el este *emoţionat pînă la lacrimi şi cuprins de fiorii pocăinţei*, astfel încât ***sărută găina pe frunte***. Ca şi în *Pîlnia şi Stamate*, demitizarea eroticului se realizează şi prin obiectul pasiunii, o găină. Dar, de data aceasta, povestea de dragoste are un final fericit, căci cei doi urmează să întemeieze împreună un cămin. Conturat cu aparenţa unui cavaler rătăcitor, purtând spadă şi manifestând înclinaţie spre gesturi nobile, personajul devine ulterior un om-pasăre, care se urcă în copac şi sare *din cracă în cracă*. Teroare legii se face simţită şi în acest text prin permanenta limitare a libertăţii personajului. Falşi prieteni, cei trei drumeţi se dovedesc a fi *trimişi din partea Fiscului* spre a-i contesta *însuşi dreptul de a sta urcat în copac*.... Dintr-un nobil cavaler, personajul devine un individ căzut sub incidenţa legii, vânat cu încăpăţânare de agenţii Fiscului. Dincolo de drama individuală, atrage atenţia şi decăderea statutului personajului de la transfigurarea eroicului la *mocirla* cotidianului instituţionalizat.

În creaţia acestui original autor avem de-a face cu două modalităţi diferite de a construi parodii ale personajelor tradiţionale: prin coborârea în trivialul elementar şi prin înălţarea în seraficul ideal. Ambele variante sunt destinate eşecului pentruo că, indiferent de perspectivă, personajele lui Urmuz sunt rezultatul unui refuz categoric al normalităţii. O normalitate ce este refuzată nu din cauza unui nonconformism gratuit, ci pentru că ea este generatoarea unei profunde înstrăinări a eului de lume. De aceea, înfrângerea în lumea lui Urmuz este totală: nici normalitatea, nici sublimarea ideală şi nici îngroşarea trivială nu oferă o soluţie pertinentă crizei existenţiale.

Concluzii

Rezultat al unei avansate conştiinţe literare, parodia întoarce serviciul literaturii care a generat-o, favorizându-i trecerea la o etapă ulterioară, prin necesara eliminare a deşeurilor clişeizate. Atitudinile auctoriale diverse ce stau în spatele operelor parodice ne-au permis abordarea unor texte diferite atât ca specie şi gen literar, cât şi ca intenţie. Urmărirea filonului parodic în literatura română devine modalitatea de a surprinde însăşi evoluţia ideii de literaritate. Orice parodist îşi marchează plasarea în interiorul fenomenului literar prin conştiinţa diversităţii lui. Parodia devine un barometru al contextului cultural, ţintele ei diversificându-se o dată cu trecerea timpului. Orientată frecvent, dar nu întotdeauna, spre contemporani, parodia slujeşte, de multe ori, intenţiilor satirice ale parodistului. Din păcate, puţine dintre textele parodice ce sunt orientate spre prietenii sau adversarii parodistului rezistă valoric trecerii timpului. Subordonarea parodicului unui context imediat, unor nume pe care istoria literară nu le-a reţinut ulterior, devine principala cauză a eşecului parodiei.

La nivelul metamorfozelor parodicului, trecerea dinspre clasicism spre postmodernitate este resimţită ca o treptată multiplicare a realităţilor ce intră sub incidenţă parodică. De la un moment literar, un autor sau un text parodicul acaparează teritorii extra-literare sau ne-fixate literar încă. Tipuri umane, cum apar la Caragiale, stiluri ale comunicării ne-literare sau chiar expresiile vorbirii uzuale cunosc reversul parodic. Parodistul capătă treptat îndrăzneală şi actul lui de subversiune erodează nu doar literarul, ci şi politicul, cum se întâmplă la Sorescu. Note parodice de o specială coloratură s-ar mai putea citi şi în poezia unor Emil Brumaru sau Şerban Foarţă, ca în mai toată poezia postmodernistă, dar ei ar merita un studiu aparte, sub alte auspicii teoretice. Orientarea parodiştilor spre realităţi ne-fixate literar încă este un act prolific, dar şi paradoxal. Este prolific datorită evidenţierii potenţialului literar pe care aceste realităţi îl ascund. Prin parodierea lor, autorul le realizează un portret-robot, selectându-le trăsăturile esenţiale şi dându-le, astfel, identitate literară. În acelaşi timp, demersul este paradoxal pentru că depăşeşte punctul de plecare a oricărui demers parodic. Orice parodie este o polemică declarată chiar din definiţie cu un fragment de literatură, care poate lua diverse forme: text, stilul unui autor sau constante estetice ale întregii lui opere. Dublare a unui discurs literar anterior, actualizarea parodică trăieşte prin raportarea permanentă la un fragment de literatură.

Teme de evaluare

1. **Precizaţi tipurile de comic specific discursului parodic. Exemplificaţi**
2. **Dezvoltaţi relaţiile pe care parodicul le stabileşte cu celelalte moduri comice, cu aplicaţie pe un text la alegere**
3. **Prezentaţi diferenţele şi asemănările dintre *parodie* şi *pastişă*, făcînd referire la un text studiat**
4. **Integraţi parodicul în contextul estetic al postmodernismului**
5. **Precizaţi cîteva concepţii teoretice contemporane asupra parodiei**
6. **Detaliaţi lumea parodiei religioase în textul *Minunile Sfîntului Sisoe* de George Topîrceanu**
7. **Prezentaţi specificul deconstrucţiei parodice în teatrul lui Marin Sorescu**
8. **Analizaţi rolul parodiei, ca tehnică literară, în literatura absurdului scrisă de Urmuz**
9. **Prezentaţi concepţia lui G. Genette asupra parodiei**
10. **Analizaţi, la alegere, un fenomen cultural contemporan, demonstrînd valenţele lui parodice**