

Daniela Petroșel

Retorica parodiei

Editura Ideea Europeană
2012

Colecția: ISTORIE & TEORIE & CRITICĂ LITERARĂ

Coperta colecției: Cristian Negoii

Coperta: Sculptură de Vasile Gorduz

Lector: Alina Beiu-Deșliu

Tehnoredactor: Alexandra-Alina Ionescu

Editura Ideea Europeană

OP-22, CP-113, Sector 1, București,

Cod 014780, Romania

Tel/Fax: 4021-2125692;

4021-3106618 E-mail:

office@ideeaeuropeana.ro

www.ideeaeuropeana.ro

Anul apariției: 2012

Ediție Digitală PDF

ISBN 978-973-1925-81-3

Copyright © 2012 Ideea Europeană

Această carte în format digital este protejată prin copyright și este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc în conformitate cu legile în vigoare.

Cuprins

ARGUMENT	4
I. RETORICA PARODIEI	9
1. RELAȚIA PARODIEI CU ALTE MODURI DE COMUNICARE LITERARĂ	9
1.1. PARODIE-LUDIC.....	10
1.2. PARODIE-IRONIE	11
1.3. PARODIE-PASTIȘĂ.....	13
1.4. PARODIE-SATIRĂ	14
1.5. PARODIE-GROTESC	15
1.6. PARODIE-UMOR.....	15
1.7. RELAȚIA PARODIE INTER/METATEXTUALITATE	16
2. MECANISME RETORICE DE REALIZARE A DISCURSULUI PARODIC	17
II. CONTRIBUȚII ESENȚIALE LA TEORIA PARODIEI	20
1. TEORII ANTICE.....	20
2. PARODIA ÎN EVUL MEDIU ȘI RENAȘTERE.....	24
3. TEORIILE SECOLULUI AL XIX-LEA	26
4. ȘCOALA FORMALĂ RUSĂ.....	28
5. TEORIILE RECEPTĂRII PARODIEI	35
6. DESTINUL PARODIEI ÎN POSTMODERNISM.....	37
6. 1. ÎNCERCĂRI TEORETICE	37
PARODICUL, CONCEPT-CHEIE AL POSTMODERNISMULUI	43
III. IPOSTAZE ALE PARODICULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ	54
DISPOZIȚII PARODICE ÎN MENTALITATEA ROMÂNEASCĂ.....	54
ION BUDAI-DELEANU ȘI PARODIA FORMATIVĂ.....	56
LUMEA PARODICULUI CARAGIALESC	69
URMUZ SAU DE LA PARODIC LA ABSURD	91
TOPÎRCEANU ȘI RESORTURILE PARODIEI SALE.....	107
MARIN SORESCU. PARODIA UMORISTICĂ	124
MIRCEA CĂRTĂRESCU. PARODIA LUDICĂ.....	144
CONCLUZII	163
BIBLIOGRAFIE	167

ARGUMENT

„Pentru că numai tu poți face mișcările
Începute de ei
Și frumusețea jocului
Nu trebuie să se piardă.”

(Dansează, Marin Sorescu)

Parodicul nu este doar unul dintre modurile comice; el este rezultatul variatelor încercări pe care literatura le face spre a se reînnoi prin autonegare. Asumându-și acest rol, literatura parodică are luciditatea de a-și etala mecanismul auto-producerii, analizându-și exagerările, dar și constitutivele convenții. Această întoarcere spre literaritatea literaturii pe care mizează orice demers parodic este camuflată prin aparenta orientare spre diferiți autori, texte sau stiluri. Orice parodist este, simultan, explorator prin textele altora, dar și autorul ce-și analizează lucid teritoriul propriului text. Una dintre aceste două dimensiuni poate fi dominantă într-o parodie, oscilațiile fiind generate atât de parodist, cât și de contextul estetic căruia acesta îi aparține. Dacă, în mod normal, principiile critice urmează dezvoltării formelor literare, discursul parodic este un discurs critic conștient deghizat în formă literară sau un discurs literar cu finalitate critică. Vorbim de parodia studiată estetic și nu de parodia ca simplă deformare, comisă din ignoranță.

Analiza câtorva creații parodice reprezentative ale literaturii române are drept finalitate detalierea modului în care se modifică țintele parodiei și atitudinea parodistului. Am selectat câte un parodist reprezentativ pentru o anumită perioadă a literaturii române pentru a urmări fenomenul parodic în diacronie, încercând să surprindem elementele constante, dar și invariantele unei viziuni proprii. Faptul că autorii aparțin unor epoci aproximativ distincte a permis identificarea unor obiecte parodice predilecte, fiecare demers parodic fiind sugestiv pentru contextul estetic ce îl generează. Parodiile dau măsura coordonatelor estetice ale timpului lor, atât prin obiectele asupra cărora cade interesul parodiștilor, cât și prin interogațiile la care ei supun literatura. De la Budai-Deleanu la Cărtărescu nu se modifică doar ținta parodiei, ci și concepția asupra literaturii. Acest periplu prin vârste diferite ale creativității sintetizează și schimbările din interiorul fenomenului parodic, cu trecerile de la un *meta-discurs* declarat polemic la un *discurs* ce înglobează cu seninătate modelul. Astfel încât abordarea cronologică a principalelor creații parodice facilitează și etalarea schimbării de receptare teoretică la care noțiuni precum *autor*, *text*, *cititor* au fost supuse. În acest fel structurată, lucrarea analizează atât mobilitatea formelor parodice, cât și modul în care se modifică receptarea acestora: de la un gen minor, trăind în umbra marilor texte, parodia ajunge să fie un element esențial în definirea de sine a postmodernității.

Am optat pentru acest tip de abordare pentru că suntem de părere că nu există o definiție

trans-istorică valabilă pentru parodie. Definițiile succesive ale conceptului vor fi în strânsă legătură cu accepțiunile pe care el le cunoaște în textele fiecărui parodist. Autorii parodiază motivați de intenții diferite și de aceea fenomenul este atât de greu de închis într-o definiție atotcuprinzătoare care să fie capabilă să surprindă și natura transformării parodice, și atitudinea parodistului. Urmărirea teoriilor critice privitoare la parodie, din Antichitate până în postmodernism, permite evidențierea mutațiilor pe care definirea acesteia le cunoaște. Glosând pe marginea unui model anterior și făcând asta într-o manieră comică, parodicul este de două ori damnat la periferia literaturii. Reducerea comicului la *degradare* a afectat negativ statutul parodiei, simțită fiind ca *ridiculizare a unui model anterior*. Ulterior, prin nuanțarea teoretică a unui concept canonic precum *originalitatea*, parodia cunoaște o valorificare pozitivă, receptată fiind ca o modalitate adecvată de a crea punți de legătură între prezentul și 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 *tradiție, istorie, intenție, 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 mișcării literare.

Precizăm că nu am analizat textele parodice în funcție de genurile de care aparțin, pentru că ne interesează, dincolo de regulile particulare ce diferențiază o poezie de o piesă de teatru, mecanismul parodic ce funcționează în toate aceste opere. O posibilă definiție dată fenomenului parodic ar fi generată de abilitatea lui de a aduce operele *serioase* ale literaturii pe terenul comicului. Acest lucru permite detalierea unei controversate chestiuni teoretice legate de operele parodice: în ce măsură parodiile aparțin aceluiași gen literar ca și textul parodiat sau, dimpotrivă, dacă ele formează o clasă de sine stătătoare. În ceea ce ne privește, putem afirma că, din punct de vedere formal, transformările parodice aparțin aceluiași gen literar ca și textul parodiat. Această apartenență este motivată de necesitatea recunoașterii cât mai rapide a țintei parodice. Există și cazuri în care un text în proză cunoaște reversul parodic într-un poem. Așa se întâmplă cu poemul lui Caragiale, *Thalassa*, în care satiricul autor parodiază constructul simbolist din *epopeea simțurilor* macedonskiană. Formal, cel puțin, parodia caragialiană nu aparține aceluiași gen literar ca opera mult-flagelatului magistru de la *Literatorul*. Din punct de vedere tipologic însă, putem spune că există o clasă a textelor parodice pentru că, dincolo de apartenența la un gen, există un mecanism parodic comun atât parodiilor în versuri cât și celor în proză sau pieselor de teatru. Arsenalul parodiștilor este extrem de bogat și el variază de la autor la autor în funcție de particularitățile scrisului său, dar și de cele ale autorului parodiat.

Mizând permanent pe recunoașterea țintei, 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 și rescrierea lui parodică presupune o corespondență susținută între cele două planuri textuale. De aceea, sunt preferate poeziile pentru efectul imediat pe care îl au asupra cititorului. Majoritatea parodiștilor pe care-i vom discuta sunt poeți sau jonglează cu poezia, cum face Caragiale. Scheletul parodic din proze se susține frecvent pe parodie ca figură de stil, autorul folosindu-se de acest lucru spre a-i re-aminti receptorului de cadrul parodic mai larg. Așa se întâmplă și în cazul textului topîrcenian *Minunile Sfîntului Sisoie*, unde parodia Raiului este realizată prin parodiarea unor variate reprezentări religioase. Filonul parodic din genul dramatic cunoaște două ipostaze: parodia textului literar și parodiarea anumitor *convenții teatrale*. În vreme ce parodicul din comediile caragialiene este unul ce deconspiră aspecte literare, cel existent în piesele lui Marin Sorescu urmărește și fenomenul mai complex al *convențiilor teatrale* și nu numai.

Funcțiile pe care le îndeplinește parodia sunt variate și vom încerca, pe cât posibil, să vedem care este rolul dominant pe care aceasta îl îndeplinește într-un anumit (con)text literar și social. Mai

mult decât mecanism al fixării în istorie, parodia ne interesează ca mecanism revoluționar, capabil să determine schimbări fundamentale în conștiința artistică a unei epoci. Dacă, în principal, delimitările în interiorul creațiilor parodice vor fi făcute având drept criteriu de diferențiere textul-țintă, putem uza și de o clasificare care ar avea la bază intenția autorului, mărturisită sau conținută în substanța textului. Astfel, dacă ar fi să grupăm principalele tipuri de parodii, structurându-le aproape valoric și ținând cont că ele variază și în funcție de intenția fiecărui autor, am obține următoarea clasificare:

1. *parodia critică*: este tipul de parodie cel mai răspândit și este frecvent orientată spre contemporani. În spatele actului parodic stă, adesea, o relație de prietenie sau conflictuală cu autorul vizat. Astfel de parodii apar la Caragiale, Topîrceanu și Sorescu. Ei realizează o diversificare a discursurilor literare existente în epocă, de multe ori, repudiind non-valoarea. În spatele parodierii lui Macedonski stau rezervele lui Caragiale legate de simbolism, dar și antipatia lui față de conducătorul cenaclului „Literatorul”. În acest caz, parodia nu are drept unic scop diferențierea valorii de non-valoare, ea fiind supusă și capriciilor parodistului. Parodiile ce-l vizează pe Delavrancea ascund, în spatele unei satirice etalări a artificiiilor, simpatia marelui dramaturg pentru ilustrul lui avocat. Și Topîrceanu își parodiază contemporanii, dar el nu atinge vehemența textelor lui Caragiale. De multe ori, pierzând sensul detașării de textul obiect, autorul *Parodiilor originale* ajunge să-și contopească scriitura cu aceea a autorului vizat, astfel încât textele rezultate aparțin celei de-a doua categorii. În această primă categorie se încadrează și parodiile lui Sorescu și Cărtărescu care urmăresc subminarea prin comic a unor realități politice aberante. Fie că ele sunt însoțite de dezavuarea limbajului de lemn al epocii, sau sunt doar orientate spre literatura politrucilor, ele sunt o formă mascată de rezistență politică.

2. *parodia-omagiu*, ca încercare de recuperare a unei *vârste de aur* a literaturii. O astfel de parodie este *Țiganiada* lui Budai-Deleanu, text în care subminarea eroismului co-există cu subînțeleasa lui glorificare. *Levantul* lui Cărtărescu este un alt text în care parodia îndeplinește un rol sintetizator, inventariind diferite tipuri de discurs liric. Eminescu, Blaga, Arghezi, Barbu, Nichita Stănescu nu sunt parodiați; universurile lor poetice sunt re-memorate printr-o atitudine sinonimă cu admirația. Acest tip de parodie îndeplinește rolul clasic de portretizare a unei realități literare, prin îngroșarea datelor stilistice specifice. Parodistul își glorifică modelul cu acest ultim gest omagial și-l fixează definitiv în istoria literaturii. O dată parodiat, modelul își pierde atributul *seriozității* și caracterul de *text*, devenind doar necesar *pre-text* pentru creațiile ulterioare.

3. *parodia-pretext* apare în cazurile în care parodistul nu este interesat de textul obiect și îl folosește doar spre a-și etala discursul original. Astfel de texte apar la Topîrceanu, *Infernul. Stanțe apocrife la Divina Comedie* și *Homer: Chinurile lui Ulise. Fragment apocrif din Odiseea*, dar și la Sorescu, unde ținta nu este neapărat una literară. Folosindu-se de un dialog de tip juridic, în textul *Pricina* din volumul *Tineretea lui don Quijote*, sau de unul didactic, în *La lecție* din volumul *Tușiți*, Marin Sorescu experimentează alte moduri de a poetiza pe marginea subiectelor grave ale existenței umane. Parodia îi oferă o schemă de structurare a discursului liric, demersul stând sub semnul intrării poetului printre datele cotidianului. Topîrceanu încercase timid o astfel de ieșire a lirismului din zona de influență a *poeziei înalte*, iar Sorescu va continua acest lucru cu spor personal. Ceea ce în epoca lui Topîrceanu era o excepție, devine estetică programată la poezii postbelici. Acest tip de parodie este, adesea, pretext pentru *auto-parodie*. Textul anterior este re-actualizat doar spre a-i permite parodistului să-și expună concepția legată de artificiile actului creației; aceste limitări domină atât ținta, cât și parodia ei, astfel încât, în final, parodist și parodiat sunt egali și deopotrivă supuși convențiilor literaturii. *Parodia-pretext* pare a se potrivi și textelor urmuziene, cu precizarea că ne referim la parodia literară, la modul în care acest original autor scrie *fabule, romane* și *epopee*. Parodiarea urmuziană a structurilor lingvistice se încadrează categoriei *parodiei critice*, prin

denunțarea anchilozării limbajului și a gândirii. Acest al treilea tip de parodie este cel mai valoros pentru că intenția parodică este actualizată doar spre a servi drept suport originalității latente.

Totuși, parodiile discutate nu se revendică exclusiv doar de la unul dintre cele trei tipuri identificate, clasificarea având la bază atitudinea dominantă pe care parodistul o manifestă față de ținta lui. Reușita unui text parodic este dată de abilitatea parodistului de a combina interogația critică cu etalarea concludentă a particularităților textului țintă, ambele fiind dublate de o transformare originală. Geniul parodistului se măsoară prin capacitatea lui de a se detașa ironic de model și de a realiza o re-scriere critică, nici prea liberă, nici prea fidelă. Raportându-se la același text sau autor, parodiști diferiți își dezvoltă textele pe coordonate reprezentative pentru viziunea lor originală. Un autor precum Bolintineanu, preferat obiect parodic, este re-valorificat diferit la Caragiale, Topîrceanu și Cărtărescu. În vreme ce autorul *Smărandiței* alterează un atribut esențial al personajelor istorice, eroismul, Topîrceanu, în textul *Dimitrie Bolintineanu. Mihai Viteazul și turcii*, condensează sensul parodic în poanta din final, restul textului fiind aproape fidel stilistic originalului. Cărtărescu, în textul *Garofița* din volumul *Totul*, împrumută stilul înnobilit al *Legendelor istorice*, dar îl aplică unui subiect banal: cumpărarea unei prăjituri. Cel mai puternic impact parodic, la nivelul abolirii textului obiect, îl are abordarea cărtăresciană. Deși el jonglează ludic cu acest stil plin de emfază, lasă impresia că textul obiect este desuet și patetic. Orientându-se spre același autor chiar, parodiștii îi dezvoltă aspecte complementare ale creației, lansând diferite tipuri de discurs critico-literar. De aceea, orice parodie este o *lectură rebelă* a unui text anterior. Cu cât un model este *citit* în diferite registre ale parodiei, cu atât receptarea lui critică se îmbogățește prin însumarea observațiilor emise de parodiști.

Discurs literar, dar și critic, parodicul este simultan literatură, dar și interogație asupra literaturii. În raport cu textul scris, căruia îi dezavuează convențiile, spiritul parodic își asumă o sinucigașă libertate. A râde *prin literatură pe seama literaturii* este, totuși, un exercițiu extrem de riscant, orice parodist vorbind, de fapt, despre propria moarte. Statutul său paradoxal nu se evidențiază doar prin raportul cu literatura ce îl generează și căreia îi aparține, ci și prin relațiile stabilite cu modelele de la care se revendică. Deși constitutiv este o *critică a modelului*, el are darul unic de a-l îmbogăți, oferind lectorilor un model actualizat și configurat în datele lui esențiale. Raportându-se la model, parodistul are de întâmpinat dificultăți legate de raportul dintre *imitație* și *originalitate*. Plasarea sub semnul imitației servile distruge autenticul sens parodic, iar afirmarea unei originalități debordante anulează modelul și face imposibilă recunoașterea lui.

Natura iscoditoare a spiritului parodic favorizează permanente re-tratări ale textelor și ale autorilor anteriori, în pofida îndepărtării și clasicizării lor în timp. De aceea, spațiul parodiei este un continuu du-te-vino între prezentul și trecutul literar. Capacitatea parodicului de a pune într-un dialog instrumentat comic vârste și texte literare diferite explică puternicul impact la public pe care îl are acest tip de literatură. Îmbinând observația critică serioasă cu deturnarea amuzată a elementelor textului țintă, procesul parodic este, concomitent, asumare ludică și denudare programată a convențiilor ce fundamentează literatura. Mai mult decât alți autori, parodistul are conștiința artificiei și etalează permanent acest lucru în textul propriu. În același timp, el are și puterea de a depăși prin comic convențiile 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 combină două dimensiuni fundamentale: cea comică și cea metatextuală. De aici statutul său cu totul aparte atât printre celelalte moduri comice, cât și printre formele metaliteraturii. Diferitele concepții critice legate de statutul parodiei au dezvoltat mai ales una dintre cele două dimensiuni. Lucrarea cercetătoarei Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, este axată tocmai pe modul în care acest concept literar evoluează din Antichitate până în postmodernism.

La finalul lucrării există chiar o schiță a principalelor trăsături ce definesc parodia în epoci distincte și la teoreticieni diferiți. Se observă că parodicul este receptat inițial strict în dimensiunea lui comică, un comic care degradează chiar, pentru ca ulterior să fie privit ca o pertinentă modalitate de a medita la sensurile literaturii.

Lucrarea încearcă să surprindă ipostaze cât mai variate ale fenomenului parodic, urmărindu-l atât în diacronie, cât și în sincronie, prin valorificări diverse în opera aceluiași autor. Oferindu-i autorului posibilitatea de a se elibera prin comicul literaturii de o tensiune generată de multiple cauze, de la antipatii personale până la convenții resimțite tragic, parodia este o solidă construcție critico-literară. Ea oferă o altă perspectivă asupra formelor literare, de cele mai multe ori fundamentând-o comic. Suntem încurajați, dar și temători în demersul nostru, de absența unei sinteze teoretice și aplicative asupra carierei parodiei în literatura română.

I. RETORICA PARODIEI

1. RELAȚIA PARODIEI CU ALTE MODURI DE COMUNICARE LITERARĂ

Am selectat, cu intenție, operele în care parodia este *maniera generală de organizare a textului*, evidențiind, atunci când a fost cazul, și parodia ca *tehnică textuală*. Am plecat de la interpretarea parodiei în accepțiunea ei generală, nepropunându-ne să jonglăm cu clasificări genettiene de tipul *travesti burlesc* sau *pastișă eroi-comică*. Discutând *parodia în sens larg*, lucrarea nu și-a propus analiza particulară a aspectelor *burlescului*, în accepțiunea noastră el fiind subsumat parodiei. Opțiunea are la bază mai multe motive: poate cel mai important constă în dificultatea delimitării precise a *transformării de imitație*, în momentul analizei unui text. Există, evident, diferențe de ansamblu între aceste două posibile raportări la un alt text, dar, în același timp, orice *transformare* are o bază mimetică. Dacă definiția genettiană dată *parodiei* este *transformare în regim ludic a unui text anterior*, noi vom opta, mai degrabă, pentru definiția pe care o lansează Linda Hutcheon, aceea de „*imitație caracterizată prin inversiune ironică*”, dar o inversiune a valorii, am spune noi. La anterioara alăturare a celor două definiții se adaugă o necesară precizare, aceea că ludicul este de nuanță ironică. Un alt motiv pentru care nu am optat pentru clasificarea genettiană este dat de inadecvata disociere, în analiza unui text, între *stil* și *subiect*. Chiar dacă unele texte permit astfel de delimitări, există alte texte care sunt ele însele un hibrid stilistic, în care același subiect este prezentat drept nobil, pentru ca ulterior să fie tratat ca vulgar.

Discutarea *parodiei în sens restrâns*, înțelegând prin acest lucru doar parodia ce vizează ținte literare, ar lăsa pe nedrept deoparte o serie de parodii izbutite. Extinderea analizei și pe obiectele parodice încă ne-fixate literar va permite ilustrarea modului în care literatura acaparează treptat realități deocamdată străine ei. Poate cel mai fericit exemplu în acest sens îl întâlnim în parodiile caragialiene, ce se deschid spre diferite tipuri de limbaje extra-literare. De obicei, parodicul este asociat cu *de-canonizarea* pentru că obligă ierarhiile literare să se revizuiască permanent. În cazul extinderii țintelor parodiei spre zonele ne-literare, parodicul are și rolul de a genera *canonizarea* literară a acestor forme. Această prolifică întrepătrundere a literaturii cu aspectele ne-literare încă ale realității formează originalitatea parodicului caragialian. Nu doar aspecte ale realității sunt *canonizate* în parodiile caragialiene, ci și forme literare considerate marginale. *Telegrame, procese-verbale, scrisori anonime și articole de ziar* invadează spațiul literaturii, participând la anularea distincției dintre formele literare *înalte* și cele *joase*. Acest tip de acțiune va fi continuată de către autorii postmoderniști, mulți dintre ei mizând pe eradicarea diferențelor dintre *cultura înaltă* și *cultura populară*. Vor face acest lucru prin inserarea unor tipuri de discurs considerat periferic, aparținând mai ales unor grupuri minoritare din punct de vedere național sau sexual.

Teoreticienii comicalului au analizat *parodicul* ca fiind un mod al comicalului, împreună cu *satiricul, ironicul și umorul*. Nu vom dezbate controversile teoretice legate, mai ales, de raportul exact dintre *umor-comic* și nici nu vom dezvolta detaliat caracterul comic al parodicului. Totuși, trebuie

menționat că textul parodic reunește două tipuri de comic: unul *inter-textual*, prin raportul pe care-l stabilește între model și parodia lui, și unul *intra-textual*, ce constă în factori comici independenți de sensul parodic. Ne vom axa analiza mai ales asupra comicului *inter-textual*, dar vom evidenția și 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 țintei și cel al parodiei. Un efect comic imediat se obține 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*. Ținta este re-actualizată în mod constant spre a-i ușura lectorului de-codarea; când în textul parodiei irumpe modelul, se produce un contrast comic între cele două instanțe textuale. Amuzantul dialog dintre poet și muză din textul topîrceanian *Noapte de august* ilustrează perfect această întrepătrundere a planurilor, generatoare de efect comic: „Muza: *Ridică-te, poete! Ia-ți lira și 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 naștere 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 și la nivelul global al parodiei, legată fiind de modul în care parodistul re-interpretează modelul anterior.

1.1. PARODIE-LUDIC

Ludicul și parodicul stau sub semnul unei ieșiri din aria de influență a *seriosului*, prin crearea unei *pseudo-realități*, derivate, conotativ, din realitatea primară, în cazul ludicului și, din realitatea literară, în cazul parodiei. Ludicul este o desfătare temporară, oferită de abolirea limitărilor exterioare, fie ele sociale sau logice, dar fără finalitate discreditantă. Parodicul, în schimb, dincolo de ludicul pe care-l instalează în textul propriu și în modalitatea de a *citi* modelul anterior, întemeiază o lume consolidată estetic. Ceea ce pare, în orice text parodic, totală anulare a regulilor este, de fapt, încercarea stabilirii unui alt set de reguli. Trăsăturile definitorii pentru *joc*, pe care le găsește Johan Huizinga, permit nuanțarea relației *parodie-ludic*. Astfel, *jocul* este o *acțiune liberă*, are *caracter dezinteresat și limitat în timp și spațiu*, presupune *ordine, încordare, crearea stării de excepție și diferențierea*. Parodicul este concomitent ieșire de sub tirania modelului, dar și consolidare a lui, oferă satisfacție instantanee prin distrugerea hegemoniei modelului anterior, dar are și un efect constructiv. El presupune edificarea sistematică a diferenței de planul textului obiect, iar permanentul du-te-vino între model și actualizarea lui parodică generează *încordarea* cititorului, silit mereu să creeze necesarele punți de legătură. Dacă ar fi să glosăm pe marginea clasificării pe care Ruskin, reluat de Huizinga, o face omenirii în *muncitori și jucători*, am spune că, în vreme ce autorii lipsiți de vocația parodiei sunt *muncitorii*, parodiștii sunt *jucătorii muncitori*. Sunt *jucători* pentru că jonglează cu creații anterioare, oferind un revers de-tensionat realității *serioase*, dar sunt și *muncitori* pentru că demersul lor consolidează trecutul literar și figurează un virtual viitor al literaturii.

Parodia este un *protest ludic* în fața tiraniei unui model anterior. Ea este *jocul* autorului matur printre texte, autori și stiluri și presupune ridicarea deasupra convențiilor literare și a ierarhiilor canonice pentru a le chestiona sub masca inocenței. Parodistul nu se joacă doar cu elementele constitutive ale modelului, ci și cu cititorii și cu așteptările acestora.

1.2. PARODIE-IRONIE

Delicatele raporturi existente între ironie și parodie au fost o continuă provocare pentru teoreticienii literari. Multitudinea valențelor ironiei, precum și variatele întruchipări ale parodicului fac un astfel de subiect inepuizabil. Totuși, vom urmări modul în care ironicul intră în componența parodicului, particularitățile ce fac din parodic un asociat al ironicului, grație elementelor comune. *Spiritul parodic* este esențialmente rezultatul gândirii eliberate de canoane, al îndrăznelii funciare de a chestiona entități literare dogmatizate. El vine în continuarea unei relații de tip ironic pe care parodistul o stabilește cu lumea. Guvernat de implacabile sentimente de inferioritate sau de superioritate, de nemulțumiri personale sau de o activă conștiință ludică, parodistul își proiectează sentimentele în textul parodic. Dacă în cazul ironiei relația conflictuală se stabilea între *eu* și *lume*, în cazul demersului parodic avem de-a face cu un aspect particular al relației ironice, tradus în raportul *autor-literatură*. Atitudinea ironică a parodistului în fața textului-țintă poate fi generată de o gamă variată de sentimente: simpatie, dispreț, frustrare, superioritate, detașare, revoltă. Aceste sentimente vor modela ulterior specificul raportului parodic, ce variază atât în funcție de parodist, cât și, în interiorul creației aceluiși parodist, de țintele alese. De aceea, putem vorbi despre diferite tipuri de parodii, diferențiate în funcție de sentimentele parodistului față de model și de autorul acestuia: *parodie satirică*, *parodie ludică*, *parodie omagială* sau *parodie umoristică*.

Observam anterior faptul că *spiritul parodic* însuși se definește prin raportare la o relație de tip ironic pe care parodistul o stabilește cu anumite forme ale literaturii. Această plasare ironică a parodistului merită nuanțată prin crearea necesarelor corelații cu varietatea atitudinilor ironice. *Spiritul parodic* prezintă similitudini cu *ironia socratică* pentru că presupune discutarea critică a unor principii considerate inatacabile. În același timp, orice parodist este un socratic învățător pentru lectorul său, întreținând un subtil joc ironic, plastic definit de Jankélévich: „*îi amortește pentru a-i dezmorți*”¹. Mîmînd aderarea totală la valorile modelului, parodistul își surprinde apoi lectorul prin autentica lui intenție parodică. În acest proces al deconstruirii ironice a obiectului parodic, parodistul întreține o relație de complicitate cu receptorul, lansându-i „*un apel care spune: completați voi înșivă, corecțați voi înșivă, judecți prin voi înșivă*”². Dar, cititorul actului parodic poate fi chiar autorul parodiat, silit astfel să se dedubleze în *obiect ironizat* și în *receptor al ironiei*.

Fidel intenției gnoseologice, autorul parodic poartă masca epigonului doar spre a dinamita cât mai convingător constructul literar anterior. Această disimulare bulversează cititorul, pentru că, inițial, până la prima *deturnare comică*, el crede cu inocență în *buna-credință* a parodistului. Luând contact cu prima instanță textuală în care *maleficul parodist transformă comic modelul*, receptorul conștientizează intenția reală și participă deliberat la mecanismul parodic. În acest joc cu cititorii, parodiștii se folosesc de notațiile paratextuale; ei dau impresia unor *autori cumiști* care scriu *sonet simbolist-instrumentalist* sau *roman modern*, precum Caragiale, *fabulă* sau *poem eroico-erotic*, ca Urmuz, sau *epopee*, precum Cărtărescu. Dar, la umbra acestor liniștitoare notații, ei realizează autentice de-construiri ale acestor specii tradiționale.

Spiritul parodic prezintă similitudini nu doar cu *ironia socratică*, ci și cu *ironia romantică*, el lărgindu-și astfel semnificațiile: „*filozofia romantică afirmă că istoria omenirii se desfășoară ca un progres prin parodie, printr-o degradare continuă a obiectului inițial. Creatorul l-a făcut pe om după chipul și asemănarea sa, aruncându-l pe pământ; aici el joacă într-un spectacol unic: aceeași piesă cu mereu alte măști. Astfel concepută, parodia nu mai dă naștere comicului imitației micro-contextuale,*

¹ Jankélévich, Vladimir, *Ironia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 12.

² *ibidem*, p. 57.

oportuniste, ci este reflexul unei vaste atitudini privind universul. Parodia nu se mai diferențiază ca semnificație de modelul ei, pentru că fiecare termen al sistemului este în același timp obiect al parodiei și parodie a obiectului într-un lanț nesfârșit.”³ Am redat acest lung citat pentru că el este reprezentativ pentru dinamica parodiei și, mai ales, pentru conștientizarea condițiilor propriului demers la care ajung unii parodiști. Ideea lui Schlegel, conform căruia *arta este o perpetuă parodie a ei înseși*, se traduce prin sugestia nesfârșitelor oglindiri parodice. Derivată din realitate, literatura dă naștere unei alte forme derivate, parodia; aceasta devine, astfel, *imitația unei imitații*. Interpretând lumea haotică a țiganilor din textului lui Budai-Deleanu drept o parodie a unui univers ordonat, Mircea Vaida echivalează parodicul cu degradarea unui concept superior.

Oferind reversul parodic, parodistul este un revoltat înnoitor. Distrugând iluzia existenței *operei perfecte*, parodistul se auto-condamnă și-și recunoaște umilul statut de potențial autor secund pentru parodierea altora. Chiar dacă teoreticienii afirmă că nu există *parodia parodiei*, odată rupt vălul misterului scriiturii, fragilitatea demersului persistă. Această concomitentă asumare a puterii, dublată de recunoașterea înfrângerii, reunește cele două tipuri de atitudini, cea ironică și cea parodică. Verbalizându-și nemulțumirea, ironistul își exercită superioritatea asupra țintei sale, dar, simultan, lasă să i se ghicească suferința și înfrângerea. Neputând interveni efectiv spre a corecta abaterile din realitate, ironistul folosește iluzoria putere a revoltei verbale. Dinamitând, cu premisa superiorității, un construct textual anterior, parodistul își recunoaște șubrezenia propriului statut, nu doar pentru că este silit să se sprijine pe un model anterior, ci și pentru că, parodiind pe alții, sfârșește prin a se auto-parodia.

Ironia este rezultatul unei relații conflictuale pe care *eul* o stabilește cu lumea, conflictul acesta cunoscând intensități diferite. În același timp, ea are și o puternică dimensiune etică, ironistul fiind adesea revoltat de încălcarea unor principii morale. Ceea ce ironica revoltă consolidează *în rău*, făcând „publicitate” abaterii de la norme, revolta parodică are darul de a consolida *în bine*, îmbogățind realitățile vizate. Parodicul nu este generat de cauze extra-literare, de aceea el este mai *gratuit* decât însăși ironia, care are, în general, cauze extra-estetice. Parodicul este, adesea, gratuit în raport cu ținta, fiindcă permite dezvoltarea unui text independent, fie că aspectul parodic este receptat sau nu. El nu apără nimic și totuși, uneori, fără a oferi nimic în schimb, distruge totul. Dar această distrugere are, paradoxal, potențial constructiv. Farmecul revoltei parodice vine din faptul că, în acest proces al *masticării vechiului*, ea tinde să întemeieze o lume. Astfel încât, spre deosebire de ironie, parodia este mai mult orientată spre viitor și obligă la înnoire.

Dacă în observațiile anterioare analizam ironia ca *figură de gândire*, vom apropia acum parodia de ironie ca *figură de stil*, căci similitudinile nu sunt reprezentate doar de particularitățile celor două tipuri de atitudine, ci și de structura relativ asemănătoare. În acest sens, Linda Hutcheon precizează: „ironia poate fi văzută ca operând la nivel microcosmic, semantic, în același fel în care operează parodia la nivel macrocosmic, textual”⁴. De aceea, atât tropul ironie, cât și clasa operelor parodice „combină diferența și sinteza, alteritatea și asimilarea”⁵, astfel încât „refuzul constant al ironiei de a fi univocă semantic se potrivește refuzului parodiei de a se structura unitextual”⁶. În vreme ce ironia, în calitatea ei de figură retorică, mai ascunde un sens, parodia camuflează cel puțin încă un text, lăsând să-i transpară acestuia datele particulare.

Asupra acestei organizări duale, specifică atât discursului ironic, cât și celui parodic, atrage atenția și Margaret A. Rose în lucrarea *Parody: ancient, modern, and postmodern*. Ea observă

³ Popa, Marian, *Comicologia*, Editura Univers, București, 1975, p. 152

⁴ Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Methuen, New York an London, 1985, p. 54.

⁵ *ibidem*, p. 54.

⁶ *ibidem*, p. 54.

structura mai complexă a parodiei, care se constituie din două coduri distincte, cu mesaje diferite, spre deosebire de ironie, care conține un cod cu cel puțin două mesaje. Cele două coduri ale parodiei reprezintă cele două planuri constitutive, cel al textului țintă și cel al prelucrării lui. În vreme ce ironistul lasă exclusiv în seama receptorului decodarea mesajului autentic, parodistul „*combină și pune în contrast comic textul citat cu un nou context*”⁷, spre a-i favoriza lectorului identificarea lipsei de congruență a celor două planuri. Ceea ce ironistul lasă pe seama contextului exterior instanței sale ironice, parodistul construiește în evidența textului propriu. În același timp, mizând pe complicitatea cu un terț exterior, receptorul ironiei sau al parodiei, ambele pot eșua cu ușurință prin neînțelegerea adevăratelor intenții. Oricum, între parodie și ironie există o legătură subtilă, inextricabilă.

1.3. PARODIE-PASTIȘĂ

La nivelul definirii, diferența dintre cele două concepte este evidentă: parodia re-crează mai liber un model anterior spre a-i valorifica în mod comic elemente constitutive, în vreme ce pastișa este preocupată de grija reconstituirii fidele a modelului. Pasișând, autorul își etalează capacitatea de a purta variate măști stilistice. Spre deosebire de parodie, care valorifică mai multe aspecte ale textului, pastișa se orientează cel mai frecvent spre imitația stilului. Raportându-le la dihotomia *originalitate-imitație*, pastișa este mai imitativă, în vreme ce parodia este mai rebelă în *citirea* modelului. Și pastișa cunoaște o interesantă dinamică a receptării; accentul pus de Romantism pe *originalitate* a afectat receptarea pastișei, considerată un exercițiu facil. Treptata decanonizare pe care conceptul de *originalitate* a cunoscut-o a permis o mai corectă tratare a pastișei, ca modalitate pertinentă de integrare în tradiția literară. Acest tip de pasișă re-abilitată estetic apare în *Levantul* cărtărescian, unde lirismul unor poeți precum Eminescu, Blaga, Arghezi sau Nichita Stănescu nu este parodiat cu distanțare ironică; el este re-creat omagial, integrându-se eclecticului tablou stilistic postmodernist. În același timp, optzecista poemă parodică a literaturii române se sprijină pe prestigiul autorilor și a stilurilor împrumutate.

Chiar dacă re-construiește cu grijă modelul, fiind un omagiu declarat, pastișa aruncă o lumină negativă asupra obiectului ei, evidențiindu-i fragilitatea. De vreme ce poate fi așa de ușor imitat, înseamnă că el nu este un construct unic și foarte valoros. Această *valorificare în rău* lipsește abordării parodice, care, dincolo de atitudinea parodistului în fața modelului, își statuează substanțial obiectul, pentru că îi conține esența.

Vom detalia relațiile speciale existente între pasișă și parodie în operele parodiștilor și din necesitatea de a stabili cu exactitate statutul unor texte, considerate când *pasișe*, când *parodii*. Orice parodist este un inițial pasișor pentru că îi este fidel modelului; el se îndepărtează ulterior de model, iar această *distanță critică* surprinde specificul transformării parodice. Multe din parodiile lui Caragiale, cum se întâmplă în *Temă și variațiuni*, se construiesc prin pasișarea unor stiluri variate. Există texte în cazul cărora este dificil de trasat cu certitudine dacă sunt pasișe sau parodii. Un astfel de caz este textul caragialian *Noaptea învierii*. Explicația este dată de dinamica interioară a textului, care trece pe nesimțite de la pasișă la parodie. Practicând adesea *rămânerea în model*, specifică pasișei, parodiștii intervin ulterior printr-o inserție ironică, anulând anterioara intenție a pasișării. Adesea, acest mecanism ia forma *poantei* din final, care anihilează recent construitul sens fidel modelului. Dar nu numai pastișa sfârșește în parodie, ci și parodia lunecă frecvent spre pasișă, cum se întâmplă, adesea, la G. Topîrceanu. Cele mai contaminate de pasișă sunt parodiile ce

⁷ Rose, Margaret A., *Parody: ancient, modern, and postmodern*, Cambridge University Press, 1995, p. 88.

se referă la simbolism, autorul textului *Tristeți provinciale* fiind tentat să poetizeze și el în manieră simbolistă. Deși își concepe textele, mai ales la nivelul notațiilor paratextuale, ca veritabile replici date principiilor estetice ale simbolismului, autorul ieșean ajunge să scrie texte autentic simboliste.

1.4. PARODIE-SATIRĂ

Această relație este relativ mai simplă decât cea existentă între *ironie* și *parodie* prin faptul că satira este îndeobște cunoscută pentru caracterul ei moralizator. În același timp, faptul că parodia lucrează cu elemente constitutive ale unui text anterior o diferențiază net de satiră. Totuși, și aici putem opera cu acești doi termeni, cum o face și Linda Hutcheon, care observă că există *parodie satirică*, dar și *satiră parodică*. Diferența constă, în principal, în atitudinea dominantă a autorului. În cazul satirei parodice, autorul satiric se folosește de parodie ca de un instrument menit să corijeze realități extra-literare. Parodicul nu este cultivat pentru valențele sale comice sau metatextuale, ci pentru capacitatea lui de a corecta defectele. Pe parcursul lucrării vom vorbi despre *parodie satirică*, pentru că anumite parodii sunt scrise cu o evidentă intenție satirică. Cele mai frecvente apar la Caragiale, mai ales cele în versuri și cele orientate spre simbolism, dar și texte de Cărtărescu sau Sorescu denunț satiric aberațiile din ideologia politică a acelor vremuri. La rândul său, și coloratura satirică a parodiilor cunoaște diferite intensități, de la cea discret inserată de autorul iluminist la adresa cititorilor săi, la cea violent cultivată de Topîrceanu într-o parodie după Arghezi, *Blesteme*. În textul lui Topîrceanu, satira nu este orientată către obiectul parodiei, țintele atacului fiind, de fapt, câțiva oameni de litere ai timpului.

Dificultatea diferențierii acestor doi termeni vine din imposibilitatea de a afirma cu exactitate ce realități pot fi parodiate și ce realități pot fi satirizate. Mai mult, satira se poate realiza cu mijloacele parodicului și invers. Teoretic, distincția este extrem de clară: realitățile literare intră sub sfera de influență a parodiei, cele extra-literare sub impactul satirei. Noi înșine nu vom respecta această separare, urmărind modul în care realități extra-literare cunosc reversul parodic. Dar, ajunși în acest punct, ar trebui să definim exact ce înseamnă *literar*. În ce măsură stilul jurnalistic, cel al conferințelor 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 ușurință a autorului-părinte, acestea, și datorită intenției cu care sunt valorificate, pot fi parodiate. În același timp, noi vom surprinde și procesul prin care, în urma parodierii, realități ne-fixate literar intră în domeniul literaturii pentru că devin materie a literaturii.

Diferența esențială este dată de dimensiunea consolidantă a parodicului, care lipsește în totalitate satirei. Satirizarea presupune eliminarea tipurilor de comportament vizate, în vreme ce parodia, prin actul său critic, consolidează și oferă o imagine mai coerentă a obiectului vizat. Iar această finalitate apare chiar și în cazul parodiei satirice, poate cea mai vehementă formă a parodiei. O altă diferență semnificativă, aflată în strânsă legătură cu cea anterioară, este dată de statutul pe care parodistul și autorul satiric îl au în raport cu obiectul vizat. În vreme ce autorul satiric își proclamă fără drept de apel superioritatea și amendează de pe această poziție, parodistul manifestă atitudini variate față de țintă. Acestea exclud superioritatea disprețuitoare pentru că, constitutiv, parodia este și un omagiu al modelului.

1.5. PARODIE-GROTESC

Dacă relațiile dintre parodie și umor le vom stabili la nivelul atitudinii pe care autorii o iau în fața realității, fie ea textuală sau nu, cele dintre parodie și grotesc vizează o manieră comună de structurare a textelor și de stil adoptat. 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 și la nivel intra-textual, parodiarea unui model realizându-se adesea prin combinarea ostentativ violentă a mărcilor lui distinctive. Textul rezultat din combinarea a o mulțime de texte are, evident, o formă hibridă. Așa procedează Urmuz, mai ales în *Pîlnia și Stamate*, unde particularități discursive ale artificiilor românești sunt astfel combinate încât creează bizare imagini grotești. Deturnarea comică a textului de bază se realizează prin ignorarea deliberată a compatibilității existente între elementele combinate în stilul clasic al romanului. În același timp, personajele urmuziene sunt autentice prezențe grotești, rezultate ale fuzionării regnurilor și obiectelor. Grotescul poate fi episodic antrenat în procesul parodic, parodistul amestecând intenționat secvențe sau structuri verbale tradiționale spre a discredita coerența modelului și a accentua uzura până la epuizare a constructului inițial. Parodiind, în *Levantul*, meditația 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* depășit. Cele două moduri comice comunică spiritual la nivelul efectelor formative pe care le au. Alăturarea forțată a unor realități incompatibile, deși șochează inițial, este benefică la nivelul pulsației germinative din care stă să se nască noul. Este mai multă viață și potențial regenerativ în coabitarea forțată a unor forme literare hibride, decât în demersul arid al creației univoc orientate. Definind grotescul ca *opus sublimului*, observăm că acesta acoperă doar a parte a mecanismului parodic. În accepțiunea noastră, parodicul provoacă atât *degradarea* obiectului, cât și conservarea lui involuntară.

1.6. PARODIE-UMOR

În definirea acestei relații plecăm de la premisa că modul umoristic este unul dintre modurile comice. Umorul se apropie de parodie prin *sentimentul solidarității*, cu lumea, în cazul umorului, dar nu și cu textul-model, în cazul parodiei. Distanțându-se prin umor, un autor se poate recunoaște dominat de aceleași defecte; în cazul în care parodiază un text anterior, autorul își conștientizează fragilitatea propriei poziții. În același timp, parodia se diferențiază de umor prin capacitatea ei de a se detașa ironic de clișeele textului-țintă. Natura paradoxală a parodiei este dată tocmai de acest amestec dinamic de *distantă ironie* și *umor participativ*. Dacă intruziunea ironiei are darul de a provoca ruptura dintre locutor și obiect, generând tensiunea deconstruirii, umorul are darul de a reuni elementele disparate, astfel încât, în final, imaginea oferită este cea a unui întreg echilibrat.

Această combinație unică de ironie și umor formează, în opinia lui Radu Enescu, „*unitatea dialectică și categorială a actului critic prin excelență*.”⁸ Chiar dacă acest autor analizează relația dintre ironie și umor cu aplicație pe discursul critic propriu-zis, pe noi ne interesează în ce măsură această *unitate* răspunde particularităților dimensiunii critice a oricărui demers parodic. Modul în

⁸ Enescu, Radu, *Critică și valoare*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 127.

care se raportează parodistul la model corespunde dinamicii ironie-umor: „*Humorul e comunicativ, el creează comuniune, ironia descompune și își exercită acțiunea distructivă asupra falselor comuniuni și astfel izolează.[...] Tendinței defensive a ironiei [...] humorul îi opune tendința sa expansivă și libertatea sa activă*”⁹. Umorele îmblânzește ironia, o face mai suportabilă. Acesta pare a fi și specificul mișcării subterane în urma căreia parodistul se orientează și analizează critic un text anterior, cel mai adesea cu umor.

Mai departe vom identifica și analiza parodii care se impun printr-o evidentă atitudine umoristică, discreditarea unor tehnici literare fiind făcută cu lejeritatea specifică umoristului. Cam toate prelucrările parodice sfârșesc prin a da naștere unui umor autentic; adesea, și pare a fi mai ales cazul lui Topîrceanu, autorii se orientează spre parodie și pentru a cultiva o literatură umoristică. Edificatoare în acest sens sunt parodiile lui Marin Sorescu, unde nuanța umoristică este dată de modul unic în care eu-l se raportează la lume și la literatură. Într-un fel, această atitudine apare și în parodiile lui Topîrceanu, dar pe acestea le vom subsuma unei viziuni de o spiritualitate aparte; în vreme ce autorul *Parodiilor originale* cultivă, mai ales, o *parodie a literaturii*, Marin Sorescu întreține un proces de rescriere parodică mai complex, alegând obiecte parodice extrem de variate. Viața cu întâmplările ei mărunte îi oferă lui Sorescu nesecate surse de parodie, toate marcate de cunoscutul lui *umor grav*. Umorele sorescian este o altă față a meditației poetice, poate una mai adecvată așteptărilor unui cititor de poezie, locuitor al secolului XX.

1.7. RELAȚIA PARODIE INTER/METATEXTUALITATE

Definirile succesive la care a fost supusă parodia s-au axat pe evidențierea celor două aspecte componente: cea comică și cea metaliterară. Orice abordare parodică este un fragment de metaliteratură, punând întrebări legate de *producerea* literaturii, dar și de *produsul* literar, de multe ori anulând distincția dintre acestea două. Majoritatea parodiștilor cu blazon, pe care-i vom discuta, realizează necesara trecere de la *interogarea parodică a discursului altuia* la cea *a propriului discurs*. Uneori, această conștientizare 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-referențiale parodicul intră în combinație cu pastașă, cu aluzia culturală, cu hibridarea stilistică și ia frecvent forma auto-parodiei.

Diferența esențială între parodie și metatextualitate este dată de fundamentul comic, cu toate gradele de intensitate implicate, pe care se structurează discursul parodic. În vreme ce discursul metatextual este orientat strict spre evidențierea artificiilor scriiturii și nu orice inserție metatextuală are un caracter parodic, discursul parodic este preocupat de integrarea convențiilor literare într-un context comic. Definind *metatextualitatea* ca relația de „*comentariu*», *care unește un text cu un altul despre care vorbește, fără a-l cita neapărat*”¹⁰, Gérard Genette surprinde diferența esențială de parodie. Spre deosebire de autorul preocupat de convențiile scriiturii, parodistul integrează elemente ușor recognoscibile ale modelului în propria demonstrație. În același timp, discursul parodic are consistență și în afara dinamitării sistematice a tehnicilor literare. Parodiarea construcțiilor lingvistice uzuale sau a unor realități nefixate literar nu intră sub incidența metaficțiunii.

Parodia este o formă a intertextualității, pentru că presupune dialogul constant între cel puțin două texte sau, cum e cazul *Țiganiadei*, între textul parodic și o clasă întreagă de opere (epopei eroice). În același timp, jonglând cu termenii, putem afirma că parodia este un *intertext metatextual*. Apariția

⁹ *ibidem*, p. 140.

¹⁰ Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, 1997, p. 11.

hipo-textului în planul hiper-textului parodic are loc doar spre a se evidenția intenția metatextuală. Parodicul nu există în afara acestor inserții intertextuale care-i trădează sensul polemic. La nivelul textului parodic avem de-a face cu modalitatea cea mai simplă de realizare a intertextualității, citatul. Chiar dacă este, de multe ori, deformat parodic, el contribuie la crearea necesarelor legături intertextuale. În discutarea parodiilor selectate, nu vom subordona relația *prelucrare parodică*–*model* relației *hipertext*–*hipotext*, pentru că cele două teritorii, cel al parodiei și cel al intertextualității, nu se suprapun perfect. Intertextualitatea nu include diferitele tipuri de atitudine pe care parodistul le manifestă față de obiect.

2. MECANISME RETORICE DE REALIZARE A DISCURSULUI PARODIC

Modul în care parodistul se folosește de figurile de stil este diferit de cel al scriitorului obișnuit; în vreme ce al doilea, plin de bună-credință le cultivă pentru valoarea lor stilistică, parodistul le folosește valențele formative doar pentru ca ulterior să le discrediteze ironic. Parodistul se străduiește să re-creeze un text sau un stil anterior doar spre a-l pune, simultan, să-și recunoască artificialitatea. De aici, ambiguitatea folosirii figurilor de stil într-un text parodic: ele deservesc o intenție creativă care, concomitent, își este propria anulare.

Analizând modul în care parodia se raportează la *procedee* anterioare, Tomașevski observă două direcții de manifestare: etalarea parodică a anumitor figuri stilistice specifice unui autor, sau, când este vizat contextul mai larg al artificiilor literare, avem de-a face cu ceea ce cercetătorul numește *arta liberă a procedeeului dezvoltat*. Primul tip de parodiare a procedeeului urmărește recunoașterea cu ușurință a autorului vizat și crearea unui portret critic esențializat stilistic. Parodiind retorismul scrierilor lui Delavrancea, Caragiale reține epitetele abundente, enumerațiile obositoare, dar și comparațiile, cultivându-le ironic: „,cu părul galben-auriu ca spicul grâului copt, răscopt, tocmai cum e bun de secerat, cum e pîinea a bună de mîncat...”. Și Topîrceanu parodiază comparațiile excesive și forțat poetizate, atât în *Viața la țară*, cât și în *Apostrofe la lună*. Autorul *Parodiilor originale* nu vizează un autor anume, ci o manieră mai vastă de a literaturiza romantic pe seama astrului nocturn. De aceea, încearcă o *de-poetizare* a lunii, conferindu-i accepțiuni negative și prozaice:

„*Apariție banală ca un fund de farfurie!*

Talere cu două fețe! Cap de monstru fără trup!

Ceea ce face Topîrceanu în acest text nu este *dezvăluirea procedeeului*, ci doar parodiarea modului romantic și romanțat de a poetiza pe seama inocentului corp ceresc. Și pe Caragiale l-a preocupat *poetizarea acestei planete*, „atât de compromisă de la Eminescu încoace” (în *Poetul Vlahuță*), de aceea preferă să o integreze în comparații ce aparțin banalului casnic: „*Luna strălucește ca o lampă mare*”, în *Crucea și semiluna*.

O autentică *denudare a procedeeului* vom întâlni în textul topîrceanian *Cioara*. Aci autorul abuzează ironic de procedeeul *comparației* spre a-i genera căderea în nesemnificativ. Totuși, parodiind comparațiile sau epitetele, autorii parodici sfârșesc ei înșiși prin a crea comparații și epitete, însă realizate în alt registru. De aceea, revalorificarea parodică a unor procedee considerate desuete este o formă a igienizării literare: „*Prin urmare, procedeele se nasc, trăiesc, îmbătrânesc și dispar. Pe măsura utilizării lor, procedeele se automatizează, își pierd funcția și eficiența. Ca să anuleze efectul de automatizare, procedeele sunt înnoite printr-o altă funcție și o altă înțelegere.*”¹¹

Dacă ar fi să lucrăm cu o repartiție tradițională a figurilor de stil în *figuri ale repetiției, figuri*

¹¹ Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Editura Univers, București, 1973, p. 285.

ale insistenței, figuri ale ambiguității și figuri ale plasticității, cele mai frecvente tipuri de figuri folosite în discursul parodic par a fi primele două. Ne propunem să demonstrăm, prin exemplificare, modul în care discursul parodic se sprijină pe o serie de figuri de stil specifice. Cea mai frecventă formă de realizarea trimerii parodice se produce prin *aluzie*: la nume de personaje sau locuri, la un lexic specializat, la fragmente celebre etc. din textul vizat. Majoritatea parodiilor pe care le vom discuta uzează de comoda armă a aluziei spre a-și fundamenta sensul parodic. Astfel, Budai-Deleanu face aluzie la *pădurea nălucită a lui Tasso*, iar Topîrceanu la Arghezi prin *înger, livadă, pisc* sau *pulbere*. Cărtărescu își numește chiar două dintre personajele principale din *Levantul*, Manoil și Zoe, mizând pe puterea aluziei la autorii care au creat personajele. Elementele de paratext și cele de arhitext sunt modalitatea cea mai frecventă de realizare a aluziei parodice. Aluzia nu apare singură, ci intră în combinație cu alte figuri stilistice: cu *cleuasmul* – „*Dacă aș fi unul dintre acei autori cari se respectă și sunt foarte respectați*” –, în textul caragialian *Două loturi*, sau cu *calamburul*. În textele parodice apare frecvent *calamburul*, definit de Genette ca „*un caz particular al aluziei parodice*”¹². Publicându-și textele poetice în volumul *Primul mănunchi*, Caragiale semnează *A. Museus*, iar *Testamentul unui poet cunoscut* de Topîrceanu se construiește pe un subtil joc al calamburilor: „*Dușmanilor, o dragoste de frate*”. Făcând aluzie la formulele specifice basmului, Caragiale se folosește ironic de *gradarea în culminare*, spre a dezavua artificiul acestor construcții: „*o săruta și o strângea tare, mai tare, foarte tare, mai tare decât putea*”, în *Dă-dămult... mai dă-dămult*. Construindu-și personajul Parpangel, autorul iluminist face aluzie la talentul artistic al acestuia, Parpangel fiind cântăreț al imnurilor despre Amor, dar îi ironizează și calitățile eroice folosindu-se de *epifrază*:

„*Sărac Parpangele! – era să pieie
Cu tine și cea sîntă putere
Cîntăreață ce aveai tu rară.*”

Spre a contura grandomania lui Macedonski, Caragiale uzează de expresivitatea *poliptotei pronominale*: „*Țara va deschide- Olimpul/ Ca să intru eu cu mine.*” Deși prezentarea modului în care discursul parodic se folosește de numeroase figuri de stil este deficitară la nivelul ordonării riguroase a materialului, s-a urmărit etalarea unor exemple cât mai variate.

Un loc cu totul aparte în organizarea discursului parodic îl ocupă *paradoxul*, mai ales în ipostaza sa semantică. De paradox se slujește predecesorul lui Parpangel spre a prefigura viitorul nației lor: „*Dară sosi-va, măcar tîrzie,/ Zioa, lung după-a ta răposare,/ Zioa ha plină dă bucurie,/ În care și lor va luci soare,/ Iar' pănă-atunci supt robie-amară,/ Purure (s.n.) vor hi și supt ocară*”. Și Caragiale uzează de puterea paradoxului când aderă ironic la idealul sămănătoriștilor, motivând comportamentul personajului Smărăndița: „*Ea își răzbună. Cum? Într-un mod oribil, dar demn; într-un mod criminal, dar legitim*”. Intenția parodică este evidentă și datorită folosirii ironice a *emfazei*. Parodiștii se folosesc de paradox spre a evidenția mai lesne contradicțiile interne ale obiectelor parodiei lor, profesând contraopinia.

Lărgind sfera accepțiunilor paradoxului, Solomon Marcus găsește reprezentativ pentru natura acestuia „*procedul trecerii neașteptate de la sensul metaforic al cuvintelor la sensul lor curent [...]* De cele mai multe ori efectul este de ordin parodic”¹³. Parodiile lui Urmuz și cele ale lui Sorescu realizează cel mai frecvent aceste tipuri de treceri: „*doi oameni cum coboară din maimuță*” (Urmuz) sau „*Mie mi s-a omorât timpul,/ Onorată instanță*” (Marin Sorescu, textul *Pricina*). În același timp, *alunecările semiotice* iau naștere și în urma trecerii între „*solemn (grav)-prozaic (vulgar), posibil-absurd, echivalență-opoziție*.”¹⁴ Analiza detaliată pe care o vom realiza textelor va permite evidențierea

¹² Genette, Gérard, *op.cit.*, p. 54.

¹³ Marcus, Solomon, *Paradoxul*, Editura Albatros, București, 1984, p. 35.

¹⁴ *ibidem*, p. 36.

modului și locului în care are loc *alunecarea* între cei doi poli. Totuși, dacă trecerea de la *solemn* la *vulgar* sau viceversa este un loc comun al majorității textelor parodice, parodiile urmuziene excelează în a crea frapante alunecări de la *posibil* spre *absurd* sau în a prezenta un raport de *opозиție* ca unul de *echivalență*. Astfel, fragmente cunoscute din textele urmuziene își extrag caracterul paradoxal în urma unor glisări de acest tip: *soția sa tunsă și legitimă* este o construcție ce ia naștere în urma prezentării unui raport de *opозиție* ca fiind unul de *echivalență*. Alunecarea e, în acest caz, de la logic spre ilogic. Un tip aparte de paradox, asupra căruia ne atrage atenția Cornel Regman, cultivă Cărtărescu, în *Levantul*, la nivelul relației stabilite între *personaje* și *efendi narator*, căci *ființele de hârtie* ajung să se revolte împotriva creatorului lor.

Propunându-și să fundamenteze un model gnoseologic bazat pe formula *terțului inclus*, filozofia contemporană a paradoxului tinde să devină un mod de „*sabotare a comunicării lineare*”¹⁵. Tensiunea logică din care se hrănește paradoxul apare și în cazul textului parodic prin punerea în contact a două universuri textuale diferite. Trecherile de la planul textului parodiat la cel al parodiei imprimă acestui tip de literatură un dinamism interior accentuat.

Acest prim capitol nu și-a propus realizarea unor delimitări teoretice extrem de precise și exhaustive. Bibliografia bogată existentă pe această temă face aproape imposibilă clarificarea totală a trăsăturilor particularizante. Am optat pentru o apropiere a parodicului de alte forme literare numai în măsura în care ni s-a părut că acestea prezintă similitudini la nivelul formei sau al substanței. De asemenea, am simțit nevoia să clarificăm teoretic unele noțiuni cu care vom lucra pe parcursul studiului și, mai ales, accepțiunile pe care le primește parodia în această lucrare. Am evitat o definiție general valabilă pentru parodie pentru că pare dificil de prins într-o sintagmă sintetizatoare varietatea formelor și intențiilor care justifică actul parodic.

Acest prim capitol nu și-a propus realizarea unor delimitări teoretice extrem de precise și exhaustive. Bibliografia bogată existentă pe această temă face aproape imposibilă clarificarea totală a trăsăturilor particularizante. Am optat pentru o apropiere a parodicului de alte forme literare numai în măsura în care ni s-a părut că acestea prezintă similitudini la nivelul formei sau al substanței. De asemenea, am simțit nevoia să clarificăm teoretic unele noțiuni cu care vom lucra pe parcursul studiului și, mai ales, accepțiunile pe care le primește parodia în această lucrare. Am evitat o definiție general valabilă pentru parodie pentru că pare dificil de prins într-o sintagmă sintetizatoare varietatea formelor și intențiilor care justifică actul parodic.

¹⁵ *ibidem*, p. 36.

II. CONTRIBUȚII ESENȚIALE LA TEORIA PARODIEI

Sintetizăm în acest capitol fazele periplului teoretic necesar inițierii în problema avatarurilor conceptului definit și redefinit sub presiunea dezvoltării literaturii parodice. Se știe, teoria literaturii e provocată neconștient de istoria literaturii, mai exact de fenomenul literar în permanentă schimbare. Prezentă încă din Antichitate și punctând cu creații reprezentative cursul istoriilor literare, parodia a fost analizată și receptată în funcție de principalele valori estetice ale perioadelor respective. Uneori, teoriile critice asupra parodiei s-au suprapus celor referitoare la comic/comedie, altele parodia a fost subsumată teoriilor critice despre metaficțiune. Privită cu condescendență ca un gen comic minor sau redusă doar la sfera intertextuală, parodia a evoluat din Antichitate și 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 și relația intrinsecă parodie-obiect parodiat, toate scoțând puternic în evidență schimbarea paradigmelor literare. Demersul cronologic (pe cât posibil!) pe baza căruia se va structura și partea analitică a lucrării va accentua conturarea gradată a diferitelor trăsături ale parodiei.

1. TEORII ANTICE

Discuțiile asupra parodiei își au punctul de plecare în *Poetica* lui Aristotel, permanent punct de reper în dezvoltarea teoriilor privind conceptele operante în analiza fenomenului literar. Explicitându-și teoria asupra *mimesis*-ului și evidențiind imitațiile diferite, specifice fiecărui autor, Aristotel face prima mențiune (cunoscută!) asupra parodiei: „*Homer, bunăoară, închipuie pe oameni mai buni, Cleofon așa cum sînt, Hegemon Thasianul, născocitorul parodiilor, și Nicohares, autorul Deiliadei, mai răi*”¹⁶. Astfel, teoria asupra parodiei la Aristotel se mulează pe cea referitoare la comedie, văzută ca: „*imitația unor oameni neciopliți*”¹⁷. Redusă exclusiv la funcția ei comică, parodia își definește la Aristotel esența prin perspectiva parodistului, prin viziunea minimalizatoare asupra unui aspect din realitatea, nu neapărat textuală. Această primă mărturie a lui Aristotel evidențiază că exista deja o tradiție în ceea ce privește latura parodică a artei, cu mult înainte ca el s-o menționeze. Această idee e exemplificată altfel de Marian Popa, care, în *Comicologia*, consideră că: „*primul parodist ar fi fost Hipponax (sec. VI, î.e.n.)*”¹⁸. Lucrarea lui Hipponax, *Hexametri*, este o reluare parodică a invocației din începuturile textelor epice serioase, fiind una dintre primele citări parodice în care textul parodiat e ușor de recunoscut tocmai prin larga circulație de care beneficiau epopeile homerice. De fapt, încercarea de a reliefa originea parodiei se dezvoltă în două mari direcții: pe de o parte, unii teoreticieni consideră că dezvoltarea parodiei a avut loc într-o relație foarte strânsă cu epopeea, alții, mai puțini, ce-i drept, plasează nașterea parodiei în zona de influență a tragediei.

¹⁶ Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei R.P.R., București, 1965, p. 55.

¹⁷ Aristotel, *op.cit.*, p. 58.

¹⁸ Popa, Marian, *Comicologia*, Editura Univers, București, 1975, p.147.

De la Hegemon din Thasos nu s-a păstrat nimic, dar se consideră că ar fi autorul unei opere ce ar imita *Gigantomahia*; pentru a explica, totuși, epitetul *născocitor* cu care îl înzestrează Aristotel, Hegemon ar putea fi primul autor care a cultivat parodia nu doar ca figură izolată în discursul literar, ci ca pe un gen de sine stătător. De altfel, teoreticienii oscilează între a cataloga parodia antică drept o tehnică (literară) sau un gen de sine stătător. Cealaltă operă pe care o menționează Aristotel, *Deiliada* lui Nichohares, oferă noi informații asupra parodiei; *deilos* însemna în greacă *fricos, temător*, iar *iada* însemna *aventură, luptă, acțiune*, astfel încât opera lui Nichohares s-ar traduce *Lașiada*; e de observat că forma contrariantă a titlului prezintă clar intenția parodică a autorului.

Relația creațiilor parodice cu epopeea mută discuția pe etimologia cuvântului *parodie*; originea cuvântului *parodie* s-ar afla în grecescul *parodia*, format din prefixul *para*, care înseamnă *alături*, și *ode*, care înseamnă *cântec*. Discuțiile din jurul parodiei și a atitudinii pe care o are parodistul față de obiectul parodiat se regăsesc în chiar acest prefix, *para*, care sugerează în același timp opoziția, dar și apropierea, asemănarea parțială.

Legătura dintre parodie și epopeile homerice nu e generată doar de larga răspândire a acestor texte (astfel, pasibile de parodiare), nu doar de lungimea lor, ce ar determina intervenția recreatoare a rapsodului, ci de faptul că procedul parodic ar fi conținut în însuși textul epopeii. Tocmai părerile acelor savanți ce vedeau în Homer primul parodist (de altfel, el a și fost considerat autorul textelor *Batrahomiomahia* și *Margites*) au fost contrazise de abatele Sallier, care preciza că: „*lorsqu'il s'est servi,[...] des mêmes vers pour exprimer des choses différentes*”¹⁹, rezultatele obținute nu pot fi numite parodii, ci, mai degrabă, *centones*, o reconstrucție cu versuri luate din Homer. Încercând să facă lumină în această problemă, Gérard Genette stabilește trăsăturile stilului epic, ce ar explica, într-o mare măsură, nașterea parodiei în chiar sânul acestui stil: „*le style épique, par sa stéréotypie formulaire, est non seulement une cible toute désignée pour l'imitation plaisante, et le détournement parodique: il est constamment en instance, voire en position d'autopastiche et d'autoparodie involontaires. Le pastiches et la parodie sont inscrits dans le texte même de l'époque...*”²⁰. El stabilește, astfel, și o nouă relație între parodie și rapsodie: „*La parodie est fille de la rhapsodie et réciproquement*”²¹, căci parodia ia ființă prin rapsodiare, prin intonarea textelor epopeice, dar, pe de altă parte, rapsodia își extrage esența din permanenta dedublare la care textul se pretează prin parodiare.

Teorii asupra parodiei se regăsesc și în 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 menționat la Aristotel, el fiind înlocuit cu un aspect din realitate, la Quintilian, parodia e definită ca: „*termen care desemnează melodiile alcătuite prin imitarea altora și care, în mod abuziv, se folosesc pentru denumirea imitărilor de versuri sau proză ale altora*”²². Teoria lui Quintilian e tributară concepțiilor conform cărora originea parodiei e indisolubil legată de rapsodie, de transmiterea orală a textelor, eventual făcută prin intermediul parodiștilor. În *Arta oratorică* apare prima încercare de a identifica mai multe tipuri de parodie; demonstrând eficacitatea retorică a citării versurilor, Quintilian precizează: „*De asemenea putem schimba, în parte, cuvintele versului. [...] Alteori se alcătuiesc versuri asemănătoare cu alte versuri cunoscute (ceea ce se numește parodie)*”²³. Este prezentat aici tipul cel mai frecvent de parodie, care constă în schimbarea unui cuvânt sau a mai multora în interiorul unui vers cunoscut. La Quintilian, imitația nu e percepută ca o preluare facilă din alți autori, căci modul pe care îl recomandă retorul spre a se realiza imitarea,

¹⁹ apud Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, 1997, p. 24.

²⁰ Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 26-27.

²¹ Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 27.

²² Quintilianus, M. Fabius, *Arta oratorică*, vol.III, Editura Minerva, București, 1974, p.31.

²³ Quintilianus, M. Fabius, *op.cit.*, vol. II, p.185.

privește mai mult mecanismul intern al structurării parodiilor: „*Dar imitarea – căci nu voi înceta de a repeta – să nu se rezume la cuvinte. Mîntea trebuie să pătrundă cu ce artă minunată au prezentat marii oratori împrejurările și persoanele, ce scop, ce plan, cum contribuie totul la victorie, chiar ce pare destinat să placă*”²⁴. Este una dintre primele mențiuni (poate chiar prima!) în care imitației îi este asociat principiul gândirii critice conștiente, ce re-crează, într-o manieră proprie, realitatea textuală deja existentă. Dintre numeroasele elemente ce contribuie la conturarea sferei parodiei, imitația reprezintă nivelul elementar, punctul de la care parodia se dezvoltă, cumulând dimensiunile meta-ficțiunii și ale comicului. Quintilian era convins că din tradiție (cu cele mai variate accepțiuni ale termenului!) se nasc operele noi, că prin imitare (învățare!) se clădește temeinic. În acest context, o afirmație de tipul: „*Căci nu încapе îndoială că arta constă în mare parte în imitare. Într-adevăr, dacă primul și cel mai important lucru a fost și rămîne invențiunea, este tot atît de utilă imitarea a ceea ce a fost bine inventat*”²⁵ subliniază clar influența nu denigratoare, ci valorificatoare, pe care o are parodia asupra textului parodiat. Astfel imitația se realizează selectând conștient un text model, un prototip textual fundamentat exclusiv pe criteriul valorii (recunoscute sau nu!).

Un alt text antic ce reunește numeroase teorii asupra parodiei este controversata lucrare a lui Atheneus din Naucratis (170-230 e.n.), *Deipnosophistae*. Ea este singura lucrare păstrată de la Atheneus și are un caracter enciclopedic, integrând o serie de texte din autorii antici, texte ce altfel s-ar fi pierdut. Cu o structură ciudată, conținând, pe de o parte, fragmente și citate din literatura greacă, și, pe de altă parte, fiind un discurs asupra mîncării, lucrarea se situează la intersecția istoriei literare cu creația literară. Amintindu-l pe Hegemon, pe care îl citează și Aristotel în *Poetica*, „*Atheneus goes further by not only recording various anecdotes about Hegemon [...] but in describing him as a succesful writer of epic parodies and in quoting some of his work in the history of parody in Book 15.697-9 of The Deipnosophists*”²⁶. Contribuția lui Atheneus la păstrarea scrisă a formelor parodice e remarcată și de M. Bahtin, care, în *Din preistoria discursului romanesc*, enumeră câteva forme parodice, „*enigme parodice burlești*”, „*dialoguri parodice*”, ce conturau „*un vast univers de forme parodice dintre cele mai diverse*”²⁷. Atheneus citează din cartea a douăsprezecea a lucrării lui Polemo, *Address to Timaeus*, autor ce îl considera și el pe Hipponax, și nu pe Hegemon, întemeietorul parodiei. Tot în corpul lucrării *Deipnosophistes* sunt menționați și alți autori de lucrări parodice: Sopater, autor de schițe dramatice, Epiharm (menționat și de Aristotel în cartea a treia a *Poeticii*), Cratinus, Matro (cunoscut și sub numele de Matron sau Matreas), Euboeus, Boeotus și Hermippus.

Dar teoriile antice asupra parodiei nu o corelează pe aceasta doar cu discursul epopeilor, dominant în epocă, ci fac trimitere și la tragedie. Secundând trilogia tragică, comediile Antichității grecești se conturau, de multe ori, printr-o reluare, într-un alt registru decât cel grav, a marilor teme mitice. Marii autori tragici, Sofocle, Eschil, Euripide, erau în același timp autori de *drame satirice*. Lucrarea lui Eschil, *Colecționarul de oase*, reia evenimente și figuri eroice din războiul troian (cearta dintre Ulise și Ahile), dar le îmbracă în haina vulgarului. Această co-existență liniștită a obiectului parodiat cu parodia dă măsura spiritului grec, capabil de a percepe și trăi estetic și mitul încetățenit, și prelucrarea lui parodică. Pe baza relației ei cu tragedia, parodia a fost interpretată în secolul al X-lea de autorul bizantin Suidas, într-o manieră cu totul neașteptată: „*quand le texte d'une tragédie est tourné en comédie [...] composer une comédie des vers d'une tragédie*”²⁸. Definiția e limitativă și

²⁴ Quintilianus, M. Fabius, *op. cit.*, vol. III, p. 199.

²⁵ Quintilianus, M. Fabius, *op. cit.*, vol. III, p.191-192.

²⁶ Rose, Margaret A., *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, 1995, p. 11.

²⁷ Bahtin, Mihail, *Din preistoria discursului romanesc*, în *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982, p.509.

²⁸ apud Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 25.

confundă parodia nu doar cu comedia, ci și cu *cento*-ul, acesta din urmă fiind creația artistică compusă în întregime din versuri ale unui singur autor. Pentru a denumi operele literare constituite ca parodii ale tragediilor, s-a folosit termenul *paratragedie*, din grecescul *paratragoedia*. Sugestive în acest sens sunt scrierile lui Aristofan, în măsura în care caracterul lor comic este dat de re-scrierea în registru parodic a marilor teme ale literaturii grecești; *Broaștele* n-ar fi altceva decât unul dintre textele ce se construiesc cu elemente ce parodiază convențiile tragediei (dialogurile dintre cor și public). Totuși termenul *paratragedie* nu este funcțional datorită existenței mai multor forme de parodie, care nu se raportează la convențiile tragediei.

Cercetătorii operei lui Aristofan au extins ulterior semnificația termenului parodie la nivelul tuturor citărilor comice din opera comediografului grec. Astfel, parodia la Aristofan ia forma redusă a transformărilor parodice ale unor tehnici literare, dar devine și maniera generală de structurare a textului. În *Comicologia*, Marian Popa folosește alți doi termeni (*hilarodie* și *simodie*) pentru a numi parodia tragediei: „În comedie, parodia ar fi intrat prin Hermippos, Aristofan, Alexis, Diphilos; hilarodia e o specie e mimusului helenistic, parodie a tragediei, care după numele lui Simos se va numi și simodie”²⁹. El precizează astfel și statutul parodiei în raport cu comedia, prima fiind pentru a doua un ingredient important, dar nu esențial.

Formele parodice antice nu se manifestă doar pe teritoriul spiritual al Greciei, ci ele se potrivesc și mentalității romane. Rolul Romei în transmiterea unei dimensiuni literar-artistice de factură comică este observat de Bahtin, care precizează: „Culturile europene au învățat să rîdă și să ridiculizeze de la romani”³⁰. Și acest lucru s-a întâmplat, ne avertizează tot Bahtin, în ciuda *agelaștilor*, care au transmis Evului Mediu o cantitate infimă din creația comică romană, pentru că „ei alegeau discursul serios și eliminau, ca profanatoare, reflectările lor comice, de pildă numeroase parodii la Virgiliu”³¹. Nedreptățite pe baza unui fals criteriu al supraviețuirii celui mai important, multe creații parodice au fost „uite” în trecerea de la Antichitate spre Evul Mediu. Acest lucru s-a datorat și faptului că prelucrările parodice nu au format un gen de sine stătător; asupra acestui lucru ne atrage atenția, din nou, M. Bahtin: „Pe terenul antichității, discursul travestiului parodic nu beneficia de nici un gen care să-l adăpostească. Toate aceste forme parodice variate constituiau parcă un univers aparte, în afara genurilor, sau între genuri”³². Această părere e contrazisă de Daniel Sangsue care, încercând să rezume ipoteze asupra constituirii parodiei ca gen, remarcă: „la parodie aurait été, à l'origine, une sorte de diction détournée de l'épopée”³³, integrând-o în sfera epopeii. Creațiile parodice par a forma, într-adevăr o lume aparte, aflată la întretăierea genurilor literare și pentru că își selectează textele-victimă din genuri literare diferite. Parodia se constituie, în perioada ei de început, ca o variațiune a genului epic, mai exact, a epopeii. Discurs marginal și greu plasabil spațialo-spiritual, discursul parodic e în același timp exterioritate prin intervenția critică asupra textului-obiect, dar este și manifestare interioară prin preluarea unor elemente din opera ulterior repudiată.

Dezavantajate de contradictoriile surse literare sau, uneori, de lipsa acestora, teoriile antice au pus bazele cercetării critice asupra parodiei din secolele următoare. Oscilând între a-și identifica originea în epopee sau în tragedie, parodia este considerată totuși un gen minor, trăind parazit în jurul operelor literare consacrate. De fapt, apariția parodiei nu se leagă intim de epopee sau tragedie pe baza unor similitudini mai mult sau mai puțin evidente; între toate acestea este mai mult o legătură de circumstanță, în măsura în care discursul epopeii și cel al tragediei erau dominante în epocă.

²⁹ Popa, Marian, *op.cit.*, p. 147.

³⁰ Bahtin, Mihail, *art. cit.*, în *op. cit.*, p. 510.

³¹ *ibidem*, p. 510.

³² *ibidem*, p. 511.

³³ Sangsue, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 15.

Redusă la dimensiunea ei comică, parodia nu se impune ca manifestare literară plauzibilă, autonomă, ea continuând să graviteze în jurul axei ludicului. Într-o încercare de a sintetiza accepțiunea cea mai curentă a parodiei în Antichitate, Householder precizează că: „*it is a narrative poem of moderate length, in epic meter, using epic vocabulary, and treating a light, satirical, or mock-heroic subject*”³⁴.

2. PARODIA ÎN EVUL MEDIU ȘI RENAȘTERE

Istoria literaturii medievale, mai ales a celei latine, este „*istoria acceptării, a prelucrării și a imitării bunului străin*”³⁵. M. Bahtin analizează posibilele semnificații ale *bunului străin* și găsește că majoritatea creațiilor parodice medievale au ca țintă limba latină și limbajul biblic, de cele mai multe ori inter-relaționate. Mutând comunicarea de la nivelul textelor la nivelul limbajelor, M. Bahtin găsește că trăsătura dominantă a parodiilor medievale rezidă în relațiile stabilite între limba latină și celelalte limbi în curs de constituire, populare; astfel, constituirea limbilor moderne a început în această perioadă și s-a fundamentat tocmai pe anihilarea limbii latine ca discurs unic oficializat. 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 numește E. R. Curtius în *Literatura europeană și Evul Mediu latin*), menit a ușura învățarea Bibliei și a Sfintei Scripturi de către creștini, fie ca o uriașă blasfemie la adresa Bisericii. Într-o ambianță 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, intenția de a răsturna ierarhia prestabilită, pe de altă parte, presupune o eliberare prin răs.

Această perioadă care a anticipat marile schimbări din perioada Renașterii, a pus și bazele romanului; cel puțin așa ne avertizează M. Bahtin: „*Dar rolul parodiei în evul mediu a fost foarte mare: ea a pregătit noua conștiință literar-lingvistică, ea a pregătit marele roman al Renașterii*”³⁶. Interesant e de urmărit cât de selectivă e parodia în alegerea posibilelor ținte; alege modelul ce beneficiază de o largă răspândire, nu doar pentru a fi mai ușor de recunoscut intenția parodică, ci și pentru că atunci când un gen ori o tehnică literară sunt frecvent uzitate, ele se învâluie în infatuare, fiind astfel o pradă mult mai ușoară. Această infatuare specifică discursului dominant determină o înstrăinare a stilului de text, iar în spațiul lăsat liber se strecoară abil ...parodia. În același timp, tehnicile literare cu o largă răspândire sunt predispuse la imitații facile, generând astfel motivata lor parodiere.

Raportarea parodiei la epopeile homerice s-a păstrat până spre sfârșitul Evului Mediu. Cercetarea pe care Jules-César Scaliger o face în capitolul dedicat parodiei, din lucrarea *Poetices libri septem*, din 1561, aduce din nou în discuție principiul etimologic, prin apropierea parodiei de acei parodiști (*parodoi*) ce transformau textele epopeilor. Dar transformarea pe care acești rapsozi o operau era, de fapt, o imitație și nu o discreditare a modelului anterior. În acest context, Scaliger apropie parodia de rapsodie, cu intenția clară de a demonstra că prima e conținută de a doua: „*Quemadmodum satura ex tragoedia, mimus e comedia, sic parodia de rhapsodia nata est (...) quum enim rhapsodi intermitterent recitationem lusus gratia prodibant qui ad animi remissionem omnia illa priora inverterent. Hos iccirco parôdous nominarunt, quia praeter rem seriam propositam alia ridicula subinferrent. Est igitur parodia rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula retrahens*”³⁷. Apropiată

³⁴ apud Rose, M. A., *op. cit.*, p. 12.

³⁵ Lehmann, Paul, *Die Parodie im Mittelalter*, München, 1922, p. 10, apud Bahtin, Mihail, *art. cit.*, în *op. cit.*, p. 521.

³⁶ Bahtin, Mihail, *art. cit.*, în *op. cit.*, p. 523.

³⁷ „Așa cum satira este născută din tragedie, mimusul din comedie, la fel și parodia este născută din rapsodie... când rapsozii își întrerupeau recitățile, intrau amuzatorii, care, pentru a destinde spiritele, răstălmăceau cele tocmai spuse. Astfel aceștia au fost numiți *parodiști*, pentru că, pe lângă subiectul serios propus, ei adăugau altele, ridicole. Parodia

de comic, parodia e pentru Scaliger rezultatul intervenției recreative a cântăreților, cu scopul de a relaxa psihicul auditorilor, după puternicul conflict dramatic.

Definiția dată de Scaliger aduce în discuție o altă problemă din teoria parodiei rămasă nerezolvată, tocmai din lipsa unor dovezi istorice de necontestat: care este relația dintre rapsozi și *parodiști*; unii teoreticieni afirmă că ei se confundă, alții afirmă că rapsozii erau însoțiți de *parodiști*, și că în pauza pe care primii o luau din declamarea textelor homerice, intrau în scenă parodiștii, care amuzau publicul. D'Istraeli, a cărui opinie o prezintă M. A. Rose, remarcă transformarea acestor parodiști antici în bufonii Evului Mediu, ce aveau un rol similar, simțind, totuși, nevoia să precizeze că parodia nu este doar „*bufonerie*”. De aici discuția critică poate aluneca foarte ușor spre semnificațiile carnavalescului, evidențiind în ce măsură parodia, ca structură mentală, se integrează atmosferei unei lumi întoarse pe dos.

Multe din accepțiunile negative (inexistente în intențiile autorului!) ce au limitat ulterior sensul parodiei își au originea în caracterizarea pe care i-o face J. C. Scaliger în lucrarea *Poetices libri septem*, din 1561: „*Est igitur Parodia Rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens*”. Erorile de interpretare au fost generate de folosirea cuvântului *ridiculus*, care, prin traduceri neadecvate, a determinat o viziune minimalizatoare asupra parodiei, considerată un gen de joasă speță și confundată cu burlescul. Acest lucru s-a întâmplat în pofida faptului că Madius folosise deja termenul, în 1550, în lucrarea *De ridiculis*, asociindu-i sensul de „amuzant”, „hazliu”. „Vinovat” de accepțiunile negative ale termenului *ridicol* este Horațiu, care l-a echivalat semantic cu „a râde de”. Margeret A. Rose urmărește conotațiile negative pe care le-a căpătat parodia în limba engleză prin asocierea cu noțiunea de *ridicol*, termen ce este redus la sensul de „a râde de” (to mock) în loc de „a râde cu” (to laugh). Și Hans Robert Jauss va dezvolta diferențele dintre „a râde de” și „a râde cu”, acest contrast dintre un râs al detașării și un râs participativ regăsindu-se și la Baudelaire, în opoziția dintre *comique significatif* și *comique absolu*.

este astfel o rapsodie transformată, care, prin modificările verbale este restabilită în spiritul ridicolului” (t. n.) (apud Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 25).